

# Ideologia, cinema i política

José Enrique Monterde Lozoya

PID\_00194927



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>1. Les plataformes crítiques</b> .....	7
1.1. <i>Positif</i> .....	7
1.2. <i>Cahiers du cinéma</i> .....	7
1.3. <i>Cinéthique</i> .....	12
1.4. Altres països .....	14
<b>2. Sobre la ideologia</b> .....	16
2.1. Les relacions entre el cinema i la ideologia .....	16
2.2. Idealisme enfront de materialisme cinematogràfic .....	18
2.3. Tècnica i ideologia: transparència i representació .....	20
2.4. La impressió de realitat .....	23
<b>3. La politització del cinema</b> .....	27
3.1. La funció política del cinema .....	27
3.1.1. El cinema integrat als aparells de l'estat .....	28
3.1.2. El cinema com a dispositiu crític .....	31
3.2. Sobre l'eficàcia del cinema polític .....	32
3.3. El Maig del 68 i el cinema .....	34
3.4. La dicotomia bàsica del cinema polític .....	38
<b>Bibliografia</b> .....	41



## Introducció

A l'empareda dels contextos reconstruïts de manera esquemàtica en el mòdul "Contextos", es va desenvolupar un **debat teoricocrític molt intens en l'àmbit cinematogràfic**, sota el concepte althusserià de *pràctica teòrica*, partint de la funció ideològica del cinema. Desplegada en paral·lel amb noves iniciatives de producció cinematogràfica, interiors i exteriors respecte a la institució cinematogràfica, amb ànim no solament de seguir-les i avaluar-les, sinó d'anticipar-les i, en certa manera, guiar-les, aquest debat va trobar acolliment en diverses **publicacions** cinematogràfiques especialitzades, sobretot en el focus parisenc, si bé es va estendre a publicacions d'altres llocs.

En aquest mòdul afrontarem els continguts essencials del debat, i els intentarem desgranar per comprendre'ls més bé; no obstant això, veurem que cada aspecte del debat estava estretament relacionat amb tots els altres i que tenien com a element d'unió la reflexió –inseparable de l'acció– sobre **el lloc de la ideologia en el cinema**.



## 1. Les plataformes crítiques

La premsa especialitzada cinematogràfica va viure a França una època daurada des de poc després del final de l'Ocupació i la Guerra. Després de la via iniciada per *L'Ecran Français*, molt vinculada al PCF, i la segona etapa de la *Revue de Cinéma*, en què es va començar a realitzar la renovació de la crítica, amb personalitats com André Bazin, Maurice Schérer (Eric Rohmer), Alexandre Astruc o Jacques Doniol-Valcroze, a més d'alguns *fanzines* a càrrec dels crítics més joves i radicals (com *La Gazette du Cinéma* o *Saint-Cinéma de Prés*), apareixerien les dues publicacions més importants des del principi dels anys cinquanta: *Cahiers du cinéma* (París, 1951) i *Positif* (Lió, 1952).

### 1.1. Positif

Paradoxalment, en relació amb el que succeiria més endavant, en els primers anys *Positif* se situaria en una tendència molt més esquerrana que els *Cahiers*, de manera que combinava principis marxistes més o menys ortodoxos (ortodòxia excessiva per a uns quants, que abandonarien la revista), amb trets hereditaris importants del surrealisme i clarament antireligiosos, probablement influïts per l'origen maçònic d'alguns membres. La confrontació amb els *Cahiers* va passar per diversos episodis, ja des de l'article de François Truffaut en aquesta revista, "Positif: copie 0" (1958). En aquells temps, com hem dit, *Positif* apareix situat molt a l'esquerra de *Cahiers*, tal com revela que cap dels col·laboradors d'aquesta darrera signés el "Manifeste des 121" contra l'actuació francesa a Algèria, encara que més endavant s'hi adheririen Truffaut, Doniol i Kast.

### 1.2. Cahiers du cinéma

Per la seva banda, els *Cahiers* més reconeguts –mítics, fins i tot–, els que progressivament van acollir els futurs integrants de la *nouvelle vague* (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Chabrol, Doniol-Valcroze, Kast, Douchet, etc.) sota la protecció d'André Bazin, els que es reconeixien amb la famosa portada de color groc, els que van postular definitivament la "política dels autors" i la teoria de la *mise en scène*, s'alineaven en els antípodes de *Positif*. Clarament idealistes i formalistes, més aviat conservadors –fins i tot reaccionaris de vegades– en el terreny sociopolític, amb alguna de les seves figures –com Truffaut– relacionades amb altres publicacions clarament inclinades a la dreta (cas del setmanari *Arts*), propers als àmbits del modern catolicisme francès (cas de Bazin o Rohmer) en la tradició de Marcel Maritain o Mounin, els *Cahiers* experimentarien una transformació sorprenent després del pas a la direcció cinematogràfica

#### Lectura recomanada

T. Frémaux (1989, juliol-agost). "L'Aventure cinéphilique de *Positif*. 1952-1989". *Vingtième siècle* (vol. 23, pàg. 21-33).

#### Lectures recomanades

Per seguir a fons la trajectòria de *Cahiers du cinéma*, vegeu:

A. de Baecque (1991). *Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue* (2 vol.). París: Cahiers du Cinéma.

També tenen interès alguns articles:

E. Bickerton (2007, setembre-octubre). "Adieux aux Cahiers". *La Revue Internationale des livres & des idées*.

W. Guynn (1978, abril). "The Political Program of Cahiers du cinéma, 1969-1977". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (núm. 17, pàg. 32-35).

dels seus crítics bàsics, després de la mort de Bazin el 1958, a partir ja del primer terç dels anys seixanta. Es va iniciar un procés que va portar a l'abandonament d'aquesta "cinefilia" que tenia el màxim estandard en la revista.

### ***Cahiers du cinéma: cronologia I***

1951 (abril): primer número de la revista amb Bazin, Doniol-Valcroze, Lo Duca i Keigel com a impulsors i Éditions de l'Etoile com a editora.

1951-53: ingrés progressiu en la revista dels anomenats *jeunes turcs*, futurs membres de la *nouvelle vague*: Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol...

1954 (gener): publicació d'un polèmic i agre article de Truffaut sobre el cinema francès del moment ("Une certaine tendance du cinéma français"), que implica l'atac a l'anomenat *cinéma de qualité*. Es consolida la "política dels autors", favorable a certs clàssics del cinema americà (Hitchcock, Hawks, Ford, Walsh, Lang, Cukor), del contemporani (Minne-lli, Ray, Fuller, Mann) i alguns cineastes europeus (Renoir, Rossellini, Dreyer, Bergman, Bresson).

1957: Rohmer substitueix Lo Duca com a redactor en cap. Vendes al voltant dels dotze mil exemplars.

1958 (novembre): mort d'André Bazin.

1959 (maig): eclosió de la *nouvelle vague* en el Festival de Cannes.

1962: vendes al voltant dels quinze mil exemplars, amb una difusió important entre subscriptors d'arreu del món.

El canvi arrenca definitivament quan **Eric Rohmer** és succeït en la prefectura de redacció per Jacques Rivette, a partir del número 145 (1963), època en què es produeix una renovació de la nòmina de col·laboradors (entren Daney, Comolli i Narboni), un canvi de format, portada i maqueta de la revista, a més de la compra de l'editorial (Éditions de l'Etoile) per part de Daniel Filipacchi el 1964. Alhora es canvia l'enfocament dels continguts, que **s'apropa a l'estructuralisme** i ofereix una sèrie d'entrevistes a personatges no cinematogràfics com Lévi-Strauss, Barthes o Boulez, mentre que s'expandeix la influència d'Althusser i Lacan.

### ***Cahiers du cinéma: cronologia II***

1963: Rivette succeeix Rohmer en la prefectura de redacció. S'inicia un gir en la línia editorial; s'enfoca la "política dels autors" cap als representants del nou cinema i s'introdueixen nous paràmetres teòrics i crítics.

1964 (octubre): a causa de les dificultats financeres de la revista, Daniel Filipacchi –editor, entre d'altres, de la publicació mensual juvenil *Salut les Copains*– compra les Éditions de l'Etoile. Es produeix un canvi complet del format, la portada i la maqueta, però també la direcció (abandonen els tradicionals Camps Elisis) i l'orientació.

1965: Jean-Louis Comolli i Jean Narboni succeeixen Rivette en la prefectura de redacció.

1966 (abril): organització de la primera "Semaine de Cahiers du cinéma". La censura prohibeix el film *La Religieuse* de Rivette, cosa que provoca una convulsió en la revista, que publica una portada amb la protagonista, Ana Karina. Paral·lelament, es produeix un primer gir cap a la politització, encapçalada per Godard, influenciat per la jove actriu Anne Wiazemsky (present a *La Chinoise*) que el connecta amb estudiants de Nanterre.

1968 (febrer-abril): desenvolupament de l'afer Langlois, amb intervenció dels redactors de *Cahiers* en la mobilització. Sortida de Godard del consell de redacció a causa de l'anterior venda de la revista a Filipacchi.



1968 (maig-juny): participació dels integrants de *Cahiers* en els esdeveniments contestataris.

Amb motiu de la prohibició de *La Religieuse* (que provoca l'editorial "La guerre est commencée" en el número 177 d'abril de 1966, i la proclama de Godard a *Le Monde* del 2 d'abril del 1966 "Je ne connaissais le fascisme que dans les livres") i d'altres esdeveniments (quan Godard proclama: "créer deux ou trois Vietnam au sein du vaste empire Hollywood-Cinécittà-Mosfilm-Pinewood") s'inicia un **procés de politització** que l'afer Langlois i, per descomptat, el **Maig del 68 radicalitzaran**.

#### Vegeu també

Veurem l'afer Langlois amb profunditat en l'apartat "El Maig del 68 i el cinema".

### ***Cahiers du cinéma*: cronologia III**

1969 (octubre-novembre): es publica un editorial clau en el número 216-217 ("Cinéma/Idéologie/Criticism") que marca la nova línia de la revista. Aquesta consuma les tensions amb Filipacchi i es trenca la relació. Amb el suport econòmic de Truffaut i Doniol, l'equip compra la revista per 280.000 francs, a la recerca la seva independència. La revista manté en aquest moment els catorze mil exemplars de venda.

1969 (novembre): *Cahiers* s'alinea amb el PCF i estableix una bona sintonia amb altres publicacions d'esquerres com *Change*, *Nouvelle Critique* i *Tel Quel*, cosa que significa també l'increment de la influència de Lacan i Derrida.

1970 (març): s'esdevé un important estudi de la *Vie est à nous*, considerat un dels primers films militants francesos (núm. 218); després seria repudiat en l'etapa maoista.

1970: Michel Delahaye abandona la revista per discrepància amb la línia ideològica, fet que desencadena una certa polèmica.

1971 (gener): *Cahiers*, juntament amb *Tel Quel* i *Cinéthique*, publiquen un editorial contra un altre d'anterior de *Positif* que ataca Althusser ("Els enfants du paradigme", núm. 122, pàg. 7). Es produeix la traumàtica ruptura amb Truffaut.

1971 (març): després de tres mesos sense publicar-se, la revista reapareix i inicia la fase més marcadament *althusséro-lacanienne* i l'interès desmesurat per l'obra teòrica de S. M. Eisenstein i del cinema soviètic dels anys vint en general, encara que per a uns quants estudiosos des d'un enfocament heterodox propi de la tendència del Proletkult.

1971 (maig): s'inicia la famosa sèrie d'articles de Jean-Louis Comolli amb el títol comú de "Technique et idéologie" que es perllongarà fins al febrer del 1972 (núm. 229-235).

1971 (desembre-febrer): es publica una autocrítica de les posicions anteriors, que significa la ruptura amb el PCF i l'arrencada del predomini maoista: "Politique et lutte idéologique des classes" (núm. 234-235, pàg. 5-12).

1972 (març-abril): apareix la significativa referència al film model de la República Popular de la Xina: *El destacamento rojo de mujeres*.

1972 (juliol): Bernard Eisenschitz és definitivament exclòs del comitè editorial per la seva militància comunista ortodoxa. Doniol, Kast i Truffaut retiren el seu nom de la revista.

1972 (novembre): apareix el número 241 sense cap fotografia i paper de mala qualitat.

1973 (febrer): Jean-Louis Baudry és obligat a dimitir després de ser descobert assistint a la festa de *L'Humanité*. Les vendes disminueixen fins als 3.403 exemplars (dels quals 2.069 es fan a l'estranger). El 1972 i el 1973 només es publiquen cinc números i el 1974, tan sols quatre.

1973 (març): Silvie Pierre, l'única dona del consell, que no escrivia des que va marxar al Brasil el 1971, abandona la revista davant la seva filiació maoista. La reemplacen Serge Toubiana, militant del grup Lou Sin, estudiant a Censier, i Philippe Pakradouni, amic de Narboni.

1973 (agost): Pakradouni i companyia participen en un seminari *Cahiers* durant el festival d'Avinyó per discutir la creació d'un "front cultural revolucionari", sense resultats viables davant els sectarismes manifestos.

1973 (setembre): comencen les maniobres liderades per Daney per a la reforma de la revista.

1974 (febrer): es produeix el “cop d’estat”: Pakradouni és expulsat del Consell i el duo Comolli i Narboni s’allunyen un temps de la revista.

1974 (abril-maig): Daney i Toubiana, amb el suport de Bonitzer, es fan càrrec de la direcció de la revista, de manera que fan una nova autocrítica de l’etapa anterior (núm. 250).

1974 (juny-setembre): la nova línia es reflecteix en l’editorial “Fonction critique” (núm. 250-253).

1975 (maig-juny): es publica un altre article definidor a càrrec de Daney, Kané, Oudart i Toubiana que rememora el famós de Truffaut: “Une certaine tendance du cinéma français” (núm. 257). Entrevista a Michel Foucault sobre el cinema *retro* i article de Jacques Rancière sobre Althusser, Maig del 68 i el tractament d’aquest en els documentals i les ficcions.

1977 (febrer): es produeix l’estabilització definitiva de la revista amb el suport d’un sector dominant (Toubiana, Narboni, Bonitzer, Bergala); Bergala proposa refer la reputació de *Cahiers* com a revista de crítica cinematogràfica i Toubiana, la professionalització de la revista que permeti l’augment de subscriptors, gràcies al suport financer de l’empresa Gaumont.

1978: s’esdevé l’abandonament explícit del component més teòric de la revista, a favor del servei al “consumidor cultural”.

Tot esclata quan el 1969 es publica un article editorial fonamental signat per **Comolli i Narboni** que defineixen la nova i convulsa línia de la revista:

“D’una empresa crítica que vol ser conseqüent i on es té el dret d’esperar que delimiti tan rigorosament com es pugui el camp i els mitjans d’acció corresponents: el lloc on se situa, el domini que pretén estudiar, el que la fa necessària i el que la fa possible. I [...] la funció que es proposa completar, la seva tasca específica.”

J.-L. Comolli; J. Narboni (1969, octubre). *Cahiers du cinéma* (núm. 216).

Durant dos anys, la tasca de *Cahiers* s’emmarca en el pensament althusserià, en l’anàlisi del cinema soviètic dels anys vint (amb un predomini absolut de l’interès per Eisenstein: quinze lliuraments entre el febrer del 1969 i el febrer del 1971, acabant amb un número especial monogràfic) i en la concordança amb altres revistes culturals d’esquerres, com *Tel Quel* i *La Nouvelle Critique*, en el suport al PCF. Amb això s’intenta amalgamar el dogmatisme polític i l’anàlisi formalista com a mètode crític. Després d’una pausa de tres mesos en la publicació, apareix un altre editorial que situa la línia que cal seguir:

“Conscients del paper desenvolupat pel cinema com a lloc d’intervenció de la ideologia dominant, pretenem continuar l’elaboració –ja començada en els últims números– d’una teoria crítica sempre més necessària. Teoria que, com a tal, es fonamenta en la ciència marxista del materialisme històric i els principis del materialisme dialèctic, en connexió amb els treballs desenvolupats en altres disciplines.”

*Cahiers du cinéma* (1971, març).

Al cap de poc temps, al final del mateix 1971, es produeix el següent gir de la revista amb la ruptura definitiva amb el PCF i *Tel Quel* (el mateix any *Tel Quel* trenca definitivament amb el PCF) i l’autocrítica subsegüent:

“[...] nosaltres hem reprimat la contradicció en el camp cultural en nom d’una estratègia de sustentació a la fracció d’avantguarda del Partit, i en el camp polític hem rebutjat el fet de veure una incompatibilitat fonamental entre l’aprovació passiva que fem de la política del PCF i la presa en consideració que tenim de la posició xinesa.”

Amb el **maoisme** com a inspiració, una inspiració contradictòria amb la concepció d’autonomia implícita en les idees del Proletkult –i, fins i tot, en Lenin– des de les quals es va tractar recentment el cinema soviètic, el pas següent, el 1973, és **obrir un front ideologicocultural revolucionari** que permeti establir una “base roja en l’ofensiva en el si de les masses”. Per a això, *Cahiers* es fonamenta en un dels pocs textos de Mao: “Converses en el fòrum de Yanan sobre Literatura i Art”, que és una manera de tornar al dogmatisme del realisme socialista, basat en la idea que **l’art** –simplement identificat amb la ideologia– **només pot ser de classe**, burgès o proletari, i que l’artista s’ha de posar al servei del poble, sota el dictat i la línia que el Partit defineix. No obstant això, el problema més gran per a *Cahiers* serà que les seves idees no arribaran mai a connectar amb una línia de masses, entre altres coses perquè mai no va aparèixer a França, entre tots els grupuscles, un partit proxinès mínimament influent entre les masses proletàries.

Però l’evolució prossegueix i ja el 1974 comença la revisió de les posicions recentment mantingudes, confirmada quan Comolli i Toubiana van prendre la direcció de la revista, i reconeixien en un altre editorial haver-se convertit en una “escola de quadres” i un “*bureau* polític”. Aquesta espècie de **tornada al cinema** es confirma en un nou editorial de Daney, “Fonction critique”, en què manifesta:

“un concepte de crítica que no eludeixi ni les belleses (vella cinefilia), ni els errors (dogmatisme recent), [...] sinó una mica més heterogeni [...], menys establert [...] en nom d’alguna cosa que no està donada (elements dispersos, embrions).”

S. Daney (1974, juny-setembre). *Cahiers du cinéma* (núm. 250-253).

Cap al 1978 es consumeix de manera definitiva l’abandonament de la dimensió més teòrica de *Cahiers*, i reconeixen a més que el cinema ha perdut el monopoli de l’“imaginari de masses” davant el poder dels gegants mediàtics i la publicitat.

### Continguts teòrics

Pel que fa a alguns continguts teoricocrítics d’aquests períodes, hi entrarem més a fons en posteriors aproximacions als elements del debat, però assenyalarem que inclouen aspectes com la dualitat entre el respecte i el rebuig de la tradició del pensament de Bazin; temes com la profunditat de camp (Comolli), l’enquadrament (Bonitzer: “Fétichisme de la technique: la notion de plan”, novembre del 1971), el muntatge prohibit (Bonitzer-Daney: “L’écran du fantasme”, març-abril del 1972), el fora de camp (Bonitzer: “Hors-Champ”, febrer del 1972), el primer pla (Bonitzer: “Le Gros Orteil”, octubre del 1971), o les junctures del muntatge (Metz: “Ponctuation et démarcation dans le film de diégese”, febrer del 1972).

#### Citació

Segons Guynn: “La Gran Revolució Cultural Proletària a la Xina va ser extremament repressiva en les mesures que dugué a terme contra qualsevol manifestació cultural que pogués resultar hostil als maoistes: així, Beethoven i Bach van ser prohibits com a «burgesos revisionistes» i Goethe i Shakespeare com a realistes [...]. La supressió de la llibertat d’expressió en totes les àrees del treball cultural coincidia amb la supressió de les bases de qualsevol oposició a la burocràcia dominant.”

#### Citació

Segons Daney: “Els artistes estaven intimidats, inhibits, pel pes dels errors que calia evitar i de les tasques que s’havien d’emprendre, i els militants amagaven darrere de discursos massa generals la falta d’idees i motivacions [...] gent com nosaltres, que creien que polititzaven la cultura, i exmilitants esquerrans, que havien comprès perfectament el seu fracàs polític i que s’havien refugiat en un «front secundari» en què podien continuar intimidant els altres mentre que no feien més que negociar la seva supervivència.”

### 1.3. Cinématique

El 1969 hi ha altres revistes cinematogràfiques a part de *Positif* i *Cahiers du Cinéma*, generalment afins a les posicions de l'esquerra oficial. És el cas de *Cinéma*, editada per la Federació Francesa de Cineclubs, molt propera al PCF; en sorgirà una escissió decisiva el 1972 que constituirà una altra revista, *Ecran*, supervivent fins al 1979 (hi intervindrà Guy Hennebelle, atent i entusiasta especialista en el cinema militant); també està en marxa *La Revue de Cinéma* (que el 1980 es fusionarà amb la desapareguda *Ecran*), anterior *Image et Son*, vinculada al sindicat d'ensenyants UFOLEIS; i encara *Jeune Cinéma*, òrgan de la Fédération de Ciné-clubs Jean Vigo i sota la direcció de Jean Delmas.

Però cap d'aquestes no mostrarà una radicalitat tal com *Cinématique*, un autèntic revulsiu dins de la teoria ideologicocinematogràfica del moment, que probablement és una de les causes de les transformacions que experimenten els *Cahiers*, ja que si bé totes dues es van alinear en l'esquerra radical en aquests anys, no van deixar d'atacar-se mútuament en diversos moments. *Cinématique* sorgeix el gener del 1969, en plena eferescència post-Maig del 68, partint de la idea que cal **aturar la producció per a centrar-se en la reflexió sobre el cinema** o, més ben dit, **sobre les relacions entre el cinema i la ideologia**. Poc després d'haver-se fundat, amb la participació decisiva del cineasta Marcel Hanoun, el mateix 1969 es va produir un canvi que porta a la refundació amb l'impuls principal de **Jean-Paul Fargier**, acompanyat sobretot per Jean-Louis Baudry i Gérard Leblanc, que va mantenir sempre la seva oposició a la línia del PCF i a altres tendències esquerranes.

El control de Fargier es va mantenir fins al 1973, quan la revista va iniciar altres vies d'acció amb la creació d'un **grup de producció militant** (conegut com a *groupe Cinématique*) amb principis de col·lectivitat i anonimat, i perdia pes en aquest camp teoricocrític que ja estava en declivi; el binomi Fargier-Leblanc va passar a la realització i l'ensenyament. Però, de fet, el seu moment de plenitud es va consumir amb la publicació del número 10/11 (primavera del 1971), quan va fer autocrítica antirevisionista dels excessos teoricistes comesos en la defensa que va dur a terme del cinema materialista, poc defensables des de les exigències reals de la praxi política. A partir d'aquí es van lloar els films del col·lectiu Dziga Vertov, comandat per Godard, i els films xinesos que estimulaven la seva nova adopció del **maoisme**, fins a **arribar a la pràctica desaparició del cinema en les seves pàgines**.

Tot seguit veurem els continguts de la revista, ja que una bona part del debat ideologicocinematogràfic es va desenvolupar a partir dels polèmics plantejaments exposats a *Cinématique*. Anticipem que, com va definir *Positif* en un dels seus atacs, el seu objectiu era "definir i enaltir un cinema que seria, per «definició», materialista, proletari, marxista i revolucionari" (núm. 113, pàg. 3). En aquesta línia, podem caracteritzar i sintetitzar així el pensament de la revista:

#### Groupe Cinématique

Entre els seus títols trobem *Quand on aime la vie on va au cinéma* (1974), sobre el treball de l'espectador cinematogràfic; *Tout un programme* (1978), sobre l'origen del pla nuclear francès, i *Bon pied, bon oeil et toute satête* (1978), amb intencions ecologistes.

#### Vegeu també

Estudiarem el col·lectiu Dziga Vertov en l'apartat "Els col·lectius militants a França" del mòdul "La praxi crítica".

- **Es va centrar en molt pocs films:** *Octobre à Madrid* (M. Hanoun, 1964), *Méditerranée* (J. D. Pollet, 1965), *Le Jouer de quilles* (R. Lajournade, 1968), *Un film comme les autres* (J. L. Godard, 1968) i, curiosament, *Chronique d'un été* (J. Rouch-I. Morin, 1961).
- **Es va distanciar de qualsevol temptació cinèfila** i de les constants de les revistes cinematogràfiques: absència de fotografies, recensions, informacions, crítiques d'estrena, etc.
- **Es va alinear** –fins a la seva ruptura el 1971– amb la revista cultural *Tel Quel*, de la qual procedien alguns col·laboradors (Kristeva, Pleynet, Sollers).
- Es va plantejar un intent de **desconstrucció cinematogràfica**, no solament dels mateixos films com a textos, sinó de la recepció fílmica:

“El treball que hem emprès està en ruptura completa amb els circuits oficials de distribució. Certament no per a ignorar-lo (parlaríem en el buit). Al contrari, buscarem demostrar com i per què deformen les pel·lícules a les finalitats de la ideologia burgesa. I si parlem dels films d'estrena és per a recol·locar-los en els contextos econòmic, ideològic i formal, i per a desconstruir-los.”

*Cinéthique* (núm. 4).

- **Es va oposar sense paliatius al cinema polític de moda** en aquest moment:  
I també va ser **contrària al cinema *engagé* o militant**, ja que en definitiva totes les pel·lícules són polítiques i militants.

“És veritat que aquest film (*Le temps de vivre*, de B. Paul) mostra el que el cinema burgès s'esforça a dissimular: la classe obrera. Però també és veritat que es defensa la idea de la classe obrera amb les armes del cinema burgès.”

*Cinéthique* (núm. 5).

- **Es va enfrontar amb esforç a qualsevol forma d'idealisme cinematogràfic**, interessats pels processos de producció material de la pel·lícula i de la prevalença del seu valor d'ús sobre el valor de canvi, i van aplicar així mateix el concepte de *plusvàlua* (ideològica) al film.

### **Tel Quel**

La revista *Tel Quel* va ser fundada la primavera del 1960 per Éditions du Seuil a fi de tractar el camp lingüístic –més ben dit, el de l'“escriptura” (Derrida) o les “pràctiques significants”– des de la perspectiva de l'economia política, del materialisme històric i dialèctic marxista, allunyant-se de la crítica literària en voga, en un exemple de “fractura epistemològica”, i propers a la gramatologia. A partir d'Althusser i contraris a altres marxistes com Garaudy, Aragon o Sartre, treballen amb la màxima “no es pot fer una revolució econòmica i social sense fer, al mateix temps i sobre un altre terreny, una revolució simbòlica”. D'altra banda, assumeixen la influència de Nietzsche i Freud, però també de Mallarmé, Lautrémont, Artaud i Bataille, exemples d'heterodòxia en la cultura europea. Si bé fins al 1971 es manté –com *La Nouvelle Critique*– propera al PCF, el juny d'aquest any es produeix la ruptura, apropant-se al maoisme, en un procés que porta a la constitució de *Tel Quel-Mouvement de juin 71-Informations*, en què van continuar predominant Philip Sollers i Marcelin Pleynet, que, juntament amb Julia Kristeva, Jean-Pierre Faye i Jean-Louis Baudry, van formar el nucli de la revista, al mateix temps que acusen *Cinéthique* de “dogmatisme” i “marxologia universitària”; també se separen de Derrida,

### **Lectura recomanada**

P. Forest (1995). *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*. París: Seuil.

que és vist aleshores com un filòsof “esotèric i revisionista”. La publicació es va mantenir fins al 1982.

#### 1.4. Altres països

Si bé l'epicentre del debat teoricocrític es va centrar en l'àrea francesa, no van faltar els exemples de publicacions en altres països, tant per propagació del focus francès com per dinàmiques autònomes de cada país.

1) El cas més prolífic va ser l'**italià**, atesa la varietat de tendències crítiques. D'una banda es mantenia la veterana *Cinema Nuovo*, pionera de la reflexió politicoideològica sobre el cinema. Creada per Guido Aristarco el 1952, després de l'experiència neorrealista i en ple debat sobre el concepte de *realisme*, va assumir les teories sobre el “realisme crític” de Lukàcs i va debatre amb personatges com Sartre, Zavattini o Chiarini. Al principi dels anys seixanta – quan passa de quinzenal a bimestral – es va obrir (per obra d'Oldrini, Ferrero i Termine) cap a la recepció de les idees de la teoria crítica, de manera que van treballar autors com Adorno i Benjamin i van reflexionar sobre el paper del cinema en la nova cultura de masses i sobre els problemes d'hegemonia politicocultural. De totes maneres, la seva presència va ser menys contundent en els debats post-Maig del 68.

Va ser més radical la posició de la torinesa *Ombre rosse*, propera al moviment contestatari estudiantil des de la seva fundació el 1967. Els màxims exponents d'aquesta publicació (Fofi, Bertetto, Volpi) entenien el cinema com una arma d'anàlisi (sobretot de les contradiccions entre classes, dins de cada classe o fins i tot individuals) i lluita, amb un objectiu revolucionari, aliè a qualsevol neutralitat cultural, cosa que la va situar molt clarament en el camí de l'esquerranisme relativament radical de *Positif*, encara que sense arribar als seus excessos. Els plantejaments que formulava es van revelar en l'editorial “Cultura e rivoluzione” (núm. 4, març del 1968) a favor de la transformació del discurs cultural en pràctica política, si bé la seva primera etapa acaba el 1969; la segona sèrie va aguditzar la servitud de la revista a les activitats de la nova esquerra.

Clàssica en el tractament de la política, *Filmcritica* –sorgida als anys cinquanta– va comptar amb pensadors conspicus de la tradició comunista (Barbaro, Della Volpe), encara que el nucli bàsic de redactors encapçalats per Edoardo Bruno (Pecori, Tomasino, Silva) va privilegiar els aspectes estètics del fet cinematogràfic. La influència del primer *Cahiers* es produiria sobretot a *Cinema & Film*, activa entre el 1966 i el 1970. Amb la protecció ferma d'Adriano Aprà (juntament amb Ungari, Ponzi, Roncoroni, Ferrini...), es va fixar sobretot en qüestions del llenguatge cinematogràfic i la importància de les eleccions estilístiques del director, no solament en el terreny estètic sinó també en l'ideològic i polític.

Altres publicacions entre l'abundància del moment no adopten posicions polítiques massa definides: a més de les ja existents, el 1959 apareixen *Centrofilm*, *Il Nuovo Spettatore Cinematografico* i *La Fiera del Cinema*; el 1960, *Film Selezione* i *Cinemasessanta* (a Reggio Emilia), la més interessant pel seu rigor dins del pragmatisme; el 1961, *Cineforum* (a Bèrgam, sorgida de la Federazione Italiana del Cineforum) i *Cinestudio*; el 1964, *Giovane critica*, i encara el 1967 l'efímera (fins al 1969) però molt interessant *Questo cinema*, dirigida per Mimo Argentieri i amb Micciché, Gambetti i Cosulich entre els redactors.

2) En l'àrea britànica, la seva revista més antiga i prestigiosa, *Sight & Sound* (sorgida el 1932), es va mantenir en una tradicional línia poc polititzada, però des del 1969 *Screen* (impulsada inicialment des de la Universitat de Glasgow) es va consolidar ràpidament com un dels puntals bàsics per als estudis fílmics i audiovisuals no solament anglosaxons, seguint una perspectiva fonamentalment radical, oberta als estudis de caràcter ideològic, semiològic, narratològic, econòmic o estètic, i també a les aportacions del feminisme, els incipients estudis culturals i altres paradigmes en voga als anys setanta. En aquest sentit destaca la publicació el 1975 de l'article decisiu "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen* (núm. 16 (3), pàg. 6-18), de Laura Mulvey.

3) Als EUA, *Jump Cut* (1974) es va distingir pel seu caràcter universitari i més polititzat, des d'una perspectiva marxista, mentre que la trimestral *Cineaste* va sorgir a Nova York al marge de l'àmbit universitari i amb un plantejament clarament polititzat, des de posicions d'esquerra.

4) També van arribar a Espanya els ressons –tardans i mediatitzats per la situació política del franquisme tardà i la transició– del radicalisme teoricocrític francès. Després de la desaparició el 1971 de *Nuestro Cine*, que als anys seixanta va representar les posicions més esquerranes possibles, afins al PCE (en una línia que aproximadament continuarien mantenint Fernando Lara i Diego Galán en el setmanari generalista *Triunfo*), aquestes tendències es van manifestar en primer lloc amb l'emergència d'alguns col·lectius –sobretot Marta Hernández i Francesc Creixells– que van intentar una espècie d'entrisme en publicacions de caràcter més general, com *Doblón*, *Destino*, *Posible*, *Cambio 16*, *Contrastes*, etc., Després, amb la posterior aparició d'algunes revistes cinematogràfiques com *La Mirada. Textos sobre Cine* –impulsada per Domènec Font el 1978, amb només quatre números publicats– i sobretot *Contracampo* (1979-1987), que va aglutinar la majoria de representants dels corrents materialistes i estructuralistes del panorama espanyol.

### Lectures recomanades

Sobre la crítica italiana dels anys seixanta:

G. P. Brunetta (2007). *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*. Bari, Roma: Laterza.

D. Turconi; C. Bassotto (eds.) (1973). *Il cinema nelle riviste italiane dalle origini ad oggi*. Venècia: Mostracinema.

## 2. Sobre la ideologia

El debat teoricocrític en l'àmbit del cinema en aquells anys “que van commoure el món”, després de l'experiència cristal·litzada en el Maig del 68, va tenir com a rerefons permanent el concepte d'*ideologia*, especialment inclinat a les concepcions sostingudes per Louis Althusser.

Per a aquest, la ideologia era constituïda pel “sistema de representacions (imatges, mites, idees o conceptes) que existeix i que té un paper en una societat determinada”; d'això es pot inferir que la representació també podia ser entesa com la relació imaginària dels individus amb les condicions reals d'existència. D'aquesta manera se superava la noció d'*ideologia* com un simple cos d'idees o pensaments, per definir-la com un **procés actiu**.

Göran Therborn proposa tres formes d'interpel·lació ideològica:

“Lo que existe y lo que no existe; quiénes somos, qué es el mundo y cómo son la naturaleza, la sociedad, los hombres y las mujeres. Adquirimos así un cierto sentido de la identidad y reconocemos lo que es verdadero o falso.”

“Lo que es bueno, correcto, justo, bello y sus contrarios. De esta forma se estructuran y normalizan nuestros deseos.”

“Lo que es posible e imposible. Así se modela nuestro sentido de la mutabilidad ontológica del ser –como ser-en-el-mundo– y las posibles consecuencias de esa transformación, y se configuran nuestras esperanzas, ambiciones y temores.”

G. Therborn (1987). *La ideología del poder y el poder de la ideología*. Madrid: Siglo XXI.

L'aplicació d'aquestes idees bàsiques sobre la ideologia va fonamentar bona part de l'anàlisi o denúncia de la presència de la ideologia no solament en els films, sinó també en el mateix cinema, com a condició ineludible per a una actitud políticament revolucionària.

### 2.1. Les relacions entre el cinema i la ideologia

Assumint la idea de base althusseriana del **cinema com un dels aparells ideològics de l'estat**, el debat es va ramificar en diverses vies que desbordaven el criteri tradicional del film com a mitjà ideològic, com a enunciator transmissor de missatges, idees, actituds, comportaments, etc., de contingut ideològic més o menys explícit. En el límit es va plantejar la identitat entre la ideologia (burguesa) i el mateix cinema, fins i tot en la seva naturalesa tècnica, com una cosa intrínseca; però també interessant-se en com opera la ideologia en les diverses fases del fet cinematogràfic. Aquesta preocupació per “**comprendre**

#### Lectura recomanada

Aquests textos van ser recollits en el volum:

J.-P. Lebel (1973). *Cine e ideologia*. Buenos Aires: Granica.



**com adquireixen un sentit els films i com, en conseqüència, produeixen un efecte ideològic”** va ser l'objectiu principal dels escrits de **Jean-Patrick Lebel** per a la revista *La Nouvelle Critique*, sorgida del PCF.

### Citació

“[...] en ese momento, hablar de lenguaje e ideología en el film es reconocer que las películas no son sólo el lugar de expresión de un lenguaje que se autoafirma sino el espacio en el cual ese lenguaje es atravesado por toda una diversidad de contradicciones en las que se concreta la dimensión ideológica –dialéctica, como hemos visto– de toda obra artística.”

R. Arnau (2006). *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* (pàg. 66). Tesi doctoral. Castelló: Universitat Jaume I.

Lebel va ser el contradictor més important –i recíprocament objecte dels seus atacs– de *Cinéthique*, ja que no va assumir la convicció que les pròpies tècniques i formes cinematogràfiques per si mateixes són ideològiques, tal com sostenia la revista. Per a Lebel l'important és:

“cómo la ideología llega a los films (es decir, cómo se desarrolla el proceso de significación experimentado por las películas en su historia concreta, al término del cual adquieren 'sentido' y por lo tanto un cierto contenido ideológico), y cómo la ideología llega desde los films (es decir, en qué forma opera el proceso de significación instaurado por ellos, luego del cual producen significaciones, efectos de sentido y, en consecuencia, ciertos efectos ideológicos).”

J.-P. Lebel (1973). *Cine e ideología* (pàg. 10). Buenos Aires: Granica.

Des d'aquest punt de vista, la **ideologia del film és determinada per l'elaboració o producció de significacions a partir dels “elements presos de la realitat”** (d'una realitat “socialitzada”) que constitueixen la matèria primera fílmica, “sobre la qual opera el procés de formalització i d'organització” que inclou el registre i el muntatge, on es pot revelar el mestratge tècnic i l'estètica del cineasta.

### Citació

Ampliem la idea de Lebel:

“El cine en sí o a través de sus formas de expresión no segrega ideología como el hígado segrega bilis. No la refleja tampoco como refleja los objetos que sirven de base a la fabricación de sus imágenes y de sus sonidos [...]. A través de la historia del film, de las etapas de su fabricación (su proceso de producción), y por el film, hay elaboración, acumulación, formación, producción de ideología (de un contenido ideológico). Y, si ese contenido ideológico re-produce muy a menudo la ideología dominante, no es a causa de la naturaleza del cine, sino porque este descentramiento de la esencia ideológica de los films es un descentramiento social y, por consecuencia, la ideología dominante influye con todo su peso en el cerebro de los que hacen los films y de los que los consumen.”

Lebel (1973, pàg. 73).

Lebel admet les constriccions materials o les conseqüències de les censures ideològiques o comercials, però com a tals són “contingents” i no predeterminades per la mateixa naturalesa del cinema. A més a més, també planteja el problema que la introducció de noves pressuposicions ideològiques, amb

què es reclamen formes noves, pot “emascarar” l’efecte ideològic pretès o ser inoperants. Per això, **l’essència ideològica de les pel·lícules funciona en relació amb la “base social del cinema”**:

“Esta base social se manifiesta a través de tres instancias que son las que hemos visto aparecer en los tres niveles de determinación ideológica de los films que hemos observado, a saber: lo real socializado y culturalizado que forma el cuerpo ideológico en el cual el cine va a buscar la materia prima de los signos que construye (por intermedio y en el marco de sus imágenes y de sus sonidos), el estatuto económico y social del cine y su función social actualmente como arte-espectáculo.”

Lebel (1973, pàg. 101).

Per això considera just assignar l’essència ideològica del cinema al “conjunt de les determinacions ideològiques sorgides de la seva base social” (pàg. 103).

D’altra banda, *Cahiers* no anava tan lluny com *Cinéthique*, encara que també va reivindicar el treball ideològic. Tal com va assenyalar Louis Séguin, per a *Cahiers*:

“la ideologia es representa així a si mateixa mitjançant el cinema. Es mostra, es parla, s’ensenyà en aquesta representació mateixa. La tasca més important del cinema, coneixent aquesta naturalesa del sistema que el converteix en instrument de la ideologia, és, doncs, posar en qüestió el sistema mateix de representació, posar-se en qüestió a si mateix com a cinema, per provocar un «décalage» o una ruptura amb la funció ideològica que té.”

L. Séguin (1970, febrer). “Le cinéma dans la politique”. *Positif* (núm. 113, pàg. 6).

Per a *Cinéthique* la naturalesa del mitjà cinematogràfic és la que no solament fa reflectir les ideologies presents sinó també produir una ideologia pròpia que resulta de tres característiques bàsiques: la impressió de realitat, la transparència enunciativa i la presumptiva neutralitat, com indica Roberto Arnau. D’una manera més general, és en relació amb aquestes que es produeix la confrontació entre un cinema idealista i un altre de materialista.

#### Citació

“El cinema materialista sorgirà només quan es refereixi en termes de classe contra el concepte burgès de representació.”  
J. L. Godard

## 2.2. Idealisme enfront de materialisme cinematogràfic

La contradicció principal entre burgesia i proletariat es reproduïx en el camp ideològic per la dicotomia entre **idealisme** i **materialisme**, de manera que **l’únic cinema revolucionari serà materialista**.

Com? Primer de tot exhibint el seu propi procés de construcció, mostrant que és el producte d’un treball, **no amagant les determinacions històriques i econòmiques que el condicionen**. Tal com assenyala Alberto Farassino, la pel·lícula s’entén de manera idealista com a expressió d’una visió personal del món, com una simple finestra oberta a aquest món, tal com considerava Bazin en la famosa declaració “el cinema és un fenomen idealista”; per al ma-

#### Lectura recomanada

A. Farassino (1972). “França/cinema/teoria”. A: *Il cinema francese dopo il maggio '68*. Roma: Bianco e Nero.

terialisme propugnat en aquells anys, el film resulta de la materialitat de la inscripció d'imatges i sons en la pel·lícula, encara que no es refereixin a temes específicament polítics.

Tornant a *Cinéthique*:

“Un film materialista és un film que no produeix reflexos il·lusoris de la realitat, que, de fet, no produeix reflexos, sinó que, a partir de la seva pròpia materialitat (pantalla plana, tendència ideològica natural, espectadors) i de la del món, les fa veure en un mateix moviment.”

A. Farassino (1972). “Francia/cinema/teoria”. A: *Il cinema francese dopo il maggio '68* (pàg. 24). Roma: Bianco e Nero.

Per a **Fargier i Leblanc**, el cinema idealista oculta la instància enunciativa i es fonamenta en les nocions de *reflex* i *expressivitat*. En canvi, el materialista és autoreferencial, només pretén reflectir el procés de producció de sentit, centrant-se en les relacions de les imatges entre si.

**Lebel**, per contra, reivindica la **neutralitat del cinema**, el treball ideològic del qual depèn de les circumstàncies històriques; rebutja la identitat d'un cinema materialista “en si” i distingeix entre una “**pràctica materialista**” i una “**lectura materialista**” del cinema. Respecte de la via destructora darrere d'un cinema materialista de *Cinéthique*, Lebel proposa assumir el llegat brechtian, avisant del perill essencialista i fascinator que amenaça les “obres més destructores”, ja que:

“[...] al destruir las formas «burguesas» de la representación, que son también las formas tradicionales, habituales, «normales» para el público al cual se dirige la obra, y al conformarse con eso, la obra renuncia en consecuencia a guiar y controlar la marcha del sentido en ella (la producción de sentido que ella hace) para ese público que la concibe.”

J. P. Lebel (1973). *Cine e ideología* (pàg. 120). Buenos Aires: Granica.

Amb això, el suposat materialisme corre el perill de transformar-se en una espècie de “fetitxisme de la matèria”. En canvi, la “lectura materialista” significa:

“[...] esforzarse por esclarecer la significación real de la obra, es decir, por descifrar a la vez el proceso de significación que ella instaura (la producción de sentido que opera, su efecto ideológico global) y el proceso de significación (el proceso de determinación ideológica) del cual es resultado [...] la revelación crítica de los sobreentendidos ideológicos de los films más allá de sus intenciones manifiestas.”

Lebel (1973, pàg. 242-243).

És clar que les posicions destructores en voga en aquells anys ja s'han distanciat del “realisme” –encara que sigui èpic– i del “didactisme” inherents a Brecht. En un famós assaig, **Barthes** situa Brecht –i Eisenstein– com a artistes prepolítics, ja que no se separen de la forma de representació. Una forma de representació que s'identifica directament amb el valor ideològic; així, **destruir la representació implica denunciar-ne el fonament ideològic**. Quan aquesta representació es proposa com a realista, implica una desviació “empirista”:

“El realisme «natural» del cinema té l'efecte exorbitant d'imposar una certa visió del món com l'única possible, en breu, de canviar l'ideològic en evidències.”

D. Noguez (1987). *Le cinéma autrement*. París: Ed. du Cerf.

### Citació

“No es la imitació lo que define más directamente la representación: aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo «real», lo «verosímil» y la «copia», seguiría habiendo representación, en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su mirada a un horizonte y en él recorte la base de un triángulo cuyo vértice esté en su ojo (o en su mente).”

R. Barthes (1986). “Diderot, Brecht, Eisenstein”. A: *Lo obvio y lo obtuso* (pàg. 93-101). Barcelona: Paidós.

Però, per a uns altres, com el cineasta militant **Jean-Pierre Thorn**, Brecht encara era un referent per al treball polític des del cinema:

“Sempre he estat un profund admirador de Brecht, perquè parlava alhora de la realitat, de la quotidianitat, de les petites coses de la vida, i, al mateix temps, intentava sempre donar una forma més condensada que la realitat, que permet tenir una mirada sobre la vida. Com podem donar aquesta agudes a la mirada, com podem despertar les consciències, justament fent que un film no s'esgoti només en el nivell del mateix film?”

### 2.3. Tècnica i ideologia: transparència i representació

Per a **Fargier** –i els seus companys de *Cinéthique*– la càmera cinematogràfica, el que anomenen l’**“aparell de base” del cinema**, és naturalment ideològica, en la mesura en què respon al codi perspectiu hegemònic des del Quattrocento, per la qual cosa li queda vetada qualsevol neutralitat i objectivitat.

El punt de partida d'aquesta idea –que és una mica metonímica, ja que la càmera remet al conjunt de la tècnica cinematogràfica– arrenca en l'obra de **Pierre Francastel**, quan vincula la **representació perspectiva**, la identificació entre la *perspectiva naturalis* (àmbit de la percepció) i la *perspectiva artificialis* (àmbit de la representació), amb un **sistema de pensament** que, fent del subjecte l'epicentre, correspon a l'**aparició** del que serà la **ideologia burgesa**. Aquesta identificació, que es fonamenta en la comparació entre quadre pictòric i finestra oberta al món de **Leon Battista Alberti** (1404-1472), va ser institucionalitzada com la forma pròpia de representació de la civilització occidental, basat en la noció de *transparència*.

### Citació

“[...] la teoria de la «transparència» (el classicisme cinematogràfic) és eminentment reaccionària: no és el món en la seva «realitat concreta» el que és «captat» per (que més aviat, impregna) un instrument no intervencionista, sinó el món vague, no formulat, no teoritzat, no pensat, de la ideologia dominant [...] aquesta fatalitat de la reproducció de coses no en la seva realitat concreta, sinó refractades per la ideologia [...]. La ideologia es representa així a si mateixa per mitjà del cinema. Es mostra, es parla, s'ensenya en aquesta representació de si mateixa.”

J.-L. Comolli; J. Narboni (1969). “Cinéma-Ideologie-Critique”. *Cahiers du cinéma* (núm. 216).

### Lectura recomanada

Per a reflexionar sobre la lectura cinematogràfica del pensament brechtia:

**D. B. Polan** (2004). “Brecht and the Politics of Self-reflexive cinema”. *Jump Cut* (núm. 1).

### Lectura recomanada

**J.-L. Baudry** (1970). “Notes sur l'appareil de base”. *Cinéthique* (núm. 9-10, pàg. 51-59).

La **institucionalització del mode de representació** (MRI) tindrà més endavant un paper semblant, en la mesura en què la **transparència** –visual o diegètica– n'esdevé el caràcter bàsic.

Per tant, desconstruir l'efecte “de realitat” provocat “inevitablement” per l'aparell de base serà l'única manera d'atacar aquesta alienant ideologia burgesa que li és inherent, i eliminar-ne la tara originària:

“L'aparell cinematogràfic és un aparell purament ideològic, un aparell que difon la ideologia burgesa, encara abans de difondre qualsevol altra cosa [...]. A saber, una càmera productora d'un codi perspectiu directament heretat, construït segons el model de la perspectiva científica del Quattrocento [...]. A parer meu, només quan s'hagi pensat un fenomen com aquest, només quan s'hagin pensat les determinacions de l'aparell (la càmera) que estructura la realitat de la seva inscripció, el cinema podrà considerar objectivament la seva relació amb la ideologia.”

M. Pleynet (1969). *Cinéthique* (núm. 3).

“No hi ha res més innocent, res més «natural» en aparença que aquesta manera burgesa de filmar. N'hi ha prou de filmar segons la ideologia produïda per la construcció de la càmera: la impressió de realitat. Aquesta permet precisament a l'espectador (i ben entès als creadors) projectar els mateixos fantasmes i satisfer els propis desitjos en l'imaginari [...]. La seva «naturalesa» (la seva materialitat) assigna al cinema una doble funció ideològica, que la seva història confirma: a) reproduceix, reflecteix les ideologies existents; és utilitzat, doncs (a gratient o no, no importa gaire) com a vector en el procés de circulació de les ideologies; b) produeix una ideologia pròpia: LA IMPRESSIÓ DE REALITAT...”

G. Leblanc (1970). “Direction”. *Cinéthique* (núm. 5).

“Aparell destinat a obtenir un efecte ideològic precís i necessari per a la ideologia dominant: crear una fastamització del subjecte, el cinema contribueix amb una eficàcia particular per a la sustentació de l'idealisme.”

J.-L. Baudry (1970). *Cinéthique* (núm. 7 i 8).

La rèplica de **Lebel** es basa a **reiterar la naturalesa científica** –i no ideològica– **del cinema**, segons la versió clàssica marxista que “la ideologia és, en darrer terme, el reflex de les relacions de producció”; considerant la **càmera** com una “màquina”, un “**instrument**”, rebutja la inversió en la relació de determinació entre ideologia i realitat.

D'altra banda, entén que aquest “codi perspectiu” només seria reaccionari en la fase declinant de la burgesia, ja que a l'origen Lebel el considera un avanç “objectiu” respecte a la representació medieval. Si la càmera reflecteix “molt naturalment” la ideologia dominant no és en essència, perquè en constitueix la “tara”, sinó perquè precisament aquesta ideologia és dominant.

#### Citació

Godard exemplifica aquesta inversió: “Cuando la burguesía quiso encontrar algo diferente a la pintura y a la novela para enmascarar lo real a las masas, es decir, inventar la ideología de esta nueva comunicación de masas, eso se llamó fotografía. Lo importante no es la relación Niepce-Hegel, sino la relación Niepce-Rothschild (o Hegel empleado por Rothschild).”

J. L. Godard (1970). “Primeros sonidos ingleses”. *Cinéthique* (núm. 5).

El contrari significaria negar el cinema, afirmar que tots els films resulten contaminats perquè procedeixen de l'acció d'una càmera; així, només la dissolució de qualsevol fet cinematogràfic impediria aquesta presència ideològica, aquesta fascinació perniciosa que li fa dir a Leblanc: "Diguem-ho amb força: tots els films [...], que fan viure l'espectador emocions estranyes al cinema són burgesos" ("L'Eté", *Cinéthique*, núm. 5). **Mort del cinema** –en un àmbit diferent del que va propugnar des de la cinefília Gérard Lenne– que es complementa amb la **mort de l'autor**, considerat una excrescència burgesa que una bona part del cinema militant d'aquests anys va pretendre eliminar o si més no reinventar amb el nom de *productor* (ara només material, no del sentit).

Amb això, Lebel no renuncia a reconèixer la ideologització del discurs fílmic més enllà del seu desenvolupament en pantalla:

"[...] en el estadio más elemental, la manera de filmar no es ideológicamente neutra. El ángulo de toma de vistas, la fijeza o movilidad de la cámara pueden introducir ya, por la manera de mostrar el objeto o la situación, un elemento de juicio ideológico, no vinculado a esa característica de toma de vistas en sí, sino tomando su sentido con relación al contexto ideológico del objeto o de las situaciones filmadas y con relación a su lugar frente a otros elementos del film."

Lebel (1973, pàg. 79).

I també més enllà:

"Y este proceso de acumulación y de producción de ideología se concreta no sólo en el curso de las diferentes fases de la fabricación propiamente dicha del film (concepción, escenario, adaptación, diálogos, registro de tomas, montaje, registro de sonidos), sino también con relación a las condiciones materiales e ideológicas de su explotación y de su difusión."

Lebel (1973, pàg. 85).

Però, sens dubte, l'**aproximació més densa a les relacions entre tècnica i ideologia** va arribar amb una àmplia sèrie d'articles publicats per **Jean-Louis Comolli** a *Cahiers du cinéma* durant els anys 1971 i 1972, recopilats després en la segona part d'un volum, presentats amb el subtítol "Càmera, perspectiva, profunditat de camp".

Primer de tot, Comolli –amb l'atenció posada en la polèmica entre *Cinéthique* i Lebel al voltant de les tendències anomenades *materialistes*– constata que "para la técnica cinematográfica se exige un lugar aparte, al abrigo de las ideologías, fuera de la historia, de los procesos sociales y de los procesos de significación", ja que s'accepta (fins a un cert punt) que:

"[...] el film mantenga alguna relación con la ideología en el nivel de su tema, su producción (su economía), su difusión (sus lecturas), e incluso en el de su realización (el sujeto que lo dirige), pero ninguna, nunca, por el lado de las prácticas técnicas, los aparatos que, empero, fabrican de cabo a rabo."

J.-L. Comolli (2010). *Cine contra espectáculo / Técnica e ideología (1971-1972)* (pàg. 139). Buenos Aires: Ed. Manantial.

### Citació

Segons Lebel: "[...] contrariamente a lo que piensan y dicen algunos, la noción del «cine de autor» no es reaccionaria en sí, sino que permite luchar de soslayo contra la dictadura de la ideología dominante del cine. En efecto, la reproducción aparentemente automática, «natural», de la ideología dominante en los films es menos «segura» cuando la responsabilidad de la significación de la obra cinematográfica se concede a un «autor» (hasta si es para hacer de él simplemente una expresión personal) que cuando se deja a la anarquía ideológica del sistema, que puede engendrar entonces con toda tranquilidad los productos que son la obra de todo el mundo y de nadie a la vez y que por la lógica misma del sistema que los ha criado, re-producen necesariamente, «automáticamente», la ideología dominante en toda su autosatisfacción."

Lebel (1973, pàg. 87).

### Lectura recomanada

J.-L. Comolli (2010). *Cine contra espectáculo / Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Ed. Manantial.

Comolli postula que tots dos extrems del debat no plantegen concepcions ir-reconciliables: **la càmera té tant una “herència científica” com una “herència ideològica”**, que no són incompatibles. Al cap i a la fi, el mateix Leblanc va reconèixer una lectura a favor seu de les teories d'un idealista confés com Bazin:

“Bazin sempre va subratllar l'idealisme que havia presidit la invenció de la càmera, el caràcter artesanal, no científic de la seva construcció. La càmera complia un somni ancestral de l'home: reproduir la realitat, reproduir-se a si mateix.”

G. Leblanc (1970). “Welles, Bazin et la RKO”. *Cinéthique* (núm. 6, pàg. 30).

## 2.4. La impressió de realitat

La teoria crítica planteja una **diferència** entre l'efecte “de real” i l'efecte “de realitat”. Jean-Pierre Oudart ho va desenvolupar a *Cahiers*, en l'article “L'effet de réel” (*Cahiers du cinéma*, núm. 228, març-abril, 1971). **L'efecte de realitat** determina el fenomen pel qual l'espectador identifica la imatge amb el que és real, en analogia directa amb el que va ser filmat, fotografiat, pintat, etc. Per tant, l'efecte de real s'obté mitjançant el respecte a unes normes de codificació, unes regles representatives (provinents d'una tradició cultural determinada, la perspectivista del Quattrocento) i que permeten evocar la percepció natural. D'aquesta manera, **l'efecte de real** queda determinat per la vinculació subjecte-espectador, és a dir, per l'efecte psicològic que genera l'efecte de realitat. L'espectador desenvolupa un sentit de credibilitat que el porta a identificar el que està representat amb la possibilitat que existeixi.

A partir d'aquest article, Lebel explicava així la distinció entre tots dos efectes:

“[...] el efecto de realidad viene del sistema de representación que el cine heredó de la tradición artística occidental, mientras que el efecto de lo real procede de la condición de que el lugar del sujeto-espectador está marcado, inscrito en el interior del sistema de representación, como si participara del mismo espacio.”

J. P. Lebel (1973). *Cine e ideología* (pàg. 76). Buenos Aires: Granica.

I, a continuació, situava “el real” fora de la imatge, de la representació, i basant-se en Lacan afirmava:

“Lo real, como expresaba Jacques Lacan, lo no simbolizable por el sujeto, está completamente fuera de nuestro alcance, es, digámoslo de una vez, lo inaprensible (aunque esto pueda parecer una paradoja). Como potencialidad de todo lo que ocurre efectivamente en el mundo, lo real es un dominio diferente y más amplio que la realidad, que sería el recorte sobre lo real que proyecta un individuo con su mirada particular. La realidad «corresponde a la experiencia vivida que hace el sujeto de ese Real, pertenece enteramente al dominio del imaginario», es una construcción y no un dato empírico previo a cualquier análisis.”

Lebel (1973, pàg. 81).

De fet, el treball pioner sobre l'efecte o impressió de realitat va ser el cèlebre assaig de Christian Metz "Acerca de la impresión de realidad en el cine", publicat inicialment en els números 166 i 167 de *Cahiers du cinéma*; i encara abans, l'assumpte va ser intuït per Edgar Morin quan plantejava, com recorda el mateix Metz, que:

"La conjunción entre la realidad del movimiento y la apariencia de las formas trae aparejado el sentimiento de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva. Las formas proporcionan su armazón objetivo al movimiento, y el movimiento proporciona cuerpo a las formas."

E. Morin (1972). *El cine o el hombre imaginario* (pàg. 123). Barcelona: Seix Barral.

D'una manera semblant ho va enfocar Yuri Lotman:

"El espectador comprende cerebralmente la irrealidad de lo que ocurre, pero lo observa como si se tratara de un acontecimiento real."

Y. Lotman (1979). *Estética y semiótica del cine* (pàg. 17). Barcelona: Gustavo Gili.

i també Keith Cohen:

"La imatge retínic produïda en l'espectador per l'estímul fílmic és extremament similar a la produïda pel mateix estímul natural."

K. Cohen (1982). *Cinema e Narrativa, La dinamiche dello scambio* (pàg. 73). Torí: Eri.

Però ni Morin, ni Metz, ni cap dels citats, enfoquen la "impressió de realitat" des d'una perspectiva ideològica, sinó simplement descriptiva. Lebel es manté en aquest terreny, ja que considera que la "impressió de realitat" és "l'índex de la reproducció fotogràfica del real pel film", i fins i tot accepta que tingui una funció ideològica:

"[...] la ideología dominante ha utilizado esta «impresión de realidad» para hacer del cine «una fábrica de sueños». Pero aquí es el sueño (social) el que fascina y no la impresión de realidad por sí misma."

Lebel (1973, pàg. 43).

Aquest debat sobre la "impressió de realitat" s'inscriu novament en un marc més ampli de **crítica de la representació**, que parteix de consideracions com la de Bajtin:

"La consciència històrica i la representació artística no es posen en contacte amb el real si no és per mitjà del món ideològic que les envolta. Més que reflectir o refractar directament l'Univers, la pràctica representacional constitueix el reflex d'un reflex, és a dir, una versió intervinguda d'un món socioideològic que ja s'ha convertit en text i en discurs."

M. Bajtin (1981). *The Dialogical Imagination* (pàg. 186-191). Austin: University of Texas Press.

Una representació, la visual, que apareix en el camp d'una certa "ideologia del visible", amb el que aquesta implica –segons Comolli– d'"emascament, esborrament del treball".

#### Lectures recomanades

C. Metz (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen 1: 1964-1968*. Barcelona: Paidós.

R. Barthes (1970). "El efecto de realidad". A: Diversos autores. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.



Serge Daney hi insistirà:

“[El cinema] postulava que del «real» al visual i del visual a la seva reproducció filmada, una mateixa veritat es reflectia a l’infinit, sense cap distorsió ni cap pèrdua. I s’endevinava que en un món en què es diu de bona gana «ja ho veig» per «ja ho entenc», aquest somni no hagi tingut res de fortuït: la ideologia dominant –la que postula real = visible– està molt interessada a encoratjar-ho [...]. El cinema, doncs, està associat a la tradició metafísica occidental, tradició del veure i de la visió la vocació fotològica de la qual ell realitza.”

S. Daney; J. P. Oudart (1970, juliol). “Travail lecture, jouissance”. *Cahiers du cinéma* (núm. 222, pàg. 33-37).

Una “**hegemonia de l’ull**” –sobre els altres sentits– que **lliga aquesta “ideologia del visible” amb el logocentrisme** occidental denunciat per Derrida, forçant “la submissió d’aquesta càmera, en la seva concepció i la seva construcció, a la ideologia del visible dominant” (Comolli, 2010, pàg. 150).

Un espai cinematogràfic especialment afí a la potenciació de la “impressió de realitat” és el que habitualment –i reductorament– coneixem com a **reportatge** o **documental**, que en els anys seixanta es va anomenar, de manera molt optimista, **cinema directe**. Un caràcter afegit a aquesta idea del “directe” (concepte traslladat al cinema des de les noves possibilitats de la televisió) era el  **criteri d’“objectivitat”**, que Arnau defineix així:

“La denotación, por tanto, aumenta el poder de persuasión de una argumentación. La objetividad, de acuerdo con el realismo, representa el mundo del modo en que el mundo, en forma de sentido común, escoge representarse a sí mismo [...]. La objetividad se presenta como «un aliado natural de la retórica documental» (según Nichols). Se centra en torno a las convenciones que rigen la ecuanimidad e imparcialidad de una representación.”

R. Arnau (2006). *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Tesi doctoral (pàg. 78). Castelló: Universitat Jaume I.

### **Lectures recomanades**

Sobre el documental:

**G. Marsolais** (1974). *L’Aventure du cinéma direct*. París: Seghers.

**B. Nichols** (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. [Traducció: (1997) *La representació de la realitat*. Barcelona: Paidós.]

**E. Barnouw** (1993). *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.

**J. P. Colleyn** (1993). *Le Regard documentaire*. París: Centre G. Pompidou.

**G. Gauthier** (1995). *Le documentaire, un autre cinéma*. París: Nathan.

**F. Niney** (2000). *L’Épreuve du réel à l’écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Brussel·les: De Boeck.

**C. R. Plantinga** (1997). *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

**M. Renov** (ed.) (1993). *Theorizing Documentary*. Londres: Routledge.

Efectivament, el mite de l'objectivitat documental va construir durant molt de temps bona part de la seva retòrica, mitjançant la renúncia dels aspectes connotatius, emfatitzant gairebé una relació “per contacte” amb la realitat. Per això, es comprèn que el documental (o la “no-ficció”) no deixa de ser una “estratègia discursiva”, com ho era la ficció: l'una pretén representar “el real”; l'altra representa sense dissimulacions l'imaginari. La **desconstrucció crítica també va arribar al cinema directe**, entre altres coses, per la presència destacada que tenia en el **cinema militant**. De fet, en aquest punt hi havia un motiu principal d'aquesta crítica, ja que aquest cinema militant no sempre es va saber apartar de l'herència ideològica d'un cinema directe que descendia a més d'una altra pràctica encara més il·lusòria anomenada *cinéma vérité*. Comolli és qui des de *Cahiers* va tractar l'assumpte amb més atenció en dos articles, i va concloure que “el cinema directe reforça l'idealisme constitutiu del cinema”:

“[...] el directe no estava exempt de manipulació i afirmat que hi havia ficció en el cinema directe (i, en conseqüència, ideologia) com en el cinema anomenat «de ficció» [...] l'interès del directe procedia únicament de les seves tècniques (alleugeriment, so sincronitzat, possibilitat de fer preses molt llargues i baixada del preu de cost dels films) i que no tenia cap especificitat pròpia en el terreny de la ideologia [...]”

J.-L. Comolli (1969, febrer-abril). “Le détour par le direct”. *Cahiers du cinéma* (núm. 209 i 211, pàg. 48 i pàg. 40).

Comolli també en reconeixia, no obstant això, les possibilitats, ja que “el directe no permet filmar les mateixes coses que el no directe d'una manera més bona i nova: permet filmar una altra cosa”. I en canviar d'objecte, en conseqüència també ho fa de funció i de naturalesa. Davant d'aquesta posició escèptica respecte a les possibilitats gnoseològiques del cinema directe o documental, vegem la contradicció que impliquen les consideracions d'un veterà militant del documentalisme internacionalista indubtablement d'esquerres com és Joris Ivens:

“Crec que un documentalista i un cineasta revolucionari s'han d'adreçar, com jo he fet tota la vida, cap als llocs calents de la història per fer films que difereixen dels «reportatges en calent». Films que no s'atenen a qualsevol preu a l'així anomenada actualitat, però que intenten buscar immediatament la veritat profunda de les coses.”

#### Citació

Des de la pràctica fílmica, el cineasta Jean-Pierre Thorn ja posava l'objectivitat del “directe” entre parèntesis: “Cal desconfiar del terme «cinema directe». Això va introduir a tothom les il·lusions de la televisió d'avui [...]. És a dir, amb el pretext que optes a tot, creus que mostres el real. Això no és cert: el real és, sempre, un desxifratge. Hi ha sempre una mirada, sempre un enquadrament en una imatge i per tant sempre hi ha alguna cosa que en queda fora. En el mateix fet d'enquadrar, fas una elecció, però cal acceptar fer-la conèixer. Cal que la càmera faci com si no hi fos.”

### 3. La politització del cinema

Pels volts del Maig del 68 es va produir un accelerat procés de politització del cinema, òbviament conseqüència del clima general que va embargar les societats avançades. Més enllà dels debats teòrics sobre el binomi ideologia i cinema (o idealisme i materialisme),

Es va plantejar el pas de la “**pràctica teòrica**” a la **praxi fílmica**, amb diverses alternatives, que es poden concretar en una nova dicotomia: “de l’enunciat **polititzat** a l’enunciació **polititzada**”.

L’enunciat **polititzat** remet al que habitualment s’ha anomenat *cinema polític*, que afecta “**el que es diu o narra**” en el film, una cosa que, com veurem, es podrà entendre des de diversos paràmetres. L’enunciació **polititzada** és l’enunciació que entén que l’acció política radica en el “**com es diu**”, tant si és amb una forma narrativa com si no.

Partint que en tots dos casos el film se’ns ofereix en el que és (un discurs), tampoc no són irrelevantes per a situar cada obra o producte altres preguntes: “des d’on”, “per a qui”, “contra qui”, etc. Des de la perspectiva política es van plantejar –i se’ns plantegen– algunes altres qüestions que afecten aspectes com la funció del cinema com a aparell ideològic de l’estat o com a dispositiu crític, l’eficàcia del cinema polititzat, les variants discursives del cinema polititzat (ficció o no-ficció), els objectius d’aquest cinema polititzat, etc.

#### 3.1. La funció política del cinema

La funció del cinema com a aparell ideològic ofereix la **disjuntiva entre la seva integració entre els aparells de l’estat** o la seva possible condició crítica; és a dir, **el seu ús com a dispositiu crític**, situat al marge o respecte dels interessos de l’Estat que, al cap i a la fi, ho són de la classe i dels grups hegemònics. Davant d’aquesta opció crítica, l’Estat exerceix uns mecanismes de control, tant mitjançant la censura política i moral directa com mitjançant la intervenció d’altres formes de censura indirectes (econòmica, comercial, religiosa, artística, etc.). Així, **el cinema com a dispositiu crític es converteix en una forma d’oposició al cinema dominant**, encara que ho sigui per defecte, és a dir, distretament gràcies a diverses estratègies (per exemple, genèriques).

### 3.1.1. El cinema integrat als aparells de l'estat

Tal com la història contemporània ha demostrat nombroses vegades, quan el poder es manifesta mitjançant un règim totalitari, la funció del cinema es defineix amb una nitidesa aparent, que no deixa de significar un repartiment de tasques: d'una banda, un **cinema de propaganda** explícita, i de l'altra, un **cinema destinat a l'entreteniment**, aparentment despolititzat, amb la pretensió en tots dos casos d'una repercussió de masses. En règims democràtics, la funció cinematogràfica difereix relativament; potser es caracteritza per una subtilesa més gran, un caràcter menys directe, però no per això freturós de la contribució a sustentar el sistema sociopolític.

1) El **cinema de propaganda** està constituït per:

- El **cinema de no-ficció**, que al seu torn se subdivideix bàsicament en:
  - El noticiari d'actualitat.
  - Les revistes cinematogràfiques.
  - El documental.
  - El muntatge documental.
- El **cinema de ficció**, que també podem subdividir en:
  - El cinema d'intervenció directa.
  - El cinema històric.
  - El cinema bèl·lic.

Indubtablement, el control i la manipulació de la informació sempre ha estat bàsic per a qualsevol tipus de règim, encara que els totalitaris ho assumeixin amb més franquesa, de manera que la centralitzen, fan exclusiva i obligatòria l'exhibició dels seus noticiaris, tal com va succeir en els casos de l'Alemanya nazi, la Itàlia feixista, l'URSS estalinista o l'Espanya franquista amb els noticiaris UFA, LUCE, NO-DO, etc. Una actitud que després s'ampliaria, en els casos corresponents, al mitjà televisiu (que d'altra banda va portar a la pràctica desaparició del noticiari i la revista cinematogràfica, excepte precisament en l'Espanya franquista, per la qual cosa el NO-DO es va transformar en *Revista* el 1977 i va desaparèixer definitivament el 1981), fins que d'una banda la mateixa lògica del negoci capitalista i, de l'altra, la multiplicació dels mitjans audiovisuals poguessin mitigar aquest ús i control dels mitjans de masses o, si més no, la seva subordinació a criteris tant polítics com de rendibilitat econòmica.

De fet, els **noticiaris** produïts en els països democràtics utilitzaven sovint les mateixes imatges, però l'acompanyament sonor (comentaris *over* i música), la selecció i l'ordre de les notícies, el muntatge de cada segment, etc., poden ser molt diferents. Això succeeix en els primigenis i clàssics noticiaris francesos (des del primer, *Pathé*, creat el 1908; després *Gaumont*, *Eclair*), els *newsreels* bri-

#### Lectures recomanades

Sobre el cinema de propaganda:

E. Leiser (1978). *Deutschland, erwache! Propaganda in Film des dritten Reiches*. Reinbeck, Hamburg: Rowolt.

R. A. Maynard (1975). *Propaganda on Film: a Nation at War*. Rochelle Park: Hayden Book Company.

N. Pronay; D. W. Spring (1982). *Propaganda, Politics and Film, 1918-1945*. Londres: MacMillan.

G. Roberts (1999). *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the URSS*. Londres: I. B. Tauris.

R. Taylor (1998). *Film Propaganda: Soviet Russia & Nazi Germany*. Londres: I. B. Tauris.

V. Sánchez Biosca (2011). *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la guerra*. Madrid: Cátedra.

tànics i nord-americans, vinculats aquests darrers a les grans cases productores de Hollywood (Fox Movietone News, Paramount News, The March of Time, Hearts Metrotone News, Universal Newsreel, etc.).

### Lectures recomanades

Sobre els noticiaris en països totalitaris podeu consultar:

**S. Rodríguez Martínez** (1999). *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.

**V. Sánchez Biosca** (2000). *NO-DO, El tiempo y la memoria*. Madrid: Editorial Cátedra / Filmoteca Española.

**M. Argentieri** (1979). *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*. Florència: Vallecchi.

**F. Caprotti** (2005). "Information management and fascist identity: newsreels in fascist Italy". *Media History* (núm. 11, pàg. 177-191).

**K. Kreimeier** (1996). *The Ufa Story: a History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Nova York: Hill & Wang.

**J. P. Bertin-Maghit** (2004). *Les Documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*. París: Nouveau Monde.

Sobre els noticiaris de països democràtics:

**P. Baechlin; M. Muller-Strauss** (eds.) (1952). *Newsreels Across the World*. París: Unesco.

**R. Fielding** (1972). *The American newsreel 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma Press.

**L. McKernan** (ed.) (2002). *Yesterday's news. The British Cinema Newsreel Reader*. Londres: BUFVC.

D'altra banda, els materials inclosos en aquests noticiaris i revistes cinematogràfiques seran la base –juntament amb altres materials com entrevistes, filmacions noves, gràfics, etc.– de posteriors treballs de muntatge documental.

En el **cinema de ficció**, la propaganda política es vehicula directament de primer en forma d'un **cinema d'intervenció directa**; per exemple, s'exalten els orígens i els principis bàsics del règim i d'aquest.

### Exemple

Pensem en títols alemanys com *El flecha Quex (Hitlerjunge Quex*; H. Steinhoff, 1933), *Hans Westmar. Einer von vielen. Ein deutsches Schicksal aus dem Jahre 1929* (F. Wenzler, 1933) o *S. A. Mann Brand* (F. Seitz, 1933); italians com *Vecchia guardia* (A. Blasetti, 1934) o *Camicie nera* (G. Forzano, 1933); soviètics com la trilogia de Màxim (G. Kozintsev, L. Trauberg, 1934-1938); o espanyols com *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1941).

Paral·lelament, els cinemes democràtics també van exaltar els seus propis valors, encara que aquí sembli que són els d'una societat més oberta, sense oblidar els afanys imperialistes del cinema britànic o francès dels anys trenta.

Una segona opció és l'us de fruit del passat històric a favor del règim present. Això sí, el **cinema històric** amb voluntat propagandística –tant si és totalitari com democràtic– sempre resulta una expressió radical del nacionalisme, amb aquests trets:

### Exemple

Assenyalem, en el cas espanyol, entre els molt nombrosos exemples de treball a partir del NO-DO, des dels oficialistes *El camino de la paz* (R. Gascón, 1959) o *Franco ese hombre* (J. L. Sáenz de Heredia, 1964) fins a l'ambigüitat de *Canciones para después de una guerra* (B. M. Patino, 1971).

- Una alta selectivitat dels segments històrics escollits, els més exaltants i positius, i oblit dels menys feliços.
- Una forta presentització que impliqui lectures inequívokes d'ús contemporani.
- Una exemplaritat orientada cap al cabdillisme, fixant l'atenció en les grans figures històriques.
- Una intenció legitimadora del règim, tant si és en funció d'una trajectòria històrica com del recordatori de certs principis fonamentals.
- Una voluntat espectacularitzadora, que associa el film històric amb la gran producció, el moviment de masses, decorats i vestuari cridaners, etc.

### Lectures recomanades

Entre l'abundant bibliografia sobre el cinema històric proposem:

T. Barta (ed.) (1998). *Screening the Past*. Nova York: Praeger.

A. de Baecque; C. Delage (eds.) (1998). *De l'histoire au cinéma*. París: Complexe, IHTP, CNRS.

A. de Baecque (2008). *L'histoire-caméra*. París: Gallimard.

J. Bimbene (2007). *Film et histoire*. París: A. Colin.

A. Cottafavi (ed.) (1982). *Cinema e Storia*. Mòdena: Cassa di Risparmio.

C. Delage; V. Guigueno (2004). *L'Historien et le Film*. París: Gallimard.

M. Ferro (1977). *Cinéma et Histoire*. París: Denoël, Ganthier. [Traducció: (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: G. Gili.]

M. Ferro (2003). *Cinéma, une vision de l'histoire*. París: Ed. du Chêne.

K. Fledelius (1979). *History & the Audio-Visual Media*. Copenhaguen: Eventus, IAMHIST

G. Gori (ed.) (1982). *Passato ridotto*. Florència: La Casa Usher.

M. Landy (1996). *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

T. Mico (ed.) (1995). *Past Imperfect: History According to the Movies*. Nova York: H. Holt.

J. E. Monterde (1986). *Cine, Historia y Enseñanza*. Barcelona: Laia.

J. E. Monterde; M. Selva; A. Solá (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.

P. Ortoleva (1991). *Cinema e storia. Scene del passato*. Torí: Loescher.

P. Pintus (1980). *Storia e film. Trent'anni di cinema italiano (1945-1975)*. Roma: Bulzoni.

R. A. Rosenstone (ed.) (1994). *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton: Princeton University Press.

R. A. Rosenstone (2005). *History on Film / Film on History*. Londres: Longman.

K. R. M. Short (ed.) (1981). *Feature Film as History*. Londres: Croom Helm.

R. Sklar; C. Musser (1990). *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Filadèlfia: Temple University Press.

V. Sochback (ed.) (1996). *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. Londres: Routledge.

P. Sorlin (1980). *The Film in History. Restating the Past*. Oxford: B. Blackwell.

G. Vidal (1992). *Screening History*. Cambridge: Harvard University Press.

La tercera via és òbvia: els **films bèl·lics**, que, a més d'integrar-se en l'opció històrica, es refereixen a esdeveniments bèl·lics contemporanis, de manera que es reiteren molts aspectes indicats en relació amb el cinema històric. Per descomptat, en els moments d'agudització dels conflictes aquesta opció és assumida per qualsevol tipus de règim, com a mostra d'un cert estat d'excepció; l'excepció és que en els estats totalitaris aquest estat d'excepció és permanent.

2) En el terreny del **cinema orientat a l'entreteniment**, fonamentat en la diversitat dels gèneres cinematogràfics i en l'atractiu de l'*star-system*, pot ser que no es pretengui un efecte polític immediat; per contra, té una **voluntat despolititzadora** important, de manera que manté la tradicional separació entre l'àmbit de la producció o treball i el del lleure; fins i tot d'una manera programada pretén distreure les masses del lloc real que tenen en la societat: aquesta seria la funció de l'espectacle (base de l'anomenada *societat de l'espectacle* que va denunciar Debord). Només amb aquestes característiques i funcions n'hi hauria prou per a atorgar-li un paper ideològic; però, a més, per mitjà dels personatges, les situacions, les accions, els comportaments, etc., **no deixa d'inocular-se la ideologia dominant**.

### 3.1.2. El cinema com a dispositiu crític

El **cinema com a dispositiu crític** pretén confrontar-se a l'ús del cinema com a aparell al servei del poder institut, independentment de quin sigui, encara que amb enfocaments i intensitats diferents.

Això serà l'objecte dels desenvolupaments següents que realitzarem, tot i que d'una manera esquemàtica podem anticipar algunes **funcions** que –en aquest sentit opositor– ofereix el cinema com a dispositiu crític:

- **Contrainformació:** respecte de la unilateralitat informativa del poder sociopolític, les ocultacions, els silencis, les manipulacions, les tergiversacions, etc.
- **Contrapropaganda:** respecte de la capacitat dissuasòria dels aparells propagandístics de l'estat.
- **Denúncia:** sobre situacions socials, polítiques, econòmiques, etc., més enllà de la simple informació propaganda, per constatar l'estatut de la realitat i analitzar les causes i les conseqüències d'aquestes situacions.

#### Lectura recomanada

Respecte a la funció del lleure en el cinema:

J. E. Monterde (1997). *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- **Reflexió o contraanàlisi:** oferir materials capaços de desenvolupar un cert coneixement que promogui un treball reflexiu sobre les situacions immediates o allunyades en el temps, però incidents en el present i destinades a trencar l'hegemonia dominant.
- **Intervenció:** promoure accions directes des de la pantalla, proposant formes de lluita o qualsevol altra forma d'influència en la realitat sociopolítica.
- **Memòria:** constatar i registrar les lluites contemporànies o rememorar les confrontacions històriques que poden incidir d'alguna manera sobre les situacions contemporànies.

Estudiarem totes aquestes funcions d'ara endavant, encara que amb trets i enfocaments diferents, i ens serviran per a revisar l'ús del cinema com a dispositiu crític.

### 3.2. Sobre l'eficàcia del cinema polític

Quan s'entra en la dimensió política del cinema, en qualsevol de les manifestacions, s'ha d'afrontar la qüestió de l'eficàcia, tant si és immediata com fins i tot diferida en el temps (pensem en la pervivència de films crítics tan percussors com *La huelga* o *La sal de la tierra*). **Difícilment quantificable**, a diferència de l'eficàcia comercial, excepte en casos concrets, no per això deixa de ser un **factor bàsic** per a situar l'espai polític d'un film o un conjunt de films. Aquesta hipotètica eficàcia –del cinema polític o polititzat, que no coincideix necessàriament amb l'eficàcia política del cinema– depèn també dels circuits de difusió clarament escindits entre les sales comercials (incloent-hi la variant de l'art i assaig) i els circuits alternatius, aliens o simplement subsidiaris respecte a l'activitat comercial (deixem ara de banda, per la relativa rellevància que té en el període estudiat, la difusió per altres canals audiovisuals).

#### Filmografia

A manera de recordatori de **films d'eficàcia comprovada** al llarg dels anys:

*La huelga* (*Stachka*; S. M. Eisenstein, 1924).

*El acorazado Potenkin* (*Bronenosetz Potemkin*; S. M. Eisenstein, 1925).

*Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*; L. Milestone, 1930).

*La Marsellesa* (*La Marseillaise*; J. Renoir, 1937).

*Sierra de Teruel* (*L'Espoir*; A. Malraux, 1939).

*Las uvas de la ira* (*The Raisins of Wrath*; J. Ford, 1940).

*Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*; R. Rossellini, 1945).

*El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*; V. De Sica, 1948).

*La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*; H. Biberman, 1953).



*Senderos de gloria (Paths of Glory; S. Kubrick, 1958).*

Com a productes entre culturals i d'entreteniment, els films s'ofereixen a un consum absolutament facultatiu (no s'obliga ningú a anar al cinema) i en bona mesura aleatori; és, per tant, molt diferent de la pràctica política, la qual difícilment pot substituir: a tot estirar potser la pot impulsar, representar o registrar. És clar que per mitjà de les formes d'identificació o projecció els films també poden tenir una funció substitutòria o empàtica, sempre en el terreny simbòlic. Davant els films polítics –del tipus que siguin– sempre apareix la sospita d'estar destinat a convèncer els ja convençuts.

El **primer obstacle** que ha de superar el funcionament crític del cinema és, precisament, la coneguda idea de la **separació entre art i política**, integrant-se així en una vella discussió que ha afectat qualsevol classe d'art, en qualsevol temps. La dificultat del cinema per integrar-se en l'alta cultura, reduït tantes vegades al simple entreteniment, s'ha compensat en aquest sentit per un caràcter de mitjà de masses.

#### Lectures recomanades

Recomanem alguns clàssics sobre l'assumpte de la separació entre l'art i la política:

D. Drew Egbert (1981). *El Arte y la izquierda en Europa*. Barcelona: Gili.

N. Hadjinicolau (1980). *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI.

K. Marx; F. Engels (1975). *Cuestiones de arte y literatura*. Barcelona: Península.

R. Strong (1988). *Arte y poder*. Madrid: Alianza.

Un **segon obstacle** és que la subordinació als preceptes del qüestionament del llenguatge i dels modes de producció disminueixi l'eficàcia política d'aquest, és a dir, la seva capacitat per a fer el missatge intel·ligible i extensible a un públic massiu. Una bona part de les reticències importants cap al cinema polititzat que va manifestar la crítica radical tenia l'origen en aquesta assumpció dels codis tradicionals a favor d'una eficàcia obsessiva. En realitat, aquest debat remet, d'una manera més sofisticada, a la vella dicotomia entre forma i contingut. La cerca d'eficàcia immediata ha portat moltes vegades a una **deriva "contenudista"** i –paral·lelament– a un **rebuig** (dramàtic a vegades, en el cas de la implantació del realisme socialista) de **qualsevol vel·leitat "formalista"**.

La claredat del missatge polític, la cerca d'una resposta de masses, la llegibilitat del discurs fílmic (o del tipus que sigui), el simplisme o esquematisme (com assenyala Marcel Martin, "[...] les idees falses són sempre simples, les nocions justes són sovint complexes pel fet de ser dialèctiques"), el **didactisme** en definitiva, són altres ítems que l'art polític ha hagut d'afrontar, molt poques vegades amb èxit. De la mateixa manera, la innovació formal, la radicalitat estilística o la novetat programàtica són altres justificacions de l'acusació de desviacions com l'"elitisme", l'"esteticisme", el "solipsisme", la "incomunicabilitat", etc. A més a més, aquesta vigilància del camí recte sol dependre de les agrupacions, dels partits, dels grupscles, etc., que es proclamen portaveus o

#### Citació

Sobre els problemes d'avaluació del rendiment polític del cinema: "los estudios científicos tradicionales sobre los efectos de la ficción en la socialización política o en la cultura política de los individuos han puesto de relieve la casi insuperable carencia de una metodología eficaz y rigurosa para poder abordar estos temas."

M. Trenzado (2000, octubre-desembre). "El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política". *REIS (Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (núm. 92).

#### Citació

Un cineasta allunyat de posicions radicals com Bertrand Tavernier va manifestar aquesta deriva contenudista amb tota claredat:

"Cal recordar una cosa elemental, que un cinema revolucionari ha de ser primer de tot un cinema de contingut, ja que és a partir del contingut del film i no de l'estructura del seu llenguatge que un film és polític o no."

B. Tavernier (1970). *Positif* (núm. 113, pàg. 20).

guies de les classes oprimides, o dels grups hegemònics en el poder, quan ens trobem davant revolucions suposadament assentades; i això porta a un altre perill del cinema polititzat: el **dogmatisme**.

### Citació

Sovint es va repetir l'argument que sosté Louis Seguin des d'una plataforma oposada als deliris desconstructors: “[...] cal recordar que Marx i Engels han escrit el *Manifest* en l'alemany més clàssic, que Lenin ha redactat *L'Estat i la Revolució* en un rus que tothom comprenia o que Mao –ho recordaria a l'autor de *La Chinoise*– era un alfabetitzat que s'ha preocupat a fer accessible al màxim nombre de persones el seu pensament i el pensament revolucionari.”

L. Seguin (1970). *Positif* (núm. 113, pàg. 20).

Finalment, queda la qüestió de l'**art en termes estètics**. Segons Martin, “[...] una obra política que no estigui aconseguida artísticament és políticament ineficaç”, però com congenien els criteris que determinen el judici estètic i el valor politicoideològic? Sobre el paper és molt raonable justificar aquesta confluència, però és difícil d'avaluar, atesa la volatilitat d'aquests judicis, tant si es refereixen a paràmetres indefinits –i més quan les arts es van anar distanciant dels cànons i les normes–, com si es té en compte l'esmentada dificultat per a establir l'eficàcia política d'un discurs.

### 3.3. El Maig del 68 i el cinema

Si acceptem el paper dels esdeveniments del Maig del 1968 francès com a cristallització i símbol de l'onada contestatària d'aquesta dècada, incloent-hi la politització cinematogràfica creixent, és obligat considerar la presència que va tenir el cinema en aquests esdeveniments, abans de veure'n les conseqüències més o menys directes, tant en el cinema institucional com en l'alternatiu o militant.

En aquest sentit, apuntem quatre elements que cal considerar:

- **L'escàndol de Langlois** i la Cinémathèque Française.
- **La suspensió del festival de Canes.**
- **La constitució dels Estats Generals del Cinema.**
- **La producció de materials fílmics**, des dels *ciné-tracks* fins als primers treballs militants.

### Lectures recomanades

Sobre la relació concreta entre el Maig del 68 i el cinema, podeu llegir:

**Diversos autors** (1968). *Le cinéma s'insurge*. París: États généraux du cinéma (núm. 1).

**D. Faraoult; G. Leblanc** (1998). *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. París: Syllepse.

**S. Harvey** (1978). *May'68 and Film Culture*. Londres: British Film Institute.

J. Pérez Perucha (ed.) (1988). *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. València: Filmoteca Valenciana.

S. Layerle (2008). *Caméras en lutte en Mai 68*. París: Nouveau monde ed.

C. Picktoroff (2008, maig-juliol). "Mai 68: Mettre le cinéma au service de la Révolution". *Que faire* (núm. 8).

1) Hi ha un acord general en la historiografia que un dels antecedents de l'esclat universitari, en part paral·lel al Moviment del 22 de març, va ser el que uns quants han anomenat la *batalla de la Cinemateca*. El divendres 9 de febrer de 1968, el Consell d'Administració destitueix **Henri Langlois**, creador i *alma mater* de l'arxifamosa Cinémathèque Française ("el drac que vetlla pels nostres tresors", en paraules de Jean Cocteau; o "el tercer germà Lumière", segons Dominique Noguez), i nomena Pierre Barbin, per decisió de l'omnipotent ministre de Cultura, l'escriptor André Malraux. Al cap de tres dies s'inicia una campanya de protesta i solidaritat a càrrec de cineastes i intel·lectuals –francesos primerament, d'arreu del món després–, que reuneix les figures més eminents, de totes les generacions i tendències, aglutinades en el Comitè de Defensa de la Cinemateca.

### Els noms de la protesta

Per fer-se una idea de l'amplitud de la protesta, recordem que entre els protestants hi havia Renoir, Bresson, Tati, Carné, Clouzot, Godard, Resnais, Marker, Varda, Rivette, Chabrol, Rohmer, Demy, Franju, Moullet, Pollet, Ivens, Gance, etc., entre els francesos. S'hi van sumar cineastes d'arreu del món com Chaplin, Lang, Rossellini, Welles, Ray, Walsh, Dreyer, Ford, Antonioni, Preminger, Pasolini, Cassavetes, Buñuel, Visconti, Kazan, Losey, Minnelli, a més d'intel·lectuals com Sartre, Duras, Beckett, Aragon, Barthes, Anouilh, Sollers, Planchon, Giono, Ionescu, Picasso, Ernst, Man Ray, Calder, Vasarely... Posteriorment encara s'hi afegiran actors com Simon, Belmondo, Signoret, Marais, Swanson, Dietrich...

Els moments més crus de la campanya van arribar el dia 12 després de l'acomiadament dels quaranta treballadors del centre, quan es va organitzar una manifestació espontània i el tancament de les dues sales de projecció. Al cap de dos dies es va fer una manifestació davant de la seu, el Palais Chaillot, amb més de tres mil persones encapçalades per Godard, Truffaut i Rivette, que va ser dissolta per la policia amb una gran violència, i en què van resultar ferits lleus els dos primers. En els dies següents, se succeeixen noves manifestacions i rodes de premsa fins que, finalment, el ministeri rectifica i troba una fórmula per a reintegrar Langlois al capdavant de la institució; reobre les sales el 2 de maig..., un dia abans del començament dels esdeveniments de Maig.

Més enllà del desafiament al poder, s'ha entès aquest afer amb tant de ressò com la **revelació d'un moviment de protesta d'ampli abast**, però també de la **primera onada repressiva** per part de les forces de l'ordre als carrers de París.

2) Els esdeveniments de Maig van coincidir amb el **desenvolupament del festival cinematogràfic de Canes**, iniciat el dia 10 d'aquest mes. Malgrat l'augment de les tensions al país, el festival només es commou amb la vaga general del dia 13, en què se suspenen les projeccions (entre les quals les de *Peppermint frappé*, de Carlos Saura). El dia 18, Truffaut, Godard, Lelouch i Berri inicien una roda de premsa –que durarà des del matí fins a la matinada–

### Lectura recomanada

Per conèixer la història amb més detall, vegeu:

J.-M. Frodon (2010). *Le Cinéma français de la Nouvelle Vague à nous jours*. París: Cahiers du cinéma.

### Nota

De fet, *Soñadores (Dreamers, 2003)*, la pel·lícula de Bertolucci ambientada en els dies del Maig del 68, arrenca amb la famosa manifestació reprimida davant el Palais Chaillot.

transformada en un debat sobre la situació; mentrestant, diversos cineastes retiren les seves pel·lícules de la competició i, al cap de poc, el jurat decideix anul·lar-la. A la nit, quan el festival intenta projectar el film de Saura a la gran sala, diversos cineastes (entre aquests, Godard i Truffaut) es pengen del teló per impedir la projecció. L'endemà, el 19 de maig, el festival és suspès.

3) El 15 de maig, dos dies després de la gran manifestació i en plena expansió de la vaga general, un grup de tècnics va crear un “comitè de cinema” a la Sorbona; al mateix temps era ocupada l'escola de cinema de la *rue Vaugirard*, que es va convertir en el centre de l'activitat cinematogràfica durant els dies següents (i el 17 ho va ser l'IDHEC per a dos mesos), i la CGT crida a la vaga en estudis, laboratoris i sales, i convoca els **Estats Generals del Cinema**. Reunits en primer lloc a Vaugirard i després en el teatre de Suresnes, es van mantenir fins al final de mes, amb exhaustives i esgotadores sessions de debat entre les diverses tendències de la professió, confrontant diversos projectes de resolució, des dels més utòpics i radicals fins als més possibilistes; destaca el rebuig de l'oficial CNC (Centre Nationale du Cinéma) a favor d'un nou organisme autònom que reuneixi tots els sectors del cinema, a més de la reivindicació d'incrementos salarials, però també l'exigència de desaparició de les distribuïdores, la creació d'“unitats de producció” autodissoltes al final de cada film i de sales autogestionades, la gratuïtat del consum cinematogràfic, la supressió de la censura, etc.

En la votació del dia 26 van vèncer tres resolucions (presentades per Louis Malle, Pierre Lhomme i Michel Cournot) que no van aconseguir refundre's en una plataforma comuna, a causa de l'obstruccionisme d'una tardana i excessiva quarta resolució (encapçalada per Claude Chabrol). Quan va arribar el 5 de juny i s'havia de presentar el text definitiu –els Estats Generals es convertien en un òrgan permanent–, això no va ser possible, entre altres coses per la representativitat insuficient dels participants i la divisió entre els que buscaven millores i els que pretenien una revolució. A més a més, l'ona contestatària ja havia disminuït en el conjunt del país, per la qual cosa els Estats Generals es van dissipar com tants altres aspectes del moviment, si bé –com en altres camps– algunes reivindicacions i canvis van calar prou per a complir-se en els mesos posteriors.

4) L'activitat cinematogràfica durant els esdeveniments del Maig del 68 no es va limitar a les assemblees, els debats i les proclames: també **una sèrie de rodatges**, amb més de 70.000 metres registrats per iniciativa dels Estats Generals i amb un comitè de difusió dedicat a la circulació d'una producció que es pot dividir en dues classes:

- Els **ciné-tracks**: filmacions breus realitzades gairebé espontàniament en manifestacions, assemblees, vagues, ocupacions, etc. Possibles gràcies a les tècniques lleugeres de filmació, properes a les tradicionals “actualitats fil-

mades"; el seu objectiu estava carregat de la immediatesa dels fets, amb intencions de constatació i animació del mateix moviment.

- Els **films militants**: productes més elaborats i de més extensió, capaces d'integrar *tracks* juntament amb altres materials filmats, moltes vegades amb caràcter monogràfic al voltant d'alguna situació concreta o d'anàlisi sobre la marxa de les circumstàncies. Aquest conjunt de produccions realitzades al marge dels canals industrials en voga i també difoses per mitjà de circuits alternatius van significar d'una manera definitiva el llançament de la gran època del **cinema militant**.

### **Filmografia**

Els títols militants més significatius produïts en les jornades de maig per col·lectius com el grup Ligne rouge, l'Atelier de Recherche Cinématographique, els estudiants de l'IDHEC poden ser els següents:

*La société est une fleur carnivore.*

*Oser lutter, oser vaincre.*

*Le droit à la parole.*

*La reprise du travail aux usines Wonder.*

*Cléon.*

*Dassault, notre force.*

*Nantes Sud Aviation.*

*Le joli mois de mai.*

*Le Cheminot.*

*C. A. 13 (Comité d'action du treizième).*

*Citroën-Nanterre.*

*Ecoute Joseph nous sommes tous solidaires.*

*L'ordre règne à Simcaville.*

Les paraules de Lebel introdueixen la repercussió del Maig del 68 en el cinema:

"El cine post-sesenta y ocho es ante todo un cine que se busca, que reflexiona sobre sí mismo, siendo su problemática principal: ¿cómo hacer un cine que no participara en la reproducción de la sociedad que se rechaza? ¿Qué medios poner en acción para que el cine devenga una palanca para la transformación de la sociedad?"

J. P. Lebel (1973). *Cine e ideología* (pàg. 14). Buenos Aires: Granica.

### **Filmografia**

Els dies del Maig del 68 han estat evocats en nombrosos films documentals i de ficció. Entre els documentals destaquen els següents:

*Mai 68* (G. Lawaetz, 1974).

*Grands soirs et petits matins* (W. Klein, 1978).

*Le Fond de l'air est rouge* (C. Marker, 1978).

*Histoire de Mai* (P. A. Boutang, A. Frossard, 1978).

*Mai 68, quinze ans après* (J. Labib, 1983).

*Génération* (D. Edinger, H. Hamon, P. Rotman, 1988).

*Reprise* (H. Le Roux, 1996).

I entre les de ficció, marcades d'una manera més o menys directa per aquest passat, podem esmentar les següents:

*Solo* (J. P. Mocky, 1970).

*La salamandra* (*La Salamandre*; A. Tanner, 1971).

*Mourir a Roma* (G. Mingozzi, 1972).

*La Maman et la putain* (J. Eustache, 1973).

*Mourir à 30 ans* (R. Goupil, 1982).

*Milou en mayo* (*Milou en mai*; L. Malle, 1990).

*Soñadores* (*Dreamers*; B. Bertolucci, 2003).

*Les Amants réguliers* (P. Garrel, 2005).

*Après Mai* (O. Assayas, 2012).

### 3.4. La dicotomia bàsica del cinema polític

Reprement la dicotomia entre enunciat polític i enunciació polititzada que hem plantejat a l'inici d'aquesta unitat.

Per **enunciat polititzat** entenem el discurs fílmic que proposa un desenvolupament tematicoargumental que afecta explícitament algun aspecte de l'activitat política, tant si aquesta és institucional com si no ho és.

Ens situem més enllà del tòpic (veritable d'altra banda) que qualsevol film, com qualsevol acció humana, és un acte amb ressonàncies polítiques; per això s'explicita la presència d'activitats i rituals propis de la política. Dit d'una manera més senzilla, els trets argumentals tindrien lloc en les pàgines "de política" de qualsevol diari.

D'altra banda, una **enunciació polititzada** és l'enunciació que respon a la voluntat d'operar en el terreny del treball productiu dels films des d'una intencionalitat politicoideològica. Es desplaça l'interès des del terreny tematicoargumental (sense que necessàriament s'hi renunciï) a l'àmbit processual del film, als procediments seguits en l'enunciació (subjecte, lloc, temps, manera, etc.).

#### Citació

"En l'interior de la segona categoria (determinada pel grau de politització conscient del contingut), es poden distingir els films que revelen la dramaturgia tradicional, que es pot trobar alienant legítimament, [...] i, d'altra banda (però amb totes les precaucions intermediàries existents, tota classificació sistemàtica seria arbitrària) els films rigorosament polítics (per oposició als anteriors, que són films sobre la política), és a dir l'obstinació

formal de les quals es caracteritza per un rebuig constant de la fascinació en profit de la distanciació, per una voluntat deliberada de didactisme.”

M. Martin (1970). “Cinéma et Politique”. *Cinéma 70* (núm. 151, pàg. 33).

Desenvoluparem les diverses variants que poden oferir tots dos extrems d’una dicotomia que es posa clarament en primer terme en aquest final dels anys seixanta i principi dels setanta que emmarquen el nostre objecte d’estudi. Per a això caldrà tenir en compte la gradualitat de posicions que ocupen els films entre tots dos extrems, incloent-hi les mescles que es poden produir. Així és clar que l’**enunciat polititzat** es veurà emfatitzat en el que literalment es va conèixer (i encara es coneix) com a *cinema polític*, entès per uns quants com un nou gènere o, si més no, com una derivació d’altres gèneres tradicionals. En l’altre extrem més radical de l’**enunciació polititzada** trobaríem –per exemple– els escassos films que va defensar *Cinéthique*, és a dir, en **la línia desconstructora de les formes narratives i estructurals del cinema dominant**.

**Entre tots dos extrems** se’ns ofereixen diverses opcions, que poden perfectament poden combinar trets de tots dos pols de la dicotomia: el **cinema d’autor**, la politització del qual s’ha de conjugar amb les seves arrels estilístiques; un **cert cinema documental**, feblement institucionalitzat, que escapa als esquemes del consum comercial majoritari i es pot inscriure en una dimensió assatgística, o el **cinema militant**, que des dels punts de vista formal i narratiu pot utilitzar fonts molt diverses, fins i tot antagòniques, ja que dóna preferència als efectes que provoqui per damunt de qualsevol altre objectiu.





## Bibliografia

- Agamben, G.** (1998). *Le cinéma de Guy Debord, dans Image et mémoire*. París: Hoëbeke.
- Baecque, A. de** (1991). *Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue* (2 vol.). París: Cahiers du Cinéma.
- Barot, E.** (2009). *Caméra politique. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*. París: Vrin.
- Barthes, R.** (1986). "Diderot, Brecht, Eisenstein". A: *Lo obvio y lo obtuso* (pàg. 93-101). Barcelona: Paidós.
- Baudry, J.-L.** (1978). *L'effet cinéma*. París: Albatros.
- Bertelli, P.** (2005). *Guy-E. Debord. Il cinema è morto*. Catània: La Fiaccola.
- Bertetto, P.** (1977). *Cine, fàbrica y vanguardia*. Barcelona: G. Gili.
- Bonet, E.; Escoffet, E.** (eds.) (2005). *Próximamente en esta pantalla: el cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación*. Barcelona: MACBA.
- Bourseiller, C.** (2002). *Vie et mort de Guy Debord*. París: Plon.
- Browne, N.** (ed.). *Cahiers du Cinéma. Vol. 3. 1969-1972: The Politics of Representation. An Anthology from Cahiers du cinéma* (núm. 210-239). Londres: Routledge.
- Brunetta, G. P.** (2007). *Il cinema italiano contemporáneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*. Bari, Roma: Laterza.
- Camarero, G.** (2002). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal.
- Comolli, J.-L.; Leblanc, G.; Narboni, J.** (2001). *Les Années Pop. Cinéma et politique, 1956-1970*. París: Bpi, Centre G. Pompidou.
- Comolli, J.-L.** (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Comolli, J.-L.** (2010). *Cine contra espectáculo / Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Ed. Manantial
- Coppola, A.** (2003). *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*. París: Editions Sulliver.
- Cortés, D.; Fernández Savater, A.** (2008). *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Barcelona: Universidad Internacional de Andalucía, SEC, Fundación Tàpies.
- Dall'Asta, M.; Grosoli, M.** (eds.) (2011). *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*. Pisa: Ed. ETS.
- Danesi, F.** (2011). *Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)*. París: Paris Expérimental.
- Daney, S.** (2004). *La rampe: Cahiers critique 1970-1982*. Buenos Aires: Santiago Arcos ed.
- Devaux, F.** (1992). *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*. París: Peris Expérimental.
- Díez Ferrer, O.** (2010). *Situacions cinematogràfiques: Debord, Bresson, Cinéma 68*. Tesi doctoral.
- Diversos autors** (1969). *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: A. Corazón-Comunicación.
- Dubois, R.; Coppola, A.** (2007). *Histoire politique du cinéma*. París: Sulliver.
- Dumontier, P.** (1990). *Les Situationnistes et mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*. París: Ed. Gérard Lebovici.
- Esquenazi, J. P.** (2003). *Sociologie des publics*. París: La Découverte.
- Farassino, A.** (1972). *Il cinema francese dopo il maggio '68*. Roma: Bianco e Nero.

- Faroult, D.; Leblanc, G.** (1998). *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. París: Syllepse.
- Gaezzi, E.; Turigliato, R.** (2011). *Le cinéma de Guy Debord*. París: Ed. Paris Expérimental.
- Goodwin, M.; Marcus, G.** (1972). *Double Feature: Movies and Politics*. Nova York: Outerbridge & Lazard.
- Harvey, S.** (1978). *May'68 and Film Culture*. Londres: British Film Institute.
- Hennebelle, G.** (2004). *Les Cinémas nationaux contre Hollywood*. París: Cerf 7° Art, Corlet.
- Landy, M.** (1994). *Film, Politics and Gramsci*. Minneapolis: University Minnesota Press.
- Layerle, S.** (2008). *Caméras en lutte en Mai 68*. París: Nouveau Monde.
- Lebel, J.-P.** (1973). *Cine e ideología*. Buenos Aires: Granica.
- Lioult, J.-L.; Coppola, A.** (2007). *Cinéma et idéologie*. París: Sulliver.
- Maarek, P. J.** (1979). *De Mai 68 aux films X: cinéma, politique, société*. París: Dujarric.
- MacBean, J. R.** (1975). *Film and Revolution*. Bloomington: Indiana University Press.
- Marie, G.-C.** (2009). *Guy Debord: de son cinéma en son art et en son temps*. París: Vrin.
- Martos, J.-F.** (1989). *Histoire de l'Internationale situationniste*. París: Ed. Gérard Lebovici.
- McGee, P.** (1977). *Cinema, Theory and Political Responsibility in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Metz, C.** (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen 1: 1964-1968*. Barcelona: Paidós.
- Monterde, J. E.** (1997). *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Morin, E.** (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.
- Nichols, B.** (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B.** (1981). *Ideology and the Image in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Noguez, D.** (1987). *Le cinéma autrement*. París: Ed. du Cerf.
- Pérez Perucha, J.** (ed.) (1988). *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. València: Filmoteca Valenciana.
- Perniola, M.** (2008). *Los situacionistas*. Madrid: Acuarela & Macha.
- Pivasset, J.** (1971). *Essai sur la signification politique du cinéma. L'exemple français, de la Libération aux événements de Mai 68*. París: Cujas.
- Ryan, M.; Kellner, D.** (1984). *Camera Política. The Politics & Ideologies of Contemporary Historical Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sarris, A.** (1978). *Politics and Cinema*. Nova York: Columbia University Press.
- Sorlin, P.** (1977). *Sociologie du cinéma*. París: Aubier-Montaigne.
- Stam, R.; Burgoyne, R.; Flitterman-Lewis, S.** (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Turconi, D.; Bassotto, C.** (eds.) (1973). *Il cinema nelle riviste italiane dalle origini ad oggi*. Venècia: Mostracinema.
- Vogel, A.** (1977). *Le Cinéma, art subversif*. París: Buchet Castel.
- Wayne, M.** (ed.) (2005). *Understanding Film. Marxist Perspectives*. Londres: Pluto Press.

**Willener, A.** (1970). *Rhe Action-Image of Society: On Cultural Politicisation*. Londres: Tavistock.

**Xavier, I.** (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

**Zavarzadeh, M.** (1991). *Seeing films politically*. Albany: State University of New York Press.

**Zimmer, C.** (1976). *Cine y política*. Salamanca: Sígueme.

#### Articles destacats de *Cahiers du cinéma* (1965-1972)

**Metz, C.** (1965, maig-juny). "A propos de l'impression de réalité", núm. 166-167.

**Pasolini, P. P.** (1965, octubre). "Le cinéma de poésie", núm. 171.

**Metz, C.** (1966, desembre). "Le cinéma moderne et la narrativité", núm. 185.

**Moulet, L.** (1967, febrer). "La critique n'est qu'un reflet de la lutte de classes", núm. 187.

**Burch, N.** (1967, març). "Comme s'articule l'espace-temps", núm. 188.

**Burch, N.** (1967, abril). "Nana ou les deux espaces", núm. 189.

**Burch, N.** (1967, juny). "Vers un cinéma dialectique", núm. 191.

**Pasolini, P. P.** (1967, juliol-agost). "Discours sur le plan-séquence", núm. 192.

**Burch, N.** (1967, novembre). "Structures d'agression", núm. 195.

**Fieschi, J.-D.; Michel-Narboni, J.** (1968, juny-juliol). "C'est la Révolution", núm. 202.

**Eisenstein, S. M.** (1969). "Écrits", núm. 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 226/227 (monogràfic).

**Comolli, J.-L.** (1969, febrer i abril). "Le détour par le direct", núm. 209 i 211.

**Narboni, J.; Pierre, S.; Rivette, J.** (1969, març). "Montage", núm. 210.

**Oudart, J.-P.** (1969, abril i maig). "La suture", núm. 211 i 212.

**Aumont, J.** (1969, abril). "Le concept du montage", núm. 211.

**Comolli, J.-L.; Narboni, J.** (1969, octubre-novembre). "Cinéma/idéologie/Critique", núm. 216 i 217. [Traducció: *Cahiers du cinéma-España*, núm. 11, pàg.76-82.]

**Bellour, R.** (1969, octubre). "Les Oiseaux de Hitchcock: description d'une séquence", núm. 216.

**Col-lectiu** (1970, març). "La vie est à nous", núm. 218.

**Diversos autors** (1970, maig i juny). "Russie années vingt", núm. 220 i 221.

**Barthes, R.** (1970, juliol). "Le troisième sens", núm. 222.

**Daney, S.; Oudart, J. P.** (1970, juliol). "Travail, lecture, jouissance", núm. 222.

**Bonitzer, P.** (1970, juliol). "Film/politique", núm. 222.

**Col-lectiu** (1970, agost). "Young Mr. Lincoln, de John Ford", núm. 223.

**Narboni, J.** (1970, octubre). "Othon", núm. 224.

**Comolli, J.-L.** (1970, octubre). "Film/Politique: L'aveu: 15 propositions", núm. 224.

**Narboni, J.** (1970, octubre). "La vicariance du pouvoir", núm. 224.

**Col-lectiu** (1970, novembre-desembre). "Josef von Sternberg et morocco", núm. 225.

**Narboni, J.** (1970, novembre-desembre). "Brecht et le cinéma", núm. 225.

**Metz, C.** (1971, març-abril). "Cinéma et idéographie", núm. 228.

- Oudart, J. P.** (1971, març-abril). "Cinéma et Réalité: L'effet de réel", núm. 228.
- Bonitzer, P.** (1971, maig). "'Realité' de la dénotation", núm. 229.
- Comolli, J.-L.** (1971, maig). "Technique et idéologie", núm. 229.
- Oudart, J. P.** (1971, maig i juliol). "Notes pour une théorie de la représentation", núm. 229 i 230.
- Comolli, J.-L.** (1971, juliol). "Technique et idéologie: Pour une histoire matérialiste du cinéma".
- Eisenstein, S. M.** (1971, octobre, novembre, desembre, gener-febrer). "Dickens, Griffith et nous", núm. 231, 232, 233, 234-45.
- Comolli, J.-L.** (1971, agost-setembre). "Technique et idéologie": Pour la première fois...", núm. 231.
- Oudart, J. P.** (1971, octobre i març-abril). "L'idéologie moderniste dans quelques films récents", núm. 232 i 236-237.
- Bonitzer, P.** (1971, novembre). "Le Gros Orteil", núm. 232.
- Bonitzer, P.** (1971, novembre). "Fétichisme de la technique: la notion de 'plan'", núm. 233.
- Comolli, J.-L.** (1971, novembre). "Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ", núm. 233.
- Aumont, J.** (1971, novembre). "Le cinéma français récent, son idéologie et la critique", núm. 233.
- Bonitzer, P.; Daney, S.** (1972, març i abril). "Les théories idéalistes du cinéma: André Bazin", núm. 236 i 237.
- Schefer, J.-L.** (1972, març i abril). "Figuration: Sur le *Deluge universel* d'Uccello", núm. 236 i 237.
- Anònim** (1972, maig i juny). "Cinéma et luttes de classes: *Coup par coup, Tout va bien*", núm. 238 i 239.
- Baudry, P.** (1972, maig i juny). "Figuratif, matériel, excrémental", núm. 238 i 239.
- Baudry, P.** (1972, juliol). "Les aventures de l'idée (sur *Intolérance*)", núm. 240.
- Articles destacats de Cinéthique**
- Pleyner, M.; Thibaudeau, J.** (1969). "Économique, idéologique, formel", núm. 3.
- Leblanc, G.** (1970). "Direction", núm. 5.
- Godrad, J.-L.** (1970). "Premiers sons anglais", núm. 5.
- Leblanc, G.** (1970). "L'Etè", núm. 5.
- Fargier, J.-P.** (1970). "Le parenthèse et le detour", núm. 5.
- Leblanc, G.** (1970, gener-febrer). "Welles, Bazin et la RKO", núm. 6.
- Fargier, J. P.** (1970, gener-febrer). "Le processus de production d'un film", núm. 6.
- Baudry, J.-L.** (1970). "Notes sur l'appareil de base", núm. 7 i 8.
- Fargier, J. P.** (1970). "Vers le récit rouge", núm. 7 i 8.
- Col·lectiu** (1970). Núm. 9 i 10.
- Kristeva, J.** (1971, abril). "Pratique analytique, pratique révolutionnaire", núm. 9 i 10.