

Emiliano Jelicié

Una controversia francesa

Cine y política después del 68: *Cahiers du cinéma*,
Cinéthique y *La Nouvelle Critique* (1969-1971)

EL DISPOSITIVO: LO NUEVO Y LO VIEJO

Los textos que componen este libro fueron publicados en Francia entre diciembre de 1969 y abril de 1971, al calor de una polémica que todavía respira al ritmo de las proclamas y manifestaciones de Mayo del 68. Las tres revistas que la protagonizan (*Cinéthique*, *Cahiers du cinéma* y *La Nouvelle Critique*), y los quince meses que separan el primero del último texto seleccionado, constituyen el núcleo duro y puntapié inicial de una discusión teórico-política en torno al cine que se desplegará a lo largo de la década del setenta, expandiéndose a su vez hacia otras latitudes, otras revistas y otros actores del campo cinematográfico. A partir de la década siguiente este debate irá perdiendo interés y desaparecerá más tarde del centro de la escena, más allá de que en muchos aspectos continúa teniendo vigencia.

Una de las llaves de acceso a la polémica por parte de la literatura crítica e historiográfica es la del carácter ideológico del cine, o más específicamente, la del cine como dispositivo ideológico. No es en absoluto extraño que haya sido y siga siendo recordada de esa manera. Esto se debe a que, en efecto, una de sus auténticas novedades fue la de haber introducido el cine en el “panteón negro” de los dispositivos ideológicos tan en boga por aquellos años. En la primavera althusseriana, la puesta al día del marxismo teórico pasaba por recrear el escenario de la dominación en todo lo que allí había de maquínico y de real-visible: la famosa postulación de los Aparatos Ideológicos del Estado, la célebre refutación de la ecuación “ideología = falsa conciencia”. Leídos como manual de uso desde su publicación en 1965, los textos de Althusser más citados en aquella época eran *Pour Marx* y los dos tomos colectivos *Lire Le Capital*, y más tarde el

ensayo “Idéologie et Appareils Idéologiques d’État”, aparecido en la revista marxista *La Pensée* en junio de 1970.

Era de esperar, en ese marco, que el cine tuviera que abandonar su trono de elegido y fuera llamado a comparecer. Resulta verosímil entonces que esa novedad del cine como dispositivo constituyera el centro neurálgico de la discusión. De hecho, es lo que permitió desde el inicio configurar (y reconfigurar) las posiciones de las tres revistas en la disputa. Y a tono con el largo historial de debates sobre arte y política al interior del marxismo, ésta adoptaría el carácter de una lucha intestina. En efecto, a poco de hacer sus primeras armas en una serie de escritos programáticos (*Cinéthique*, *Cahiers*), los teóricos del dispositivo no tardaron en encontrar a sus adversarios más acérrimos en las propias filas del marxismo-leninismo (*La Nouvelle Critique*), y mientras tanto debieron atravesar por una no menos visceral confrontación interna, puesto que de un lado estaban los defensores radicalizados de la Teoría (*Cinéthique*), y del otro, los que la prohibaban pero bajo criterios y procedimientos propios (*Cahiers*). Recordemos que *Cahiers*, fundada en 1950 por André Bazin y por la que pasaron los autodenominados “jóvenes turcos” (Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer, etc.), en 1963 inicia una etapa de politización bajo el liderazgo de Jean-Louis Comolli. Hacia octubre de 1969 *Cahiers* elabora un programa decididamente marxista, que a su vez confluye con la aparición pocos meses antes de la revista *Cinéthique*, los “chicos terribles” de la teoría cinematográfica de ese momento. La trilogía se completa con *La Nouvelle Critique*, una publicación orgánica del PC francés que no obstante opera con relativa independencia del Partido y mantiene lazos de afinidad intelectual con las otras dos revistas antes de desatarse la polémica.

Vale decir que la teoría del cine como dispositivo ideológico no fue desde el inicio la base sobre la que se sustentaron los desacuerdos, sino el objeto mismo del desacuerdo. Esto tal vez permita comprender por qué unos años más tarde a la cultura académica, especialmente a la anglosajona, le será relativamente sencillo asestar sus golpes de gracia contra una teoría ya cuestionada desde el origen, haciendo de sus incongruencias y debilidades el plato principal de un sabroso festín gnoseológico: se destacan, entre otras, las impugnaciones de analíticos como

Noël Carroll,¹ centradas en desmontar los argumentos “asociales” de la teoría por intermedio de razonamientos lógicos, y de cognitivistas como David Bordwell,² que le achacan un desconocimiento absoluto de los compromisos que el sujeto-espectador contrae con la narración fílmica, tan determinantes para el proceso de “identificación” –que ya no es visto como algo nocivo– como la función óptica de la cámara o el espacio regulador de la sala.

Por otra parte, si la propuesta del dispositivo había sido módica para un conjunto de teóricos marxistas que perseguían una repolitización del campo cinematográfico en los ya de por sí politizados años setenta, en la década siguiente el rumbo de muchos de ellos se alejaría de la perspectiva abiertamente ideológica y de clase. Era el momento de florecimiento de las teorías de género y de la sexualidad nacidas del seno marxista en los años setenta (que en su antipatriarcalismo más radicalizado desearon la muerte de todos sus Padres, empezando por el propio Marx), y de los *cultural studies*, con su concepción holística de la cultura y su reacción contra cualquier enfoque especificista de los medios. Es fundamental, en este sentido, destacar el nuevo panorama medial al que debieron hacer frente las teorías cinematográficas, cuando las tecnologías audiovisuales emergentes amenazaban con desplazar para siempre al cine –“el viejo dispositivo”–,³ y con él a su no menos “vetusta” teoría. Pronto los teóricos “envejecidos” del dispositivo reencusaron sus intereses hacia otras manifestaciones artísticas más garantes de “independencia creativa”, como el videoarte o la pintura, o bien cambiaron de vestimenta política para ir detrás de las “promesas de emancipación” que la renovada alianza entre los medios masivos de comunicación y el cine ofrecía. El caso de Serge Daney en este sentido es paradigmático: en 1981 deja la combativa *Cahiers*,

¹ *Mystifying images: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, 1988.

² *La narración del film de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

³ En los años ochenta sobrevuela el fantasma de la “muerte del cine”. El film de Win Wenders *Chambre 666* (1982) es un temprano y revelador testimonio del desconcierto de ciertos directores sobre el futuro del cine (Godard, Antonioni, Herzog, Kramer, Fassbinder, Spielberg) ante el nuevo escenario capitaneado por el video y la televisión.

que había dirigido desde 1974, y comienza a escribir en el diario *Libération*, donde vuelve a ponderar cierta concepción de la cinefilia y del realismo, y a su vez el papel de los medios masivos, especialmente la televisión, en el nuevo contexto audiovisual.⁴ Como tantos otros intelectuales de izquierda, Daney reencarna en los ochenta el *dictum* godardiano de los sesenta: “Hijos de Marx y la Coca Cola”.

En los años siguientes, no fue inusual que muchos estudiosos del tema deslizaran opiniones parecidas a las que Adorno formuló alguna vez acerca de los activistas obreros y estudiantiles del 68: “Fueron unos voluntaristas irreflexivos y revoltosos”. Roger Stam (*Teorías del cine*), por ejemplo, apoyándose en las críticas angloamericanas antes citadas, no duda en adjudicar el fracaso de la teoría del dispositivo al “carácter cerrado y asfixiantemente determinista de la visión del cine propuesta por la izquierda althusseriana”, a la que define también como “hiperbólica” e “histérica”. Martin Jay (*Ojos abatidos*), aunque más pulcro en sus apreciaciones, inscribe esta serie de textos en una más extensa tradición intelectual que ha denigrado la mirada y fomentado la ocularfobia a lo largo del siglo XX. En cuanto a las intervenciones de la crítica francesa, algunos de cuyos exponentes fueron partícipes directos de la polémica, tampoco se ha alentado el rescate de ese pasado. Para Pascal Bonitzer (“El grano de lo real”) “los términos del debate envejecieron”, así como “el debate mismo” y sus tesis “caricaturescas”; Dominique Chateau (*Cine y filosofía*) sostiene que es “anticuada” y “sibilina”; Noël Burch (*El tragaluz del infinito*) habla de una “metafísica del pecado original” para sugerir veleidades cuasi religiosas en sus formulaciones; Serge Daney (“Sobre *Salador*”), más melancólico que todos, recuerda su experiencia de aquellos años como un “naufregio”.

Cada uno de esos comentarios seguramente tiene motivos en los que fundarse, y merecen ser explorados por separado y detenidamente. No es la intención aquí desacreditarlos, sino simplemente

⁴ Un análisis pormenorizado de este giro de Daney, como símbolo de las mutaciones producidas en los ochenta en el ámbito de la imagen, se puede leer en Gonzalo Aguilar, “La liberación de la mirada: Serge Daney”, en *Más allá del pueblo, Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, FCE, 2015, pp. 45-70.

señalar que pueden haber contribuido, tal vez a pesar de sí mismos, a instalar una visión estereotípica de lo que fue aquella época en materia de producción crítica y teórica y, sobre todo, de cómo se articuló esa producción con el problema –y la experiencia– de la práctica estético-política. Si bien es cierto que muchos de los términos y conceptos puestos en juego en esta polémica ya no se usan o han sido reemplazados, así como es irrefutable que pertenecen a un momento peculiar e irrepetible de la historia concreta, resulta igualmente innegable que si se los rechaza todos y de un mismo plano por “viejos” se está cometiendo el mismo error que cometían los teóricos más aguerridos del dispositivo en relación con los sistemas de representación precedentes. Se trata de un rasgo típico de los *discursos de escolta*,⁵ que en sus excesos de “actualización” son más proclives al *lifting* de las palabras que a cualquier otra cosa. Esto también se observa en muchas orientaciones teóricas del cine por su descarte fanático de conceptos y definiciones en pos de una renovación permanente del lenguaje específico. En esta línea de pensamiento, el brasileño Ismael Xavier señala que las teorías cinematográficas contemporáneas tienden a proyectar una cronología evolucionista de los conceptos del cine, sobre los que se establecen referentes aparentemente históricos que luego sirven para enclaustrar dichos conceptos en períodos o “eras”, de manera tal que su reaparición en otros momentos de la “evolución” resulta impropio y condenable: “Se habla de ‘era del montaje’, ‘era del bazinismo’, ‘era de la deconstrucción’. Esas eras producen la ilusión de que determinada propuesta realmente se cumplió y se agotó, debiendo dar lugar a versiones ‘más modernas’ del hacer cinematográfico”.⁶

Una tendencia así está desde el vamos en las antípodas de este libro, cuyo primer objetivo es rescatar del olvido –o del mal recuerdo– un conjunto de textos y propuestas que no por estar fechados dejan de resultar estimulantes para pensar la relación

⁵ La expresión es de Philippe Dubois para señalar la defensa “ciega” y “voluntarista” que ciertos operadores discursivos hacen de las innovaciones tecnológicas a lo largo de la historia. Cf. “La novedad como efecto de discurso”, en *Video, cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA, 2004, p. 10.

⁶ I. Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008, p. 222.

cine/política en los tiempos que corren. Nos interesa especialmente el sentido abierto que pueda tener una lectura de este tipo. En principio, es posible pensar el aporte teórico de estos textos y su estatuto polémico como partes de un mismo movimiento reflexivo. En este sentido, la inclusión de una serie de escritos que hasta ahora habían permanecido inéditos permite reconstituir más eficazmente el tejido polémico del que las críticas que aíslan el “objeto teórico” con frecuencia no dan cuenta. Como ya quedó dicho, este criterio revela el dato elemental de que las tesis sobre el dispositivo allí esgrimidas ya habían sido puestas en jaque en el inicio mismo de la polémica. Esto que en principio puede resultar decepcionante en términos de la promesa de una solidez y sistematicidad de la teoría, quizá permita en un segundo momento liberar a la lectura de esas exigencias de máxima para acceder a otras zonas de la reflexión más mestizas, de menor rango epistemológico pero de un potencial teórico importante y todavía inexplorado. Esto es especialmente evidente en uno de los textos que paradójicamente tiene mayores pretensiones “cientificistas” del corpus, como es “Cine: efectos ideológicos del aparato de base”, de Jean-Louis Baudry. Este auténtico *bricolage* donde convergen la perspectiva historiográfica con la psicoanalítica, y el marxismo althusseriano con la filosofía del lenguaje de Husserl, puede resultar a los ojos de hoy unidireccional en lo que se refiere a los efectos ideológicos (“burgueses” e “ilusionistas”) del cine y a sus mecanismos de subjetivación (al colocar al espectador en una posición antes que nada abstracta y de subordinación), y pesimista en su falta de alternativas a esa situación de dominio; sin embargo, el concepto de dispositivo allí delineado sigue siendo “extremadamente actual” como “articulador de la esfera de la técnica y la de la estética (las formas fílmicas) con una demanda ideológica, formulada hacia atrás y hacia adelante, y que determina, pues, a la vez las invenciones técnicas y la aceptación del dispositivo por parte del espectador, y todo ello incluido en una historia de la representación y de las imágenes que es, ampliamente, la historia de esta demanda ideológica”.⁷

Entonces, una cosa es considerar esa aceptación del espectador como el índice de un sometimiento sin retorno a la ideología

⁷ J. Aumont, “El papel del dispositivo”, *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 194-195.

dominante, y otra cosa distinta es reconocer en esa aceptación un proceso de demandas y determinaciones que merece ser estudiado en su complejidad histórica, para observar con mayor amplitud dialéctica cuáles son sus derivaciones en el presente. En este sentido, las tesis de Pleyne-Baudry acerca de la herencia renacentista del cine siguen siendo muy sugerentes para pensar los dispositivos audiovisuales como resultados de un campo de fuerzas heterogéneo en el que los factores arquitectónicos, tecnológicos, ideológicos, afectivos y estéticos se interrelacionan dinámica e históricamente. Allanado entonces el problema del determinismo técnico-ideológico, estudios de arqueología medial como los de André Parente⁸ arriban a la conclusión de que no hay dispositivos “puros” o “ahistóricos”, y que un único dispositivo puede dar lugar a diferentes modelos de representación y visiones del mundo. Por otro lado, no habría que confundir la idea del dispositivo cinematográfico en su formación clásica e institucional (que supone una cristalización histórica) con la idea del dispositivo en sus diferentes transformaciones históricas y mediales. Este segundo aspecto es especialmente interesante por el hecho de que permite pensar los modos de circulación de las imágenes desde la interacción entre dispositivos y medios. En el campo de las artes mediales –sobre todo en las que intervienen imágenes digitales– el concepto de dispositivo se generalizó debido a que las obras “dejaron de presentarse necesariamente bajo la forma de objetos, toda vez que se *desmaterializan*, o sea, se *dispersan* en articulaciones conceptuales, ambientales e interactivas [esto es: dispositivos nuevos]”.⁹ El concepto de dispositivo permite conectar las nuevas formas del cine con el pasado. El panorama del siglo XVIII, por ejemplo, puede albergar al cine en tanto que medio de analogía y transparencia, y a la vez reformularlo en los aspectos que no contiene de él, como el montaje, el fuera de campo, la inmovilidad motriz del espectador, etc.¹⁰ Del mismo modo, ciertas conductas

⁸ “A forma-cinema: Variações e Rupturas”, en K. Maciel, *Transcineemas*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2009, pp. 23-47.

⁹ *Ibid.*, p. 29. [trad. propia].

¹⁰ Resulta particularmente curioso que las tecnologías ultrainmersivas del cine del siglo XXI (4D, 5D, 7D) vuelvan a un código de atracciones más vinculado con el dispositivo panorama que con el cine comercial precedente.

de visualización (que comportan una serie de medios nuevos: internet, televisión *on demand*, tabletas y celulares) retoman y profundizan la experiencia cinematográfica individual prefigurada en dispositivos como el kinetoscopio de Thomas Edison, entre otros entretenimientos ópticos del siglo XIX. Lo interesante es descubrir cómo las mutaciones de los medios audiovisuales generan nuevas oportunidades de “ver el cine pero de otra manera”. Lejos de la desaparición del cine por la caducidad del dispositivo clásico, se trata de encontrarlo “expandido bajo todas sus nuevas [y ahora diríamos también: viejas] modalidades”.

Otra de las insuficiencias que se les endilga a los teóricos del dispositivo cinematográfico de los años setenta es no tomar en cuenta el problema de las modalidades discursivas; como si del carácter realista (ilusionista, ensoñador) de la imagen cinematográfica se dedujera un único e inmutable modelo de representación que no admite fisuras ni reelaboraciones, sino una sola forma (radical) de combatirlo: la deconstrucción. Hoy se sabe que la noción de dispositivo cinematográfico en su formación institucional implica, además de los aspectos espaciales (la arquitectura de la sala) y tecnológicos (los mecanismos de captación-proyección), un nivel discursivo-narrativo o discursivo-formal igualmente determinante para su formación.¹¹ No obstante, convendría llevar las cosas a su contexto, y recordar que en esos años la teoría cinematográfica marxista había impulsado una crítica generalizada contra ese modelo imperante (básicamente, el cine clásico hollywoodense) y su visión omni-comprendiva del mundo. Esta oposición adquirió estatus político y prolongó una serie de formulaciones que se habían llevado a cabo en otros campos, como la literatura, la filosofía o la política misma, que tuvieron como eje principal el ataque a los modos hegemónicos de representación. Éstos eran asumidos en tanto que instrumentos de control y de perpetuación del orden capitalista tan necesarios como las instituciones jurídicas, la policía,

¹¹ Y sin el cual sería imposible entender que el cine tal como se lo conoce universalmente no nace con su invención técnica (1895) sino con la instrumentación del sistema narrativo-formal que empieza a consolidarse diez años más tarde. Cf. N. Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999.

los partidos políticos, el sistema de enseñanza obligatorio o las cárceles. Ahora bien, esta constatación fue sólo un punto de partida dentro de un proceso de politización de la teoría que luego debió discutir a fondo qué entendía por “modos de representación” (¿se trataba de ir al hueso de los mecanismos representacionales o simplemente de denunciar los signos del universo representado?, ¿había que pensar el cine como un conocimiento en sí mismo o como un medio para arribar a, o vehicular, otros conocimientos ajenos a él?). En este sentido, los teóricos “deconstructivistas” del dispositivo fueron el emergente de un debate más amplio en el que se elevaron propuestas y definiciones sobre los alcances políticos del cine. Ellos en particular buscaron alternativas a las opciones tradicionales de los films políticos o militantes, que en su combate de la ideología burguesa no se preocupaban por cuestionar sus mecanismos formales sino que, por el contrario, los naturalizaban y hacían propios. La alternativa de la deconstrucción a su vez no estuvo exenta de una querrela interna y generó versiones contrapuestas sobre su alcance, aplicabilidad, potencia, lo que obligó a revisar una y otra vez los principios asumidos, y condicionó la reflexión teórica a una actividad inacabada, *en constante proceso*. Mientras tanto hubo tiempo para volver a ciertas preguntas tradicionales: la materia específica del cine, el realismo, las vanguardias y la política, la oposición materialismo/idealismo, la científicidad del cine, sus condicionamientos económicos, la relación centro/margen, la responsabilidad política del artista, el estatuto de la crítica, etc. Este libro propone inscribir estas discusiones en la polémica que les dio origen y extraer de allí sus enseñanzas. En los párrafos que siguen intentaremos dar cuenta de sus rasgos más salientes.

LA POLÉMICA

En una entrevista de abril de 1969, la revista *Cinéthique*, de apenas cuatro meses de existencia, interroga a los críticos Marcelin Pleyne y Jean Thibaudeau sobre el estado actual de la crítica cinematográfica. Después de plantear su casi inexistencia, Pleyne apunta directo contra “*Cahiers du cinéma*, que objetivamente nunca ha dejado de, como se dice, darle lustre a la mercancía,

y que finalmente desaparecerá sin haber sido nunca una revista de cine, o sin haber sido más que apenas una revista de cine, es decir, una más entre otras”. Pero ¿a qué se debe tanta virulencia?

El tema de fondo en “Económico, ideológico, formal” pasa por la cuestión de lo político en el cine, o en qué medida el cine es (o debe ser) político. Pero según Pleynet el concepto de “lo político” que maneja la crítica especializada (cuyo mayor exponente sin dudas es *Cahiers du cinéma*) no conduce a nada porque, a fin de cuentas, “¿es posible decir de alguna película que no es política?”. Mejor es investigar cómo los films están determinados por la ideología, un concepto “más operativo” en la medida en que permite reconducir a la teoría la pregunta por la especificidad del cine y por la lógica de la representación que la sustenta. Según Pleynet el cine es ideológico por naturaleza porque hunde sus raíces en la época en que la burguesía en ascenso se dio para sí sus propios esquemas de representación (filosóficos, políticos, estéticos), entre los que se destaca de manera especial un modelo óptico: la perspectiva artificial renacentista.¹² Este código, que la “impresión de realidad” del cine instrumentaliza a un punto elevadísimo de perfección, consiste en ofrecer una “imagen especular” del mundo. Esta imagen se ve como natural, real, verdadera, cuando lo cierto es que es el producto del código que le da forma. Es un testimonio, sí, pero de una forma (históricamente) determinada de ver. Por tanto, lejos de la neutralidad que suele atribuírsele en tanto que máquina reproductora de imágenes, el cine (la cámara) no es otra cosa que la evidencia de una parcialidad: una creación de la burguesía para difundir su propia ideología y, de ese modo, prolongar su dominio. Esta difusión –lo que Pleynet denomina “efecto-film”– opera independientemente de qué figuras han sido impresionadas en el celuloide, o de qué clase de film se elija proyectar en la pantalla: “Antes incluso de la producción de un film, la construcción técnica de la cámara produce ideología

¹² Detrás de estas afirmaciones de Pleynet están los escritos recientes de Althusser y sus críticas a la filosofía hegeliana (consciencia de totalidad, continuidad y desarrollo orgánico), pero también los estudios de Pierre Francastel sobre el *Quattrocento*, que plantean esta herencia perspectivística a partir de un “código de visión” común entre pintura y cine: cf. *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984.

burguesa”. La tarea del cineasta, entonces, antes que adscribir a cualquier función militante o revolucionaria, debe comenzar por tomar conciencia de esa especificidad. El paso siguiente será volcar esa conciencia en un trabajo teórico sobre el cine, trabajo que consistirá en conocer en detalle los resortes de la representación, y en saber cómo desarticularlos. El film, de hecho, tiene que ser el resultado de ese trabajo: una *práctica teórica* por medio de la cual la ideología burguesa debe quedar puesta en evidencia y a la vez desmantelada en los signos de su materialidad fílmica (imágenes y sonidos). Si el cine es en esencia ideológico, sólo un punto de vista teórico puede correr sus velos y arribar a un conocimiento que sea de utilidad para la ciencia (marxista) y, por tanto, para el proceso de lucha de la clase trabajadora.

La cuestión de la “cientificidad” de la teoría será central en el primer tramo de la discusión entre *Cinéthique* y *Cahiers*.¹³ Para Pleynet es una idea lo suficientemente potente como para tildar de “mercantilista” a quienquiera que se asome a dar batalla política en el campo del cine sin interrogarse sobre aquella “práctica teórica”. Y no sólo figura *Cahiers* como blanco de esa crítica: también dispara contra Godard, a quien Pleynet define como un cineasta “empirista” e “inconsistente” por no haber reflexionado a fondo sobre su práctica fílmica, preso de su ideología “anarquista de derecha” y de espantaburgués,¹⁴ y a Christian Metz, acusado en su calidad de tótem de la Academia de “guardar silencio” sobre las determinaciones económicas e ideológicas del cine. Metz tiene por entonces una trayectoria notoria en el área

¹³ Las ideas de Pleynet serán refutadas en las páginas iniciales de “Cine/crítica/ideología II”, dando lugar a una intensa discusión sobre la aplicación de las nociones althusserianas en el campo del cine, bajo una pregunta implícita: ¿es el cine objeto de ciencia?, pregunta que no hay que confundir con aquella que estructura la parte final de la polémica, cuando entra en escena Jean-Patrick Lebel: ¿es el cine producto de la ciencia?

¹⁴ La velocidad de las transformaciones ideológicas lo tendrán a Godard en poco menos de un año formando el Grupo Dziga Vertov, su giro político más radical, ya en consonancia mayor con las propuestas de *Cinéthique*. La participación de Godard en la revista se reduce a una entrevista en el número 1, enero de 1969, y al breve artículo “Premiers ‘sons anglais’”, n° 5, septiembre-octubre de 1969.