

laFuga

"La reticencia a la imagen siempre es política"

Bruno Péquignot, sociólogo

Por Iván Pinto Veas, Antonia Girardi

Tags | Géneros varios | Crítica cinematográfica | Cultura visual- visualidad | Representaciones sociales | Sociología | Francia

Crítico de cine, investigador y docente. Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Editor de <http://elagentecine.wordpress.com>, blog de comentarios y crónicas de cine. Colaborador de diversos medios nacionales e internacionales. Ha realizado clases en varias universidades nacionales, entre ellas: Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile, Universidad Católica, UMCE. Entre los temas que desarrolla se encuentran: historia y estética del cine latinoamericano; historia y teoría del cine documental; crítica de cine. Actualmente realiza los cursos "Cine contemporáneo" en la Escuela de cine ICEI, y "Sensibilidad contemporánea" en la escuela de cine de Chile. Crítica de cine en Diplomado de teoría y crítica de cine (UC) y en Diplomado de escrituras críticas (UCV) Co- editor de la antología sobre Raúl Ruiz "Fantasmas, simulacros yartificios" (Uqbar 2010), y de "La zona Marker" (Ediciones Fidocs, 2013) en torno a la obra del fallecido Chris Marker. Ha colaborado además en diversas publicaciones sobre cine chileno y latinoamericano entre las que destaca su participación en los libros "El Novísimo cine chileno" (Uqbar 2011) y "Prismas del cinelatinoamericano" (Cuarto Propio, 2012). Durante el año 2013 y 2014 programa junto a Claudia Aravena el ciclo "Visones Laterales" de cine y video experimental en Cineteca Nacional de Chile. Actualmente: cursa Doctorado en estudios latinoamericanos (Universidad de Chile) y es becario Conicyt. Durante el primer cuatrimestre del 2015 se encuentra realizando un seminario en la Universidad Nacional de Córdoba sobre cine latinoamericano. Ir al texto: La cinefilia: un arma de legitimación de Bruno Péquignot.

Iván Pinto: ¿Cuál es tu relación con el cine como espectador y cuál es el tipo de cine que te gusta más?

Bruno Péquignot: Descubrí el cine a muy temprana edad. Tenía siete años la primera vez que fui al cine, junto a una de mis abuelas, y vi una película que puedo narrar casi entera de memoria. Me marcó mucho, se trata de *Fuerte apache* (John Ford, 1948), que es un western. Amé el cine de inmediato y, de pronto, me vi yendo mucho. Primero, acompañado por adultos; luego, yo solo. Al final de mis estudios secundarios, al momento de rendir mi bachillerato para entrar a la universidad, me dieron ganas de hacer cine. Entonces, me metí en una escuela de cine para prepararme para entrar a la Grande École de Cinéma (Gran escuela de cine) de la época, en la que al final no me admitieron. Pero alcancé antes a hacer dos años en los que aprendí montaje, realización, etc. en cine. Luego, me metí a sociología. En resumen, siempre fui mucho al cine. Hubo una época en la que iba más que actualmente –ya que ahora tengo menos tiempo–, como cuando era estudiante e iba todos los días al cine. Y, por supuesto, iba mucho a la cinemateca, en París. Vi todo lo que pasaba en la cinemateca. No iba a ver una película en especial, sino que entraba a ver lo que estuviesen dando a la hora en la que me podía arrancar para allá. De esta manera, me construí una cultura cinematográfica de forma un poco aleatoria pero, también, vi películas que de otra forma no hubiese visto de manera espontánea.

Es cierto que mi generación estuvo marcada por la Nouvelle Vague y por los *Cahiers du cinéma*, y, como cuento en mi artículo sobre la cinefilia, por el hecho de ser cinéfilos y militantes del cine. Éramos militantes de una idea del cine, que era la de *Cahiers*, la del cine de autor, etc... Y, luego, yo conservé un interés permanente por el trabajo de Jean Luc Godard. Para mí, él es uno de los cineastas que más ha aportado a un cine de alcance internacional. Luego, me interesé por otros tipos de cine, como el cine norteamericano, con autores como Hitchcock, que *Cahiers du cinéma* destacaba. Escribí un artículo sobre *Río bravo* (Howard Hawks, 1959), etc.

Para hablarles de mis gustos, yo me intereso mucho por el cine, con un gusto particular por el cine de autor y por géneros, como el western. Me apasionó mucho Hitchcock en su momento, y me apasiona menos el cine policial que se hace hoy. En cambio, ahora me intereso mucho por las series televisivas. Encuentro que las series televisivas actuales, sobre todo las policiales norteamericanas, son más creativas a un nivel cinematográfico que lo que se hace en cine, que es una copia al final de lo que sale en las series. Actualmente, yo encuentro que, en materia creativa, el cine es menos productivo que la televisión.

I.P.: ¿Qué es lo que se legitima con la cinefilia?

B.P.: La legitimación es un proceso extremadamente complejo de analizar en sociología. Lo que intenté demostrar en mi texto es que dentro del proceso de legitimación hay un momento muy importante, que es la constitución de una erudición sobre el cine, que es el arte, al fin y al cabo. Esta constitución de la erudición ocurre a partir del momento en que uno constituye elementos –históricos, de archivo y documentos sobre el cine– en los que uno va a luchar por criterios de calidad. La cinefilia va a jugar ese rol, el que uno va a movilizar en torno a criterios de calidad y en torno a un cierto tipo de erudición a los amantes del cine.

La diferencia entre un amante del cine y un cinéfilo es que este último va a categorizar esta erudición y va a participar del debate, sobre el asunto de los criterios. “¿Qué es el cine de autor?”, por ejemplo, y esta fue la gran pregunta durante los años sesenta con los *Cahiers du cinéma*: “¿qué es una película de autor?”. Si miras, en todos los artículos al respecto en *Cahiers*, no encuentras ninguna definición, y sin embargo, sí mucho debate en el que se dirá: “un film de autor es xxx, o es yyy”. Pero todo este trabajo va a llegar a que constituyamos una erudición: hay archivos y hay un trabajo de grupo, lo que hace que uno hable de cine como habla sobre la literatura clásica, la música clásica o la pintura.

I.P.: ¿De reunir criterios representativos, como sobre la sociología, como decía usted ayer?

B.P.: Sí, obviamente, como la sociología, aunque esta apareció después. El asunto es saber: ¿cómo vamos a leer una película? Los primeros profesores de cine en Francia –quienes venían de *Cahiers du cinéma*, casi todos– lo primero que hicieron fue ese cuestionamiento: ¿cómo es que se analiza una película? Ello con todas las asonantes del inicio, como todos los debates en torno a ello, en los sesenta, sobre si se pueden utilizar las metáforas de la lectura en el cine también, o si se debe leer otra cosa. Salimos entonces de la metáfora de la lectura para hablar, como los canadienses, de una *espectatura*, para salir del nivel de la lectura. Eso fue un debate. Y es cierto que la gran pregunta es intentar establecer, a la vez, cuál es el cine del que hay que hablar, qué es lo que lo diferencia de un cine que no es un “cine arte”, sino que es el cine comercial, y cómo hablar sobre ello. Qué se puede decir, y qué es pertinente decir sobre una película.

Y ahí, es cierto que uno ve bien cómo los *Cahiers du cinéma* partieron en sus inicios con una visión muy literaria del cine, sobre todo Truffaut, por ejemplo, y también Godard. Habrá muchas páginas que empezaron a comparar el cine con la pintura (Godard, Rohmer) porque, en el fondo, la literatura no basta, y también se compararía el cine con la música. También, irían a buscar a los filósofos y a entrevistar a Foucault, Deleuze, Barthes y otros como Picard y también entrevistarían a psicoanalistas e historiadores. Entonces, irían a buscar en las disciplinas académicas características intelectuales que iban a permitir enriquecer un primer puente que era muy literario. De hecho, en mi universidad, que era París III, la primera en enseñar cine en Francia, los primeros profesores eran “profes” de literatura, en principio. Uno de los fundadores, que acaba de fallecer, quien escribió mucho sobre el western y fue presidente de la universidad, era un profesor de literatura francesa, que se interesó luego en el cine. Se convirtió luego en profe de cine, pero partió de ahí. Hoy la gente que está en cine es gente que viene un poco de todos lados, ya no solo de la literatura: viene de la historia, de la economía o de la sociología. En el fondo, el análisis cinematográfico se transforma en una disciplina gracias a esta acumulación y a estos préstamos que los *Cahiers du cinéma* y los que siguieron tomaron un poco de todos lados.

I.P.: ¿Construyeron lazos entre todas las disciplinas?

B.P.: Sí, ellos tejieron lazos e intentaron recuperar teorías y conceptos aplicándolos al cine o al análisis de películas. Ahora ocurre algo distinto. Ya no estamos en la situación de los años sesenta en Francia, en los que no había nada. No hay que olvidar que el cine dependía del Ministerio de la

Industria, en Francia, y no del Ministerio de la Cultura. Más tarde, el ministerio de la cultura recuperó al cine para sí.

I.P.: Hablábamos ayer de lo que nos aporta el cine en la historia y como noción moderna de arte ¿Qué podríamos decir que nos enseña el cine en este contexto?

B.P.: El cine nos enseña lo que todas las artes, excepto que cuenta con la particularidad de tener la fuerza del cine. En Godard, por ejemplo, pero también en Eisenstein, el montaje le permite interrogar al cine la manera en qué realmente construimos nuestra realidad. De hecho, el cine, como todas las artes, nos enseña cómo los hombres miran los hechos. Si hay algún aporte por parte del cine, es este. En el fondo, Godard tiene razón al decir que si el cine tuvo una función histórica, esta es la de hacernos descubrir algo que hacíamos sin saber que lo hacíamos. Lo que dice Godard es que, de hecho, siempre hemos hecho montaje, sin saberlo.

Por ejemplo, cuando un pintor del Renacimiento representaba la crucifixión y ponía debajo de la cruz a un personaje de la modernidad, eso era un montaje. En realidad, desde un punto de vista histórico, un tal personaje moderno no podía estar a los pies de Cristo al momento de su muerte. Eso es un montaje, está hecho a partir de una manera de interpretar la realidad. Lo que Godard dice es que el cine nos ha enseñado que en el siglo XV se hablaba de montaje en la pintura. Y esto es cierto en la literatura y en el conjunto de las artes.

A partir de entonces, el cine interroga nuestra realidad y la interroga a su manera, y extrae de ello una interpretación, o varias, más bien dicho. El cine presenta interpretaciones, es un instrumento de investigación de la realidad. Es decir que uno se va a servir del cine para intentar comprender algo: cómo un cineasta representa e interpreta una realidad, cómo la analiza, la descompone (analizar es descomponer) y cómo nos propone una recomposición de esta realidad, con los medios propios del cine. Esto es que esta descomposición es una de las formas de análisis del arte.

I.P.: Leímos una entrevista donde usted hablaba de una cierta intuición en el cine que permitía poner en relieve algo que uno no veía.

B.P.: En el fondo, todos los descubrimientos parten de una intuición. Una intuición es el poner una relación entre dos sucesos, dos personas, dos ideas, y uno se dice, "ah, a lo mejor esto resulta como conjunto". Y, luego, se trata de intentar. Los científicos hacen experimentos en laboratorios, pero, en el fondo, es el mismo trabajo, es la misma operación intelectual.

Es cierto que el cine permite trabajar sobre la pregunta acerca del tiempo como ningún otro arte puede hacerlo. Porque, justamente, las técnicas de montaje permiten acelerar el tiempo, o, al contrario, expandirlo al máximo. Hay películas en las que uno siente que el tiempo es infinito, vamos a tener varios minutos de proyección que van a representar uno o dos segundos del hecho, que van a hacer que este nos aparezca de manera distinta. O, al contrario, es posible que el tiempo se acorte, y vamos a tener en algunos segundos cosas que pasaron durante años.

El cine nos permite volver a pensar nuestra relación con el tiempo de una manera distinta a la que estamos acostumbrados. Nuestra relación con el tiempo es una de las cosas determinantes en nuestra relación con la realidad. Vivimos en una relación con el tiempo que organiza y estructura nuestra existencia, mucho más que el espacio, en fin de cuentas. Cuando nos decían el "espacio-tiempo", yo creo que el tiempo es mucho más importante que el espacio. Ahora, el cine puede invertir el tiempo, o anticipar el tiempo, acortarlo, extenderlo, etc. Solo el cine puede hacer todo esto, hay otras artes que pueden jugar un poco al respecto, pero el cine es el único que puede hacer lo que quiera con el tiempo.

I.P.: En cuanto al lazo social y el cine, ¿cómo puede el cine acercarse a la sociología?

B.P.: Es un poco complicado ya que el cine, un poco como las otras artes, tiene por supuesto un rol o una función en relación al nivel de lo social. Pero, tiene un rol contradictorio. El cine, como las otras artes, produce un lazo social, pero produce, también, lo contrario al lazo social. ¿Por qué? Porque uno se va a reconocer en una película. Mi generación, que era muy política y militante, se reconoció en *Pierrot le fou* (1965) de Godard. Y *Pierrot le fou*, aunque no me guste mucho la expresión, se transformó en un film de culto ya que hay una generación de jóvenes, más bien intelectuales y de izquierda, que se reencontró en una película en la que tenían la impresión que se hablaba de ellos, siendo que se

hablaba de una historia infernal.

Pero tenía la forma de un cuestionamiento de la sociedad, de crítica y emancipación, etc., en la que uno se reconocía. Esta película es de antes de mayo del 68, y la generación a la que le gustó *Pierrot le fou* fue la misma que salió a las calles a protestar. Yo me acuerdo que éramos varios los que estábamos en la militancia y en la calle, que éramos estudiantes en La Sorbona, y claro que *Pierrot le fou* era un lazo entre nosotros. También, esta película fue un factor de división con la generación de nuestros padres y profesores o con los estudiantes de derecha, las autoridades y todo eso. Por eso generaba consenso y choques a la vez, y es así como uno la amaba o no. De esta manera, el cine, y es cierto que no sólo este último, contribuye a esto, a la tensión que constituye el universo social.

Lo que quiero decir es que el cine tiene esa particularidad de terminar por reunir la gente. Si uno toma el cine en un sentido estricto, es una película que se proyecta y se ve en un sala de cine, no en la televisión, ni en un DVD o en el computador. La verdad es que la misma película, vista en la tele o en el computador, ya no es más cine. Es otra cosa, que es audiovisual, que puede ser muy bella y tener sus cualidades, pero ya no es cine. El cine se ve en una sala con más personas. El medioambiente que lo rodea determina que no se vea solo y que uno sepa que no lo ve solo. Uno pertenece entonces a un grupo social, en el sentido más estricto de la palabra. Incluso si ese grupo es efímero, que cuando uno salga de la sala, cada uno se irá a su rincón.

Emmanuel Ethis, en un libro pequeño sobre la sociología del espectador, hizo una encuesta sobre a jóvenes acerca del cine en Avignon, la ciudad donde enseña. La pregunta era cómo eligen las películas en el cine cuando van en grupo. La mayor parte de los jóvenes entrevistados respondió que se ponían de acuerdo para juntarse a la entrada del cine, y es ahí cuando eligen la película. Es decir que van al cine para estar juntos, es un grupo de amigos que va para allá no para ver una película, sino que para ir al cine. Cuando están en el cine, van y eligen la película en función de la hora, del tema, o de los gustos personales de cada uno, pero su relación con el cine es distinta a la de un cinéfilo, que va al cine para ver una película en particular por el realizador, el actor, etc. Ahí es muy interesante ver cómo el cine funciona como un lugar en el que los jóvenes constituyen un grupo como lo harían para ver un concierto de rock, de rap, una obra de teatro. Es interesante ver ahí cómo las artes escénicas, entre las que se puede incluir el cine, constituyen de manera efectiva grupos sociales, incluso aunque éstos sean efímeros.

I.P.: ¿Hay una relación entre el lazo social que establece el cine respecto a un cierto arte revolucionario, o no?

B.P.: Sí, de todas maneras, pero no es una anécdota lo que va a crear el lazo social, sino que es otra cosa, la construcción, la manera en que el cineasta presenta su visión de lo real. En el fondo, eso se puede hacer a partir de la base de la historia. Si uno piensa un poco, volviendo a nuestro ejemplo, ¿qué es la historia de *Pierrot le fou*? *Pierrot le fou* es la historia de un tipo que se deja llevar junto a su mujer, que encuentra a unos estudiantes a los que estafa, y parten juntos un poco por todos lados sin rumbo fijo, matan personas, es una deriva un poco anárquica, pero no hay discurso político ni nada por el estilo. Hay muy pocos elementos ahí, al final es una película que describe un paseo, un desplazamiento por el espacio, de un tipo un poco perdido que no sabe lo que quiere, ni lo que hace, incluso hasta el final.

La anécdota aquí no tiene ningún interés. ¿Qué fue lo que hizo que esta película tuviera tal impacto? Es la manera en la que Godard presentó a este hombre, la manera en la que construyó la realidad, la forma en la que constituyó la relación entre las imágenes y entre los personajes. Esto es lo que vale, ya que la historia en sí misma no tiene mucho interés ni hizo que la gente siguiera la película. En el fondo, la mayor parte de las personas a las que le gustó *Pierrot le fou* no se identificaban con Belmondo, ni con el personaje que interpretaba, ni menos con su comportamiento, o con sus ideas, o con lo que dice en la película.

Escribí un artículo sobre *Pierrot le fou* en el que planteo que si acaso hay una ideología en esta película sería más bien la del existencialismo. Mientras que, en el fondo, la generación que se identificó con la película era más bien estructuralista. O sea que la lógica de esta generación no era por cierto para nada la de Godard, y esto es algo que se le escapa en cierta medida al autor. Es la manera en la que, en un momento dado, él va a proyectar una realidad. Ese es el interés, y es lo que hará que haya un

choque: el momento en el que vamos a detener nuestra mirada sobre algo en particular.

Algunas personas aun pretenden hacer un cine sociológico, y en el supuesto que eso exista, a mí me hace reír. Por ejemplo, **La vie est un long fleuve tranquille** (Étienne Chantiez, 1988) es una película francesa de los años ochenta, fue presentada por su realizador como un film sobre la herencia social. Es una película divertida, me reí con ella en principio, ya que me caía bien el director. No puedo decir que es una gran película, o una película sobre la existencia y no sé si me enseñó gran cosa. A lo mejor a algunas personas las remeció, pero yo creo que fue la anécdota la que los sacudió. Aparte de la historia, la película no tenía mucho interés cinematográfico, y esa era una película que era presentada como un film sociológico. Pero eso no es lo que hace el buen cine.

I.P.: ¿Por qué cree que la sociología y las ciencias humanas tienen una cierta reticencia hacia la imagen?

B.P.: Yo pienso que las ciencias humanas han sido reticentes a la imagen por lo que explico de manera histórica como una reticencia general hacia la imagen. Resulta paradójal decirlo de esta manera, pero, de cierta forma, estamos en una relación con la imagen en la que no tenemos reglas tan estrictas como la gramática en el lenguaje, ni como la sintaxis. Entonces, somos libres. Eso genera temor. La mayor parte de las personas dice querer ser libre. pero eso no es cierto. En realidad sabemos bien que somos poco libres, y cuando examinamos nuestras acciones, la mayor parte son hechas dentro de restricciones. Dependiendo de la reflexión y de la vida que uno lleve, tenemos ciertos márgenes de libertad.

Si uno mira un día, hacemos un montón de cosas de forma automática y sin pensarlo. No se puede decir que ello sea un acto libre, eso no quiere decir que seamos esclavos, pero sí estamos restringidos por nuestras costumbres. Estamos restringidos en nuestra manera de vivir. La imagen nos ofrece un espacio de libertad del que no tenemos referentes. Entonces, en cuanto a los sociólogos que critican la imagen, podemos decir que algunos la ignoran. Y dentro de los que la critican están también los que dicen que no es formativa de una disciplina de vida que nos sea necesaria.

La sociología, para algunos autores en particular, debe ser una disciplina que contribuya a formar ciudadanos conscientes. En el fondo, como dije anoche, la reticencia a la imagen siempre es política, en el sentido en que siempre es un asunto acerca de cómo vamos a formar a los ciudadanos y de cómo vamos a contribuir a formar a los ciudadanos. La pregunta es si queremos formar un ciudadano libre o no. Y, en el fondo, una parte de los pedagogos busca formar ciudadanos que estén bien integrados en la sociedad, más que ciudadanos que reflexionen sobre su relación con la sociedad.

I.P.: ¿Se puede decir que el cine es más libre a causa de la libertad entre las imágenes?

B.P.: Sí, el cine es quizás más libre a causa de las razones que acabo de exponer, ya que supone un manejo de una de las dimensiones estructurales de la existencia, que es el tiempo. Esto nos cuestiona la manera en la que somos en relación al tiempo, y que es fundamental en la vida social. Vemos bien cómo ciertas películas tendrán un impacto en nuestra relación con el tiempo, gracias al hecho de extender o contraer el tiempo. Las películas de Godard que pertenecen a la serie *Une femme est une femme* (*Una mujer es una mujer*, 1961) muestran esto muy bien. Él hace un montaje en el que va a mostrar hasta qué punto los distintos acontecimientos que vivimos los vivimos por separado, a son simultáneos, ocurren al mismo tiempo, y al mismo tiempo, ocurren en el cine. Entonces va a ser muy crítico en cuanto a la relación entre imagen y tiempo.

Como citar: Pinto Veas, I., Girardi, A. (2012). "La reticencia a la imagen siempre es política", *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2019-06-16] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-reticencia-a-la-imagen-siempre-es-politica/480>