

Sobre *La cámara opaca. El debate cine e ideología*

Jean-Louis Comolli y otros, Emiliano Jelicié (compilador), Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016.

Diego Cousido

“Al acordarme de las primeras imágenes de *El bello Sergio*, me digo una vez más que, en nuestro país, el talento está a la derecha y la verdad a la izquierda; que esa disyunción fatal entre la forma y el sentido es lo que nos ahoga; que no terminamos de salir de la estética porque nuestra estética es siempre la coartada de una conversación.” Esto escribía Roland Barthes en 1959, en un texto publicado en *Lettres Nouvelles*, a propósito del primer film de Claude Chabrol. Era el puntapié inicial de toda una oleada de películas que tendría a un conjunto de críticos de *Cahiers du cinéma* detrás de las cámaras. Las objeciones que Barthes imponía al film eran fundamentalmente de orden político, o mejor, por los modos que se expresaba esa particular relación entre estética y política. Se trataba de la percepción de una equívoca resolución entre logros formales y contenido, de la inocencia de un argumento que arruinaba muy rápidamente la modernidad de una forma.

Diez años más tarde de la aparición de *El Bello Sergio*, en el contexto inmediatamente posterior a las agitaciones del Mayo Francés, el debate acerca de las implicancias políticas del cine asume su modo más radical. De las reflexiones sobre su función y/o sus posibilidades políticas se pasa –en tan sólo unos pocos años y siguiendo una matriz discursiva que todas las ciencias humanas parece adoptar en ese momento– a la discusión sobre el carácter ideológico del cine, o más específicamente, del cine como dispositivo ideológico. El conjunto de textos que componen *La cámara opaca. El debate cine e ideología* tiene como objeto ilustrar el núcleo duro de ese debate. Emiliano Jelicié compila y también traduce (junto a Fernando La Valle) una serie de artículos publicados entre diciembre de 1969 y abril de 1971 en las tres revistas francesas que protagonizan una polémica de posiciones: *Cahiers*, *Cinéthique*, y *La Nouvelle Critique*. Algunos de estos textos aparecen por primera vez en idioma español.

El importante trabajo de selección –que agrupa siguiendo un criterio temático y a la vez, en buena medida, cronológico– está acompañado de una excelente introducción a cargo de Jelicié, que se encarga principalmente de reponer el contexto histórico, el clima de ideas y la trama institucional que orienta la polémica.

Centros de investigación, lugares de consensos y disensos que llevan en sí la ruptura, las revistas son en este período el medio privilegiado de los enfrentamientos teóricos. El primer apartado del libro, “La ideología del dispositivo”, reúne artículos que dan a leer las respectivas posiciones de *Cahiers* y *Cinéthique*, ambas fuertemente marcadas por la adopción de los conceptos althusserianos como matriz de análisis del fenómeno cinematográfico. Jean-Louis Comolli, por aquel entonces director de *Cahiers*, interviene con un texto en dos partes, “El rodeo por el directo”, donde evalúa su idea del *cine directo* como “modalidad transformadora” del sistema de representación (de la ideología) dominante. Los telquelianos Marcelin Pleynet y Jean Thibaudheau participan de una entrevista que se publica en *Cinéthique* con el nombre de “Económico,

ideológico, formal". Allí discuten el problema de lo político en el cine y su naturaleza ideológica, al tiempo que adscriben a una idea de trabajo consciente y consistente sobre los materiales y la práctica, más allá de cualquier compromiso político y militante, como única posibilidad de correr el velo de la ideología (reflexión que tiene como fundamento el concepto de *praxis teórica* de Althusser). En "El paréntesis y el rodeo. Ensayo de definición teórica de la relación cine-política", también publicado en *Cinéthique*, Jean-Paul Fargier plantea las metáforas del "paréntesis" y el "rodeo" para distinguir dos tipos de films: los que corresponden al cine de la representación, y que se identifican con la ideología dominante, y aquellos otros que corresponden a una práctica material al servicio del proletariado. También hace operativa la distinción entre films "sociales", "socialistas", "militantes" y "materialistas dialécticos", calificando a los últimos como los verdaderamente revolucionarios. "Cine/ideología/crítica" de Comolli y Jean Narboni puede entenderse, según Jelicié, como "una reacción a las propuestas de *Cinéthique* y, a la vez, como una elaboración de un programa teórico a futuro en función del balance político" de los últimos años de *Cahiers*. Si bien las coincidencias con *Cinéthique* respecto de situar al cine dentro de un mismo sistema económico, ideológico y formal, se lee en *Cahiers* un criterio más abierto en cuanto a las posibilidades de llevar a cabo la necesaria tarea de poner en cuestionamiento el código ideológico-representativo, y dar lugar a un tipo representación crítica. Esta primera parte del libro se cierra con el clásico "Cine: efectos ideológicos del aparato de base" de Jean-Louis Baudry. Este texto –en el que se analiza el efecto y el lugar específico del cine en base a la historia de las representaciones y del arte en Occidente– aparece al mismo tiempo que "Ideología y aparatos ideológicos del Estado" de Althusser, y le debe buena parte de sus fundamentos teóricos.

La segunda parte "*Cahiers* y *Cinéthique*, antagonistas", alude a la polémica propiamente dicha, o mejor: a la rencilla. En los textos "Cine/ideología/crítica II" de Comolli y Narboni, y "El punto ciego" de Pleynet las mutuas alusiones son constantes y sonantes.

La tercera es la que sostiene la tercera posición. Se trata de una serie de intervenciones de Jean-Patrick Lebel en la publicación cultural orgánica del Partido Comunista Francés *La Nouvelle critique*, cuyo propósito es el de "desmontar las bases sobre las que se había cimentado tal vez el único consenso sólido" entre *Cahiers* y *Cinéthique*, que según Jelicié se resume en "la postulación de que el carácter ideológico del cine es indisociable de su configuración técnica". Para ello Lebel se apoya en una idea de neutralidad ideológica, en la que la máquina-cine no tendrá una finalidad invariable como querían los críticos de *Cinéthique*, y hasta cierto punto los de *Cahiers*, sino que dependerá más bien de su *uso*. No resulta extraño que sea *La Nouvelle critique* el lugar desde donde los cuestionamientos a las posiciones de los cinéthiques y los cahiers se hagan oír. *La Nouvelle critique* había sido el escenario privilegiado de un gran debate alrededor de 1965 y 1966 entre marxismo y humanismo. Debate que enfrentaba las tesis de Roger Garaudy (marxismo humanista) y de Althusser (antihumanismo teórico), y que desembocó en el relativo aislamiento de este último respecto del aparato del partido. Y si bien la revista había tenido tras el 68 una política de apertura, de difusión de las tesis estructuralistas, y de relaciones privilegiadas con el equipo de *Tel Quel* (el referente teórico de *Cinéthique*), se trató de una acercamiento que duraría tan sólo hasta 1970, año en el que están fechados los textos de Lebel. La explicación de esta

ruptura o distanciamiento debe buscarse fundamentalmente en el viraje maoísta de los telquelianos.

Los textos incluidos en la cuarta parte, “La política de la crítica”, ejemplifican a su modo las diferentes posiciones teóricas en lecturas de films concretos. El apartado comprende “*Marruecos*, de Josef Von Sternberg”, texto colectivo publicado en *Cahiers*; “Hacia el relato rojo. Notas sobre un nuevo modo de producción de cine” de Fargier, que se consagra a la lectura de *Méditerranée*, el filme vanguardista de Jean-Daniel Pollet y Volker Schlöndorff; y, finalmente, “A propósito de *La confesión*” de Lebel, sobre la película de Costa-Gavras. Como bien dice Jelicié, más allá del conflicto de orden teórico expuesto en las primeras tres partes, lo que esta zona del libro ilustra es cuáles eran las preferencias de cada revista en torno a la clase films que veían. Cosa que resultaba, en efecto, un componente no menor del disenso, como expresaría sintéticamente Comolli años más tarde: “¿Cómo establecer un consenso si cada revista veía películas totalmente distintas?”.

El valioso aporte que viene a significar la publicación de *La cámara opaca* es el poner nuevamente en circulación un importante debate, no exento de voluntarismo, pero caracterizado por una marcada vocación de rigor teórico. Vocación que a su vez se orientaba a preguntarse por las posibilidades políticas del cine. Esta restitución no es ingenua, en la medida en que atiende a las condiciones específicas en la que el mismo debate fue planteado. Y tampoco es estéril, porque, como afirma el compilador, resulta estimulante para pensar la relación cine/política en los tiempos que corren.