

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Semana cahiers

Autor/es:

Font, Domènec; Font, Ramón; Sala, Ramón; Cardin, Alberto; Jiménez, Federico

Citar como:

Font, D.; Font, R.; Sala, R.; Cardin, A.; Jiménez, F. (1978). Semana cahiers. La mirada. (2):30-38.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41561>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

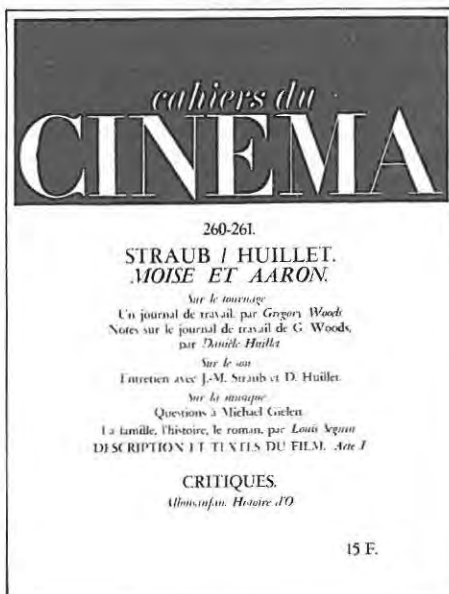
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



SEMANA «CAHIERS»

Domènec FONT
Ramón SALA
Ramón FONT
Alberto CARDIN
Federico JIMENEZ



Nuestro primer objetivo ante la presentación de la "Semana Cahiers" en la Fimoteca de Madrid y Barcelona, había sido establecer una radiografía histórica de "Cahiers du Cinema" aprovechando la presencia de uno de los miembros cualificados del actual consejo de redacción de la revista, Serge Toubiana. En nuestras actuales circunstancias sociales y culturales, y con la andadura de un proyecto similar en el campo de las revistas de cine, creíamos productivo un análisis en profundidad del proceso seguido por "Cahiers" desde 1951 hasta la actualidad. Los errores y aciertos, las disgresiones y las piruetas de la revista gala (revista todavía poco conocida en España, y mucho menos leída) podían jugar el papel de punto referencial para LA MIRADA con todo lo positivo y lo negativo que pudiera extraerse de ello.

Sin embargo, hubo diversas razones que abonaron el cambio de perspectiva. Por un lado, la propia "Semana Cahiers" deslucida en cuanto a su programación y proceso de trabajo, y, en general, poco sugerente para una confrontación crítica. Asimismo el escaso interés de Serge Toubiana, comprensible de otra parte, por efectuar un rastreo histórico del que, en cierto modo, se sentía desvinculado. Finalmente, y es importante constatarlo, nuestras propias contradicciones como colectivo. La heterogeneidad del equipo de redacción de LA MIRADA, aunque positiva en sí, lastraba en este caso aquellos mínimos puntos de fijación necesarios para confrontar ordenadamente toda la práctica histórica de "Cahiers". De alguna forma hemos querido inscribir estas contradicciones originales en la entrevista con Toubiana, apuntando diferentes zonas de preocupación que corresponden a cada uno de los miembros redactores de LA MIRADA.

No vamos a presentar "Cahiers du Cinema" en unas pocas líneas. La memoria histórica de una revista que a lo largo de quince años viene dando el callo en el mercado europeo y americano, convirtiéndose en un punto nodal de referencia para la práctica crítica, que ha conocido toda suerte de contrariedades, saltos de etapa, cambios radicales y conflictos ideológicos, no puede zanjarse en esta breve presentación. Este es un trabajo que abordaremos dentro de un futuro dossier sobre la crítica de cine, sobre nuestra propia práctica, al cual forzosa-mente se tendrá que añadir todos los vaivenes históricos de "Cahiers", desde el apoliticismo cinefílico de los años cincuenta y sesenta a la actualidad pasando por la "etapa maoísta" de comienzos de los setenta y el proceso de inserción de un sopicaldo teórico con Barthes, Lacan, Metz y Deleuze como nombres-brújula.

Lo más propio en estas breves líneas tal vez sea dar cuenta de una deuda contraída con "Cahiers" por toda una generación crítica europea en la que, de una u otra forma, nos ubicamos.

D.F.

entrevista con SERGE TOUBIANA

EL HISTORIAL PERDIDO

Si te parece podríamos empezar con un análisis del proceso histórico seguido por "Cahiers du Cinema" desde 1968 hasta hoy, teniendo en cuenta su particular incidencia en el campo de las revistas especializadas de Europa.

ST.-Esta es una vieja historia que, en estos momentos, me resulta difícil concretar. En todo caso, el balance retrospectivo va a ser muy subjetivo, dado que desde siempre han existido en el seno de la revista concepciones diversas sobre su historia. Yo he entrado en Cahiers en 1972 sobre la base de un acuerdo mínimo con un patrón ideológico que la revista proponía. En aquel momento existía un proceso de reorientación interna de los Cahiers y se entraba en una etapa reconocida como "marxista leninista". La revista había optado por una orientación muy politizada del trabajo, centrandose en la animación cultural, el cine militante y los circuitos paralelos. Al propio tiempo se hacía una crítica furibunda del "cine de autor" y de la cinefilia que "Cahiers" había defendido prácticamente hasta mayo del 68. La idea de crear un frente cultural dentro de un proceso de relación-subordinación con todo el movimiento marxista-leninista (por encima de que tal movimiento no tuviera ni el proyecto ni una práctica

sobre la necesidad de este frente) fue lanzada en el número 242-243 correspondiente a los últimos meses de 1972, pero era un proyecto general que ya partía de las postrimerías del mayo francés. En realidad era una resultante del proceso de ideologización del intelectual comunista con el maoísmo como guía ideológica y como práctica política. Desde posiciones similares fue también el proceso seguido por "Cinethique" y la revista "Tel Quel". En función de esa reorientación se puso en la picota todo el bagaje teórico pasado, desde el psicoanálisis a la semiología (la respuesta a Alain Marty en el número 247, verano del 73, por ejemplo) que, en cierta manera, habían constituido los pies fundamentales de la revista en la década anterior.

En el número de febrero-marzo de 1973 se decía en un editorial que "los Cahiers afirman la subordinación necesaria de la línea cultural particular a la línea política general y la exigencia del espíritu de partido". Se dictaban asimismo elementos para la constitución de un "frente revolucionario". A poco que se conozca el proceso de "Cahiers" posterior a esta fecha, se verá que el proyecto conoció un estrepitoso fracaso. ¿Cómo juzgas, con la suficiente perspectiva histórica, esta etapa?

ST.-Efectivamente la propuesta de un "frente cultural" en la perspectiva de la creación de una organización

LOS FILMS DE LA SEMANA

L'OLIVIER (Colectivo "Cinema Vincennes")

Un proyecto común, un film sobre Palestina y los palestinos, y un equipo expresamente formado para materializarlo. El propósito de Ali Akika, Guy Chapouillie, Danièle Dubroux, Serge le Peron, Jean Narboni y Dominique Villain resulta transparente: interpretar la causa palestina desde Occidente, registrar imágenes y sonidos con el objeto primario y estrictamente ineludible de demostrar otro registro, colonialista por excelencia. El sionismo utiliza el fusil pero también crea imágenes. Para que la máquina funcione se imponen unas reglas por las cuales los palestinos o bien son ignorados o bien convertidos en carnaza miserabilista (también en imágenes de archivo en función de un modelo de historicismo enciclopedista que ha hecho estragos entre cierto cine llamado militante). Dentro de la lógica imperialista, hay un filtro de la propaganda, directa o solapada, que archiva imágenes para que remitan al Orden.

En este sentido, lo realmente percutente de L'Olivier es que, aún teniendo un discurso sobre el real (el tema, que no problema, palestino), interroga imágenes y sonidos. Y lo hace en un doble sentido: buscando desmontar las imágenes del poder (del cual serían síntomas buena parte de los noticiarios televisivos de Europa o el film ¿Por qué Israel? de Claude Lanzman, por citar el documento que con mayor encono mantiene la voluntad de justificar el estado de Israel a partir de la denegación de la existencia palestina) y, al propio tiempo, cuestio-

nando la propia producción de una imaginaria alternativa. El problema de la representación y, con él, el de la enunciación cinematográfica se resuelve desde el instante en que la cámara muestra lo que no filma (la memoria histórica de los palestinos expoliados recreada por ellos mismos) y, a su vez, registra lo que no existe (un imaginario deseado: la Palestina). Una vez más, el fuera de campo condiciona todo el discurso.

Bien entendido, todo ello desde una posición de exterioridad. ¿Cómo se sirve —entendámonos, no una servidumbre de enunciado, sino la fijación de un punto de vista político e ideológico sobre la enunciación —a una causa que se considera justa pero que se desconoce? Reivindicando la exterioridad (una vez eliminado el redentorismo "de izquierdas" que también delimita el código colonialista), el grupo "Cinema Vincennes" no filma necesariamente lo que los palestinos podrían pretender en atención a una servidumbre a su causa. L'Olivier tiene, como el Ici et ailleurs de Godard, dos territorios claramente delimitados: un itinerario europeo (Alemania, Holanda, Luxemburgo, la campaña francesa) sobredeterminado por otro espacio que anima el relato. De este modo, Palestina como caución referencial, aparece inscrita en el film entre la ausencia (pues no existe) y la falsa presencia (Galilea, los campos de refugiados, las tierras secas de la frontera con el Líbano). Y la lucha de los palestinos no ha entrado felizmente en el archivo. Está ahí, en ese imaginario histórico de los ancianos del Sud-Líbano, en esa fuerza esperanzadora del fedayin moribundo que abarca el último plano del film...

D.F.

de masas fue un fracaso, y así lo reconocimos en número posteriores. Tuvimos muchos contactos con colectivos de trabajo, grupos de pintores, de teatro etc. y con algunos grupos de la llamada "izquierda revolucionaria" francesa. Pero estos contactos no fructificaron entre otras razones por considerar que los partidos que se reclamaban del "marxismo-leninismo" no tenían en cuenta la práctica específica, el cine en nuestro caso, y porqué entendimos que la práctica política no era un medio suficiente para crear una plataforma de trabajo. Prácticas distintas y, sobre todo, concepciones diferentes tanto en el orden táctico como estratégico hicieron navegar todo el proyecto. De todas formas, "Cahiers du Cinema" nunca dio la adhesión a un grupo político determinado. Incluso en relación a "La Gauche Proletarienne", el grupo maoísta más fuerte y más culpabilizador en relación a los intelectuales, "Cahiers" llegó con bastante retraso.

En ese proyecto post-mayo se intensifica la polémica entre "Cahiers" y "Cinethique"...

ST.-Efectivamente. El balance de la memoria es que "Cinethique" se creó desde la izquierda de "Cahiers". Era la única manera de encontrar un espacio para esta revista tanto en el plano teórico como político. En un primer momento de la polémica, hay que decir que "Cahiers" estuvo impresionado por los ataques de "Cinethique", sobre todo por parte de los redactores en jefe, Jean Narboni y Jean Louis Comolli, salidos de la órbita del PCF. En aquel tiempo, "Cahiers" se encontraba un poco entre el padre y la madre, entre "Tel Quel" para la literatura y "Cinethique" para el cine militante. Incluso había gente en la redacción de "Cahiers" que pensaba que se tenía que ir más lejos ante las andanadas políticas de "Cinethique". Hoy pensamos, sin embargo, que fue positiva esta resistencia a la politización radical.

Y los casos de las otras dos revistas nos lo confirman. "Tel Quel" tomó una posición política rápida y radical, pero fácilmente balanceable, como se ha podido comprobar en el viraje automático del pasado año. En el fondo, "Tel Quel" no ha hecho otra cosa que seguir el fantasma político de Philips Sollers. "Cinethique" fue otra cosa. Desde un principio se consideraría el "frente intelectual" del futuro partido m/l, lo que nosotros siempre rehusamos. Por de pronto, existía el problema del partido ¿es que hace falta hoy un partido revolucionario en Francia? Aparte de esto, "Cahiers" siempre se consideró como una plataforma de intervención sobre un frente específico.

MEMORIA SIN ACUMULACION

Antes has hablado de diferentes puntos de vista en el seno de "Cahiers" con respecto a esta politización forzada. ¿Hasta que punto eran compactas las tomas de posición política en la revista?

ST.-La situación interna de "Cahiers" durante toda esta etapa fue muy dura. Existía una especie de "buró" político que funcionaba un poco como Estado mayor con la idea de que en el interior de la revista se debían formar militantes, eliminando fantasmas pequeño-burgueses y creando en el seno de la redacción una disciplina de partido sin partido. De todas formas, es cierto que hubo resistencias a esta dogmatización, aún cuando seguimos trabajando como colectivo.

Un cúmulo de contradicciones echan al traste toda esta etapa. Problemas externos a la propia práctica, como es la crisis del maoísmo como guía ideológico, la crisis de la militancia etc. Problemas de orden teórico como la irrupción de la semiología que seguía siendo un poco el mito de la época, y en

LE THEATRE DES MATIERES de Jean-Claude Biette

Es plausible, y por otra parte muy consecuente con la lógica interna de la representación cinematográfica, que una película narre una historia, cualquier historia. También lo es que los potenciales figurantes de dicha historia muestren sus habilidades en contar otras historias; lleguen a poseer en definitiva el estatuto del narrador en diversos momentos de la ficción. Lo realmente peligroso es la conversión de este papel (narrador-cuentista) en una especie de experto-profesor que salpique todo el espacio de la representación con su saber. Esto es precisamente lo que ocurre con la película de Biette.

Narrar una historia puede ser también, una operación de placer, pero en Le Théâtre des Matières (producto de la ausencia de un punto de vista sobre lo narrado) dicho placer es ahistórico, situado en tierra de nadie, o cuando menos detenido en la superficie de la más trillada mitología griega: el director-Herman (Howard Vernon) manifiesta su fruición en montar la obra de Bataille Bleu du ciel y los demás actantes se limitan a depender del placer primigenio (y por ello edípico) del Maestro. Dice Barthes "todo relato es una puesta en escena del Padre

(ausente, oculto o hipostasiado)". Placer además "intelectual" y ahí tenemos las constantes referencias: Schiller, Artaud, Brecht, Lang, Tourneur, etc. que configuren un mosaico de saberes varios del profesor-Herman en la ficción, Biette en la realidad. Plusvalía de saber no sistemizado que abrumará al espectador pero sin apasionarle por la ficción, pese a los comentarios entusiásticos del equipo de "Cahiers" y de Serge Daney en particular, más próximos al subrayado propagandístico que a un trabajo crítico desapasionado. "Todo aquel que niega al Hijo, tampoco tiene al Padre. El que confiesa al Hijo, tiene también al Padre". (San Juan, Epístola. De los Evangelios).

Porque la película en su sordidez conceptual, o mejor, en su cutrez, no puede apasionar; sólo puede ofrecer lo que ella misma reproduce: una ideología bíblica, universalista, en la que su director, ya sea Biette o Herman, proyectan sus obsesiones culturalistas (dicho sea de paso cinefílicas) en detrimento de una pretendida reflexión sobre las materias, los materiales o elementos puestos en juego. Una religión de la escena, una delimitación sacramental de la pantalla como caldo de cultivo de unos fantasmas privados, he aquí lo que ha pergeñado Biette con su "Le théâtre des matières". Traslación de las penas y trabajos para rodar SU película (hecho cinematográfico) a un relato (hecho fílmico) sin pretender otra cosa —suponemos— que enseñar su faceta de intelectual desarraigado en busca de una ubicación allí donde sólo existe la nada.

J.B.

otro sentido el psicoanálisis lacaniano... Queremos constatar también que esta problemática no se entiende en España hasta muchos años después. Las condiciones políticas del país, el real social —la lucha contra el franquismo—, impiden una cristalización de esta crisis de un modelo político (de partido, del maoísmo, incluso del marxismo). De modo que durante un tiempo, y todavía estamos en esta etapa, se produce un desconcierto general.

ST.-El modelo maoísta ha funcionado en "Cahiers" como "surmoi", como modelo imperativo. Algunos compañeros de la revista lo han tomado como un exotismo, pero en general, se tomó dogmáticamente como guía y arma de nuestro trabajo, pese a que en ningún momento se viera clara la política del PCCH o las incursiones de los chinos en el terreno de las prácticas artísticas. Entre nosotros, hubo una primera ruptura con el maoísmo que fue fundamentalmente una ruptura con el dogmatismo y el marxismo-leninismo petrificado. Era una ruptura en medio de un gran debate que puso en causa a algunos de los redactores de la revista y que se resolvió todavía dentro del fantasma del partido (el personal de la dirección se modificó... una metonimia política, si quereis, como si estuviéramos todavía en un cuartel general). Después hay una segunda ruptura más clara y concienzuda que enlaza con problemas en torno a la especificidad de la revista y a la necesidad de su reconstrucción.

Pese a cuanto vienes afirmando, creemos que "Cahiers" nunca ha hecho un balance real de las etapas precedentes. No se trata, por supuesto, de una autocrítica confesional, sino de un análisis en profundidad que contextualice los cambios. La revista ha pasado de una etapa a otra con un simple editorial justificador.



Jean-Luc Godard emboscado tras los "Cahiers du Cinema" en los viejos tiempos.

(TOUTE REVOLUTION EST UN COUP DE DES, DE J. M. STRAUB/D. HUILLET)

No existe azar al azar
(Miguel Labordeta)

¿Se trata de un requiem o de un buen deseo? ¿Qué otra cosa puede significar ese paseo de la cámara desde el muro de los communards hasta esa simbólica compañía formada por críticos que recitan a Mallarmé?

Straub —o la Huillet que es la más recitadora— tuvieron una idea brillante: "¿qué tal sí...?" Y como muchas ideas brillantes que lo son simplemente por el hecho de unir dos significantes, quedó hecha una bazofia. Bazofia ideológica principalmente, porque no cabe duda que lo que menos pensaron ambos es que su película era simplemente un verso que sonaba bien, el del título, sobre el que no se pararon a pensar las implicaciones, y menos su realización en un específico distinto del blanco del papel.

¿La revolución es una tirada de dados? Michelet decía que había un momento en las revoluciones en que todo era posible. Pero Marx lo corrigió diciendo que toda revolución era fruto de sus condiciones de desarrollo. Michelet hablaba desde la ilusión del revolucionario atrapado en el tráfago de los hechos, o desde el que no renuncia a la ilusión revolucionaria

una vez que ésta ha fracasado y piensa que tal vez... Marx, en cambio, lo hacía desde la determinación de unas circunstancias, azarosas sin duda porque no se conocen, pero que están ahí; no son infinitamente maleables.

Pero, no es lo menos la perspectiva adoptada desde un título que, haciendo referencia a una tarea supuestamente consciente, se deja llevar por el brillo de la frase. Más allá está el recitado completo de un poema que dice todo lo contrario, un poema que comienza con un jamás que hiere la vista en el papel, y termina con un verso apenas realizado: todo pensamiento arroja una tirada de dados. Un poema, sobre todo, que no está hecho para ser recitado y que la complicidad de la compañía convierte en un recitado bochornoso: como una cofradía de curas afónicos cantando el dies irae.

Sin duda todo el meollo de la cuestión está en esa idea de la revolución total abocada al Todo, por el que la primera revolución proletaria fallida se convierte en la cima de toda revolución, por el que el pensamiento del fracaso, proyectado hacia el pasado y hacia el futuro, se convierte en fin de la historia y realidad suprema: desde ahí el pensamiento como apertura se transforma en azar todopoderoso paradójicamente abocado a un fin prefijado. La escritura sin finalizar en un recitado-enunciación finalizado, los sujetos especularizados en funcionarios del más allá de la historia, en demiurgos de una enunciación total que transmite "un anhelo común".

A.C.

ST.-Esto es bastante cierto. Creo que uno de los defectos de "Cahiers" es que no acumula las fases anteriores, ni las analiza pormenorizadamente. Hay un cierto miedo a retornar sobre sí mismos creando un metalenguaje de los "Cahiers" en el interior mismo de los "Cahiers". Pero para hacer esto sería necesario que alguien se invitiese del rol de memorizador de la redacción (no a la manera de "Cinethique" que siempre ha operado por exclusiones, con un jefe carismático y los soldados rasos).

Y los que hacen esta reflexión autocrítica son gentes en buena parte externas a "Cahiers" como Fargier o Ranciere... Lo vuestro parece en algún momento una táctica de crisis ministerial...

ST.-Con la diferencia de que en nuestro caso los ministros son siempre los mismos. Y yo creo que esto es positivo. Desde comienzos de los setenta, todos los cambios los hemos hecho con la idea de no perder ningún redactor de la revista. Lo importante es que en todas estas etapas, a pesar de las divisiones subjetivas y neuróticas internas, siempre hemos salido en conjunto, sin que esto pueda implicar la existencia de un colectivo compacto. De otra parte, hay que decir que nunca, incluso en el periodo más sectario, hemos perdido de vista a Straub y a Godard, considerados capitales en "Cahiers" por su rigor moral y su capacidad de integración del discurso político en el plano específico.

IDOLATRIAS Y CULTOS

Con extremos, a nuestro juicio y visto desde España, un tanto caprichosos. Hay una evidente desmesura por parte de "Cahiers" al trabajar a

Straub, una especie de idolatría muy discutible...

ST.-Tal vez. Desde siempre ambos han sido el techo de la revista. Ya en la época más dura del maoísmo defendíamos los trabajos del grupo Dziga Vertov como el compromiso ideal entre el maoísmo como ideología dominante y el trabajo específico (*Vent d'est* era un modelo, en este sentido). De todas formas, parece que el culto a Straub empieza a decrecer. Estamos intentando reencontrar un público perdido, reencontrar el placer en hacer una revista de cine, con una cierta cinefilia, entendida no en el plano metafísico, sino como reserva mínima.

Parece que esta es una de las claves de la etapa actual, con puntos de anclaje cinefílico a nuestro juicio discutibles...

ST.-Efectivamente se han operado algunas modificaciones en el seno de "Cahiers" a partir del n.º 285 de febrero pasado. Creemos que no se puede hacer una revista de cine sin amor al cine, y en este sentido sí hay un cierto retorno a la cinefilia. Pero también creemos que es preciso estudiar el cine en su heterogeneidad, estudiar los distintos soportes que lo complementan, la pintura, la fotografía, el video etc. De otra parte, lo que centraliza popularmente la atención de "Cahiers" no es la etapa maoísta, sino la fase de retorno a una cierta cinefilia. Durante estos últimos años hemos perdido muchos lectores a costa de ganar, desigualmente, algunos militantes políticos (en número pequeño pues siempre han secundarizado el frente ideológico). Todavía hoy si hacemos una encuesta en la calle preguntando que revista de cine se conoce, todo el mundo te dirá "Cahiers", pero el 90 % afirmará acto seguido que no la lee. Estos años hemos perdido un poco el tren, pero creo que ahora estamos en una buena ruta.

ANATOMIE D'UN RAPPORT de Luc Moullet y Antonietta Pizzorno

Si hay algo que se presenta claro y próximo en *ANATOMIE D'UN RAPPORT*, no es, como pueda dar a entender el título, la "disección" de una relación (y aquí señalemos cierta pretenciosidad del título), sino la inscripción de los medios económicos barajados en la elaboración de este film y cómo éstos pueden determinar los procedimientos y mecanismos de significación: las estrecheces económicas de Moullet y Pizzorno harán necesaria una determinada economía en el planteamiento general del film

El mismo, Moullet es muy explícito en este sentido: "prefiero no pensar en cosas que no puedan ser materializadas" (*"Cahiers de Cinema"* n.º 283). Así, en la construcción del film (que contó con un presupuesto de ocho millones de francos antiguos), cada plano está calculado al mínimo, sin dejar ningún margen a la improvisación y siempre con la obsesión de no "derrochar" (en contraposición al "derroche" del cine en general), de que en el mínimo de tiempo y espacio, con los elementos imprescindibles, depurado de cualquier detalle superfluo, se logre sugerir en el espectador unas impresiones determinadas. Esto conlleva, no obstante, un cierto exhibicionismo "ético": cineasta pobre con permanentes dificultades económicas (al que se le añaden penosamente las dificultades de índole sexual: "¿por qué mientras millones de hombres han podido joder sin problemas he tenido que llegar yo



en el mal momento?") mostradas al espectador de forma obsesiva e impudorosa y a través de anécdotas, afortunadamente, no siempre exentas de humor: la venta de su película en Burundi casi la única fuente de ingresos, el meticuloso rastreo por el mercado calibrando unos céntimos de más o de menos, el terror a abrir la puerta a un acreedor, etc. La falta de dinero es una circunstancia que sobrevuela constantemente el film. Se da pues en *ANATOMIE D'UN RAPPORT* un discurso sobre las condiciones de producción de un film y al mismo tiempo sobre el propio film, siendo éste el real discurso y no el aparentemente manifiesto, es

En España "Cahiers" tiene un cierto prestigio, sobre el cual ni nosotros mismos podemos ponernos de acuerdo. Vale decir, para algunos de los presentes, la revista se conoce a costa de los cineastas que ha creado (en cierto sentido, tres generaciones: la de Godard, Truffaut, Rohmer etc., la intermedia de Moullet y Eustache y la actual de Comolli-Kané); para otros, a costa de los desplazamientos en la teoría...

ST.-Es lógico que sea así. Aún hoy la revista mantiene una relación privilegiada, y a menudo conflictual, con toda la generación primera de cineastas. Actualmente, por ejemplo, nos interesa mucho el trabajo de Rohmer, aún cuando él no se interese por "Cahiers". Partimos de un imaginario distinto, pero la relación se mantiene. Por otro lado, hemos de constatar, aunque sea a nivel sociológico, que actualmente no se puede hablar de la misma cinefilia que en tiempos de la "nouvelle vague". En la época de Truffaut imperaba el autodidactismo. Hoy la práctica técnica conecta ya con el saber teórico. Los cinéfilos son más universitarios; Cahiers también.

El paso del lector de imágenes al lector de textos...

ST.-Lo importante de "Cahiers", y de toda revista de cine que se precie, es que trabaje cuestiones que puedan nutrir la práctica del cineasta. Es por ello que creemos muy interesante, aunque sea a diferentes niveles, el trabajo de Godard y el de Biette, por ejemplo.

¿Hasta qué punto el discurso teórico de "Cahiers" no sirve más que para defender el film que se trabaje? Decimos esto a propósito de un film presentado en la "Semana Cahiers", Le Theatre des

matieres, considerado a nuestro juicio completamente inútil y que, sin embargo, la revista se empeña en defender a capa y espada, siguiendo todos los vaivenes de la teoría.

ST.-Sería largo defender desde aquí el trabajo de Biette, sobre el cual hemos escrito extensamente en los últimos números de la revista. Ya dije durante su proyección en la Filmoteca que el film nos interesaba tanto por sus especiales condiciones de producción como por el trabajo significativo que opera. Pero ya ví entonces que el film no cuajaba demasiado aquí...

Sin entrar en una discusión sobre Le theatre des matieres, cosa que ya haremos desde la revista, el caso Biette nos parece sintomático de un cierto retorno a la cinefilia clásica, a la "política de autor". Un ejemplo de ello, aparte del propio film, serían los textos de Biette publicados en la revista (las necrologías sobre Hays, Chaplin, Tourneur o la crítica del último film de Autant-Lara).

ST.-Es que vuestro error tal vez sea el considerar la actual redacción de "Cahiers" como un equipo homogéneo. Al lado de Biette están Jean-Pierre Beauviala o Fargier, por ejemplo. De todas formas ahora es un poco difícil, aunque quisiéramos, volver a la "política de autor". Esta política es una invención típicamente europea referida al cine americano, aún cuando en los Estados Unidos no fuera nunca comprendida. Cuando Serge Daney fue a visitar a Jerry Lewis, por ejemplo, y le mostró un trabajo de "Cahiers" sobre su obra, el hombre se paseó por el plateau enseñando la revista a todo el mundo diciendo que por lo menos en Europa le tenían en consideración. Pero ahora "la política de autor" es universal (Spielberg es autor) y no tiene las mismas connotaciones que tenía entonces...

decir, los problemas de una relación erótico-afectiva de una pareja (de ahora mismo, cuando los movimientos de liberación feministas están en pleno auge), además autores del film. Pero ya lo decía la protagonista en un momento determinado del film: "el cine nos impide hablar".

ANATOMIE D'UN RAPPORT está dentro de ese grupo de film que reclaman y exigen un espectador "no pasivo" (una lectura "dura"), frente a ese espectador habituado a un cierto modo de reproducción de la vida en el cine y al que ha de chocarle (y de ello es desafortunada prueba el rotundo fracaso de público de ANATOMIE...) determinados planteamientos significativos: la ruptura con el verosímil (la enorme maleta de la mujer trasladada con absoluta facilidad por Moullet), el despojamiento —llevado a extremos sorprendentes— que se opera con la narración liberándola de cualquier detalle "superfluo" que pueda suponer un gasto (en sentido amplio) inútil, la duración del plano, situación de los figurantes en el interior de este plano, etc. Con todo ello Moullet-Pizzorno logran en escasa medida hacer intervenir al espectador (salvo provocando una reacción en contra), mezclarle en su historia... y es que de esos dos sentimientos, el miedo y el deseo, que se confunden —decía Moullet— a la hora de elaborar un film, puede ser que haya prevalecido, quizás, el primero sobre el segundo:... "miedo a traicionarse, a dar a los pensamientos y sentimientos una representación que los devalue..." (Cahiers du Cinema" n.º 271).

R.S.

LA MACHINE de Paul Vecchiali

Que el ajusticiado —literalmente, el más sujeto a la justicia— signifique entre nosotros el condenado a muerte, es prueba, para muchos, de desengaño y sabiduría popular. La Machine evoca en su título esta noción de fatalidad teñida de aprensión jurídica que, parafraseando a otra película, podría titularse: Todos estamos condenados a muerte.

La condena se presenta como prueba de la inhumanidad de la sociedad. Si la sociedad fuera sólo ente de razón (R.S. como se abreviaba la Razón Social o dirección de la empresa pública) esto no sería posible. Siendo una presunción grave, razonablemente, pensar que la sociedad no adquiere al darnos y garantizarnos la vida derecho alguno a quitárnosla, consideramos salvaje, con razón, la pena de muerte. No tanto por desprecio del derecho como por la consciencia que guardamos de la dimensión simbólica que encierra: la del asesinato común o en comunidad, que a la vez que la motiva la hace innecesaria y redundante, recuerdo terrible sin necesidad.

La sociedad se sella por un crimen primero, cometido en común, como de Freud a Artaud se cita en abundancia. Cada condenado a muerte rehace aparentemente ese vínculo mítico de la unidad social. Pero la repetición del mito comporta una actualización del relato que resulta insoportable, y con razón, para toda conciencia de la sociedad y de sus límites.

La Machine nos invita a asistir al siempre

No queremos caer en el error de considerar esto como un sello de marca que invalide cualquier trabajo. En la época de las grandes entrevistas de "Cahiers", había cineastas americanos que reflexionaban claramente sobre su práctica: Mankiewicks, Tourneur etc. Y por otra parte hay cineastas que no escriben pero su práctica es un gran volumen: Hitchcock, por ejemplo. Formulábamos esta cuestión en el sentido de ver repercusiones en la última etapa.

SOPICALDO TEORICO

ST.-Realmente las hay. Antes habéis hablado de generaciones de cineastas y se podría hablar de generaciones de críticos. Hay compañeros en "Cahiers" que han vivido de cerca la cinefilia y otros que la deostan. Lo interesante es encontrar el lugar común.

Se puede hablar, entonces de líneas en el orden del discurso? En el coloquio en la Filmoteca señalabas que el equipo rehusaba trabajos de los propios miembros. ¿Cuáles son los criterios de selección? ¿Existe alguna línea prevalente?

ST.-No puedo responder con precisión. Hay líneas de fuga y generaciones teóricas. "Cahiers" es una especie de proyecto diabólico. Es difícil congeniar los criterios de quienes durante un tiempo han defendido la cinefilia más rampante (Comolli y Narboni, por ejemplo), con los que llegamos a partir del 68 y los que se insertaron con el post-gauchismo como Therese Giraud y Serge le Peron, por ejemplo. En un principio se pensó en unificar todo

esto, pero finalmente hemos llegado a una alianza intelectual ecléctica, si quereis, pero productiva.

Siguiendo en este sentido ¿quién ha sido en "Cahiers" el primero en asumir el discurso de Lacan?

ST.-Jean Pierre Oudart.

Hacemos la pregunta por cuanto advertimos en "Cahiers" una mezcla de temas, de léxicos extraídos del vocabulario lacaniano no siempre coincidentes (aún cuando nos parezcan muy interesantes, por lo general, los textos de Oudart). ¿Significa que Lacan es la dominante de vuestro discurso?

ST.-Ciertamente el psicoanálisis lacaniano aporta muchas sugerencias sobre el sujeto y el imaginario, sobre el plano scópico etc. Pero no se puede decir que sea este, o cualquier otro, el discurso-maestro de "Cahiers". También están presentes Foucault y Deleuze, por ejemplo, y nadie habla de dominancia con respecto a ellos. De todas formas yo soy más empírico. Como objeto, el cine resiste a todo discurso-maestro. Lo que quisiera resaltar en esta conversación es que "Cahiers" engloba a una serie de críticos que tienen en común un cierto deseo de escritura sobre el cine y que participan de la doble especificidad de la revista: un trabajo interdisciplinar, universitario si queréis, y un pie en la industria. No es que quiera decir que la revista sea un trampolín para acceder a la realización, pero sí una especie de prólogo. Godard decía que cuando escribía sobre cine allá por el año 1957 estaba ya pensando en sus películas. Otro tanto podríamos decir de Comolli, por ejemplo. Y esto me parece muy positivo.

imponente espectáculo de la producción del condenado a muerte por los diversos medios discursivos de la sociedad. Cuando, como hoy, el individuo empieza a ser tan precioso que hace falta la participación de toda la sociedad para asesinarlo legal y públicamente, la "producción" de la pena de muerte o su inserción en la Razón Social, por lo forzado del caso, estira las muecas mortales de todos los discursos que aspiran a representar la ley por la que debe regirse la sociedad. Ante el recio silencioso, el discurso de la muerte resulta siempre espeluznante.

Con la abolición parcial por decreto de la pena de muerte en España, sería deseable la importación de esta película, lívida como pocas, al intentar seguir humildemente la crónica negra de un día, de un caso criminal; donde la realidad precisa de la ficción o de sus medios para poder representarse como posible lo que la existencia de la ficción misma hace inútil: la muerte.

Atenerse a las nuevas formas con que se rehace el relato mítico del origen de la sociedad es situarse en la máscara misma del horror, en la mueca asesina que obligatoriamente nos representa. Muy simpático ha de resultar el verdugo como para delegar en él nuestro deseo más íntimo con respecto a lo social; cualquiera que ocupe el lugar del condenado a muerte nos parecerá un pobre diablo que en modo alguno merece un puesto tan señalado en nuestra fantasía. Pero esto es inconfesable. Sólo exteriorizamos la pena honda de saberle expuesto a la ferocidad que, si nos representa, sabemos extrema. Los abolicionistas hemos trocado —cervantinamente— la Muerte por la Pena.

F. J.

UNE SALE HISTOIRE, de Jean Eustache

Hablábamos sobre erotismo y cotidianeidad, deseo y significante, cuando la Filmoteca, que ya presentara un ciclo de y con Jean Eustache, ofreció Une sale histoire (1977) en el marco de la "Semana Cahiers". El film consta de dos partes perfectamente diferenciadas. La primera en proyección, pero última en rodaje, es en 35 mm. y dura 26 min.



Michel Lonsdale en Une sale histoire

Efectivamente, tal vez sea éste uno de los aspectos más conflictivos en nuestra realidad. En nuestro caso se opera un claro divorcio entre la realización (el saber técnico) y el trabajo crítico (el saber teórico). En este sentido creemos muy interesante la opción de "Cahiers" de entrevistar a "técnicos" (la lucidez de Renato Berta nos abruma), siguiendo, en cierto sentido, el trabajo teórico ya iniciado por Comolli con su serie sobre "Técnica e ideología"...

ST.-En la etapa actual, "Cahiers" quiere huir de todo hermetismo, funcionar en un cierto nivel dentro de la coyuntura que es la que, a fin de cuentas, ha de nutrir nuestro trabajo teórico. De ahí la incorporación de

La segunda es en 16 mm y dura 22 min. En ambas se cuenta la misma historia, sobre la absorbente fascinación de las prácticas voyeurísticas en un lavabo de señoras; concretamente, la visión de sexos femeninos a través de un agujero (diríase que consustancial a la arquitectura del lugar) que comunica con el water de hombres. Esta historia no se visualiza, sino que tan sólo es relatada verbalmente, en la primera parte siguiendo el modelo clásico de puesta en escena, en la segunda con una apariencia de cine familiar e improvisación. El narrador de esta segunda parte es el supuesto protagonista de la historia (supuesto: ambigüedad sobre cuyos efectos deriva el interés del film), que la relata a un auditorio de amigos (entre los que figura el cineasta Eustache); el narrador de la primera es un actor profesional (Michel Lonsdale), y entre los oyentes del mismo texto, un crítico (Jean Douchet) representa al cineasta.

Tanto el dispositivo como el discurso no son, en su carácter atípico, extraños a Eustache. Enamorado, maniaco de la escritura (Bresson dijo de él, hace muchos años: "ce petit est sur la bonne voie"), el quid de sus films es, precisamente, la relación entre un discurso amoroso excepcional (minoritario, por oposición a la regla social) y el espacio concreto que lo sustenta. *Mes petites amoureuses* (1974) es el film que mejor define, por lo preciso de su construcción, el discurso adolescente que se prolonga en *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966) y *La maman et la putain* (1973). El recorrido de Martin Loew o Jean-Pierre Léaud y su no-enraizamiento se plantean en términos de itinerario y encuentran su más acabado exponente en la parte final de *Mes petites amoureuses*, su acepción más literalmente topográfica en la iniciación amorosa por la carretera. Tras una infancia rural idílica y la dolorosa intuición de la futura experiencia adulta (soledad y explotación, no-deseo y poder), el protagonista atraviesa la indiferencia gracias a la organización territorial de su deseo. Por un *découpage* riguroso que es una de las virtudes distintivas de su autor, la incomunicación se reduce al espacio que separa a dos deseos, y la anulación (provisional pero no ilusoria) de esa separación es un paso de la frontera en la experiencia del individuo, a la vez un abandono y un arranque.

La misma irregularidad del metraje de los films de Eustache (desde el corto a las tres horas y media) es indisoluble de su estructura espacial. En *Une sale histoire*, el ingrato metraje es justo el necesario para desarrollar esa estructura del doble espacio como representación del espacio excluido, del dispositivo del discurso como alternativa y sustitución al deseo

nuevos redactores y colaboradores, gente que, por lo general, trabaja sobre la base material, técnica, del cine.

Una última cuestión que tal vez no encuentre respuesta por tu parte. ¿A qué se debe este desconocimiento tan profundo por parte de "Cahiers" del cine español? ¿Puede justificarse el que, hasta el momento no haya aparecido ningún trabajo sobre nuestro cine?

ST.-No existe justificación alguna y sí un total desconocimiento por nuestra parte. Aunque no sea decir nada, habría que buscar un remedio para paliar esta ignorancia.

(Por la transcripción Domènec FONT)

mismo. La mirada desplaza el deseo. Este amigra de la historia pretendidamente vivida a una representación de ella que la amplía y prolonga (la parte "espontaneísta" sucede en un ámbito cerrado, mientras que en la otra los diferentes actantes proceden de espacios, de discursos distintos). Este sistema de inscripción tuvo en *La maman et la putain* su formulación más particular: el tiempo actuaba como valorización del espacio, la dialéctica de los tiempos fuertes y débiles en el deseo funcionaba a partir de la inserción del detalle relevante en el irrelevante continuum temporal de la cotidianeidad, estableciendo así una compleja red de causas y efectos. Como decía Eustache: "J'ai eu besoin de beaucoup de temps pour filmer un moment, un instant indéfini, un arrêt".

La pertinencia de *Une sale histoire* en la Semana está fuera de duda (aunque de hecho sustituyó a una ausencia de penúltima hora). En Francia, el mismo Eustache, cuya posición en el cine francés es ahora comprometida, se ha cuidado de su distribución. Es el tipo de film sobre un discurso marginal que la estructura económica del sector hará cada vez más difícil de realizar, y de difundir.

R. F.

REVISTA PIPIRIJAINA

PIPIRIJAINA • TEXTOS •

TODOS LOS MESES
UN VOLUMEN DE TEATRO
Y UNA REVISTA
DE VENTA POR SUSCRIPCIÓN
Y EN LIBRERIAS