

# Cinefilia entre la pasión, el análisis y el discurso desplazado

Fernando Ramos Arenas

Recibido: 15.11.2014 – Aceptado: 06.02.2015

## Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Especialmente desde mediados de los años noventa – tanto en debates académicos en torno al postcinema/postmedia como en textos periodísticos – la interpretación de la cultura cinematográfica cinéfila tiende a ser enunciada dentro de un discurso marcadamente nostálgico que combina consideraciones historiográficas con una percepción autobiográfica. El presente ensayo parte de algunos de estos ejemplos para a continuación echar la vista atrás y centrarse en el desarrollo de un discurso cinéfilo sustentado principalmente en escritos provenientes de la crítica y teoría cinematográfica. Basándose en una caracterización del discurso cinefilo clásico (aprox. 1945-1968) y moderno (aprox. 1968-finales de los años setenta) este texto trata de probar que la revisión y reconstrucción del pasado implícitas en este discurso no son meramente consecuencia directa de esa ‘muerte del cine’ sino más bien parte esencial del mismo desde al menos mediados de los años cincuenta.

Le « déclin du cinéma » – cette expression se retrouve, en particulier depuis les années 1990, depuis les discussions universitaires jusqu’aux textes journalistiques sur le post-cinéma/le post-média, tous résonnant de nostalgie dans leur considération d’un passé qui combinerait, au sujet de la culture cinéophile, les réflexions historiographiques et les données autobiographiques. Le présent essai analyse les principales caractéristiques des discours cinéphiles depuis les années 1950 et propose une distinction en deux périodes : une phase classique (approximativement 1945-1968) et moderne (1968 jusqu’à fin 1970 environ). Se basant sur cette distinction, cet article cherche à analyser la constante révision (et reconstruction) du passé cinéophile non pas comme une autre conséquence de la « fin du cinéma », mais plutôt comme un attribut du discours cinéophile depuis au moins les années 1950 de même qu’un autre exemple de changement (temporaire) de ce discours.

Especially since the 1990s, a wide range of texts –from academic debates on postcinema/postmedia to journalistic articles mourning the ‘Decay of Cinema’– about cinephilian film culture has developed a nostalgic tone in their consideration of a past, combining historiographical reflections and autobiographical insights. The present essay analyses the main characteristics of cinephilian discourses since the 1950s and proposes in the first

place a periodization that distinguishes between a classic phase (approx. 1945-1968) and a modern one (approx. 1968-late 1970s). Based on this distinction, this paper seeks also to analyse the way the constant revision (and reconstruction) of the cinephilian past is not just another consequence of the often mentioned ‘Death of the Cinema’, but an essential attribute of the cinephilian discourse since at least the 1950s as well as a further example of a (temporal) shift inherent to this discourse.

A partire dagli anni novanta un ampio novero di testi relativi alla cultura cinéfila – i quali spaziano dal dibattito accademico sul post-cinema e sui post-media alle espressioni di cordoglio, da parte della stampa specializzata, per la «decadenza del cinema» – ha iniziato a guardare al passato con un atteggiamento nostalgico, che fonde la riflessione storiografica con una sensibilità di matrice autobiografica. Il presente articolo effettua un’analisi delle principali caratteristiche del discorso cinéfilo a partire dagli anni cinquanta, proponendo innanzitutto una distinzione tra un periodo classico, che va approssimativamente dal 1945 al 1968, e uno moderno, circoscrivibile all’incirca tra il 1968 e i tardi anni settanta. Sulla base di questa distinzione, il contributo si propone di osservare come una costante revisione (e ricostruzione) del passato cinéfilo non sia tanto un’altra conseguenza della conclamata «morte del cinema», quanto un attributo essenziale del discorso cinéfilo almeno a partire dagli anni cinquanta, oltre che un ulteriore esempio di scarto (temporale) inerente a tale pratica discorsiva.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Cinefilia, crítica cinematográfica, teoría del cine, historia del cine, nostalgia, Cahiers du cinéma

Cinéphilie, critique de film, théorie du cinéma, histoire du cinéma, nostalgie, Cahiers du cinéma

Cinefilia, film criticism, film theory, film history, nostalgia, Cahiers du cinéma

Cinefilia, teoría del film, crítica cinematográfica, nostalgia, Cahiers du cinéma

Nous sommes d'une génération en déroute, celle qui a découvert le cinéma en fermant les salles: salles de quartier depuis quelque temps déjà transformées en garages ou en boutiques, salles de ciné-clubs désertées pour le petit écran, salles d'art et d'essai parisiennes ou lyonnaises en pleine restructuration. [...] Cet amour, notre génération ne pouvait pas le réinventer: les «auteurs» étaient consacrés, les articles étaient écrits, les entretiens enregistrés, les films vus, parfois revus à la télévision. Tout s'était passé avant (De Baeque y Frémaux, 1995: 133).

El «cinéfilo melancólico» que nombraba D.N. Rodowick en el volumen 6 de *EU-topías* (2013) echaba la vista atrás intentando aprehender algo de aquello que le fuepreciado – inevitable pensar en Roland Barthes cuando se refiere a la manera en la que el discurso del enamorado manipula la ausencia para hacerla más soportable. El historiador Antoine de Baeque y Thierry Frémaux, delegado general del festival de Cannes, van aún más allá en la cita que abre este texto y plantean la paradoja de una melancolía heredada por una generación de apasionados cinéfilos a la búsqueda de los referentes en una época en la que los auteurs ya han sido consagrados, los artículos escritos, las entrevistas registradas, las películas vistas – algunas de ellas (¡horror!) en televisión.

Ambos son ejemplos bastante concretos de un discurso mucho más general<sup>1</sup> en torno a la fascinación cinéfila. Desde mediados de los años noventa el debate sobre la cinefilia, ya bien procedente de aquellos protagonistas ‘clásicos’ (actores esenciales en la cultura cinematográfica desde mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta) o desde la reelaboración historiográfica emprendida por nuevas generaciones, difícilmente consigue liberarse de una melancolía por el pasado, de un tono nostálgico; un tono que, en tanto que generaliza sus conclusiones, viene a equiparar el lamento por la desaparición de los rituales, discursos, referentes culturales o tradiciones de una determinada cultura cinematográfica clásica (en el caso francés, acertadamente descrita por Antoine de Baeque en *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, 2003) con la muerte del cine en general – valga

<sup>1</sup> Sirvan a modo de ejemplo, a parte de los títulos mencionados en el texto en torno al debate sobre el *postcinema*, Willemsen, 1994, Cheshire, 1999 o Jovanovic, 2003.

como ejemplo el artículo de Susan Sontag «The Decay of Cinema» (1996) en cuanto al tono personal, valores y ejemplos citados.

En la época del *vintage*, el *retrolook*, del retorno cíclico al pasado, de la extensión total de la «nostalgia por el presente» (Jameson, 1991: 279) inherente a la condición postmoderna, o, simplemente, de la retromanía (Reynolds, 2011), la nostalgia cinéfila puede parecer una muestra más de esta forma de mirar al pasado (y de paso reconstruirlo). La pérdida de la relevancia social del cine –en comparación con el estatus cultural que ocupaba el medio en los años que van desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta aproximadamente mediados de los setenta– serviría en este caso además para justificar de forma más o menos objetiva la mirada nostálgica al pasado. De hecho, cánones, debates, formas de consumo, la forma de comercialización, incluso la mitología en torno a la experiencia cinematográfica (aun cuando esta ha sido traspasada al espacio doméstico) remiten a una serie de valores, principios y referentes de esa época pasada, cinéfila.

En el presente texto me gustaría defender una tesis que, si bien no cuestiona en lo fundamental esta descripción, habrá de concretizarla en algunos puntos que considero importantes. Basándome en una reconstrucción de las líneas de desarrollo de una cinefilia ‘clásica’ (1945-1968) y ‘moderna’ (1968-finales de los setenta) pretendo trazar una genealogía de la nostalgia cinéfila con el fin de probar que esta visión y reconstrucción del pasado no son meramente consecuencia directa de la ‘muerte del cine’ sino más bien parte integral del discurso cinéfilo desde al menos mediados de los años cincuenta, un discurso sustentado en una retórica de la ausencia, un discurso *desplazado* de la que esta nostalgia es un buen ejemplo pero no el único. Me gustaría pues ir más allá de la formulación de un fenómeno a-histórico y trazar una línea de continuidad en este discurso que tiene en cuenta ejemplos concretos tanto en el campo de la crítica cinematográfica como en textos académicos en los últimos sesenta años, dos campos discursivos unidos por una sensibilidad cinéfila común.

Escribir sobre cinefilia conlleva una reflexión sobre la forma en la que este fenómeno ha sido enfocado hasta ahora. Pese a la simplificación que esto conlleva, me gustaría distinguir dos enfoques; por un lado aquel que se centra, basándose en la raíz etimológica del término, en la propia fascinación por el cine. Esta aproximación, que viene a subrayar los aspectos fenomenológicos de la experiencia cinéfila, plantea un concepto que funciona más allá de determinados horizontes históricos o geográficos (véase en este sentido las tesis defendidas en general por T. Elsaesser en diversos textos o por J. Rosenbaum y A. Martin en sus *Movie Mutations*), una actitud capaz de incluir tanto el amor por el cine en los cineclubs parisinos de los años cincuenta como en las actuales discusiones en blogs. Una segunda perspectiva, mucho más concreta, concibe la cinefilia esencialmente como fenómeno cultural que remite a una realidad histórica determinada y a desarrollos institucionales o biografías particulares – el enfoque de Antoine de Baecque en la obra anteriormente citada sería un buen ejemplo de esta segunda perspectiva. Desde mi punto de vista varias perspectivas son complementarias. La cinefilia es pues por un lado la relación apasionada e individual con el hecho cinematográfico. Pero es también el desarrollo de una comunidad interpretativa capaz de asimilar y potenciar discursos, instituciones, etc. La cinefilia es el amor por el *texto*, la película, pero también la necesidad de verlo dentro de un contexto adecuado (véase De Baecque, 2003: 11).

### Cinefilia clásica

Afirmar el carácter nostálgico de una generación cinéfila clásica, una generación que habría de allanar el camino para la aparición de los Nuevos Cines desde principios de los sesenta puede parecer en un principio un contrasentido. Si bien es cierto que –concentrándonos en el ejemplo francés– las nuevas generaciones de espectadores de cineclubs, críticos cinematográficos, alumnos de escuelas de cine, tenderían a marcar claras distancias con las convenciones institucionales y estéticas de una «tradición de calidad» francesa (François

Truffaut), no es menos correcto afirmar que la ruptura que planteaban se sustentaba al mismo tiempo en una relectura del pasado de la que se destilaban nuevas líneas de tradición: el (re)descubrimiento del cine clásico norteamericano en este periodo se produce en un momento en el que el tradicional *studio system* ya ha dejado de existir. Estas nuevas generaciones planteaban además nuevas líneas ‘genealógicas’ que con los años habrían de conducir a una reformulación de un canon cinematográfico generalmente aceptado, dotando a su vez de status autorial a directores como Jean Renoir o Abel Gance, que habían celebrado su mayores éxitos durante las décadas de los años veinte y treinta. La *politique des auteurs*, probablemente la creación más importante en el campo discursivo de esta cinefilia clásica y paradigma central de la crítica cinematográfica europea tras la pérdida de relevancia del Neorrealismo a partir de mediados de los años cincuenta, solo puede ser formulada desde una visión histórica de la creación cinematográfica, una visión que permite analizar una *oeuvre* en su conjunto, para poder a partir de ahí destilar continuidades estéticas, temáticas, en una palabra, para definir un estilo que sustente el proceso de reconocimiento de un director como autor. Curiosamente, la valoración basada en la perspectiva histórica plantearía por un lado una dificultad para apreciar las obras de nuevos directores jóvenes sin una larga obra a sus espaldas o que, a la hora de defender la producción de determinados cineastas, nombres como Fritz Lang, Howard Hawks o Jean Renoir, se estuviese elogiando en muchas ocasiones las obras menores del final de sus carreras. Como parte de esta mirada atrás, hacia la totalidad de la historia del cine –una mirada facilitada institucionalmente por la fundación en este periodo de filmotecas y archivos en diversas capitales europeas que remiten a una serie de referencias cinematográficas comunes–, los jóvenes críticos, desde una posición epigonal, formulan sus textos dentro de un discurso (temporalmente) desplazado. Esta tendencia habría de ser aún más clara en aquellas culturas cinematográficas como la española, que, debido a circunstancias políticas, podríamos calificar

de periféricas, incapaces de asimilar los desarrollos internacionales a su debido tiempo. El escritor y crítico de cine José Luis Guarner, que durante los años sesenta habría de trabajar para publicaciones como *Documentos Cinematográficos* o *Film Ideal*, comentaría lo siguiente con respecto a la edad de oro de la cinefilia en España:

(...) en los primeros años sesenta se creó la ilusión de un cine que existía, cuando era un cine que ya estaba acabado desde hacía un tiempo, porque funcionábamos sobre la base de películas que tenían diez años de antigüedad (Guarner en Tubau, 1983: 159).

Una fijación en un presente ya no existente que en este caso venía fuertemente determinada por los retrasos provocados por la censura; un retraso que afectaba tanto a las obras de los Nuevos Cines como, en menor medida, al cine *mainstream* hollywoodense. «Y se dio la lamentable paradoja de defender apasionadamente a grandes cineastas por películas menores, cuando sus obras maestras habían pasado desapercibidas, o de entronizar a segundones, cuando se había olvidado a los clásicos», como habría de afirmar otro de los protagonistas críticos de esos años, Jos Oliver (2002: 387). Tanto Guarner como Oliver pueden ser considerados como críticos formalistas. Curiosamente, el otro gran grupo dentro de la crítica cinematográfica española de esos años, defensor de principios ‘continuistas’ habría de sustentarse sobre películas e ideas neorrealistas, convirtiéndose el Neorrealismo en paradigma crítico en un periodo (desde principios de los sesenta), en el que en otros países europeos ya estaba en gran medida superado.

Guarner habría además de comentar este ‘diálogo en ausencia’ con un cine que ya no existía desde una perspectiva que vuelve a resaltar el tono sentimental, nostálgico que de una manera indirecta se filtra en esta reconstrucción del pasado:

Nuestra relación con el cine era absolutamente de tipo amoroso y no queríamos aceptar que el cine se estaba acabando. Queríamos justamente demostrar que estábamos en la edad de oro, cuando el tiempo se encargaría de demostrar justamente lo contrario: ahí, en los primeros sesenta, es cuando empieza el fin de la época (en Tubau, 1983: 164).

Guarner deja también entrever un segundo aspecto del discurso desplazado del que ya he hablado anteriormente. Me refiero en este caso no tanto a los *objetos* de este discurso (directores y películas con varios años de antigüedad) sino también a la *forma* en la que este discurso es formulado. La aproximación cinéfila al cine es en estos años –esencialmente dentro de la línea formalista de la *politique des auteurs*– asistemática, apasionada, esteticista y ante todo personal, con lo que pone las bases del discurso nostálgico posterior. Viene definida por los escritos de *Cahiers du cinéma* desde mediados de los cincuenta, se ve agudizada en esta revista a finales de esa década en el ‘periodo McMahonista’ tras la llegada de Eric Rohmer en 1958 al puesto de redactor jefe y habría de impregnar, en el caso español, el nacimiento de *Documentos Cinematográficos* (1960-1963) y el desarrollo de *Film Ideal* desde principio de los 1960. Por ejemplo, en la edad de oro de la cinefilia clásica François Truffaut afirmaba desde los *Cahiers du cinéma* (1955: 44) de forma provocativa sobre Abel Gance, «La Tour de Nesle est, si l’on veut, le moins bon film d’Abel Gance. Comme il se trouve qu’Abel Gance est un génie, La Tour de Nesle est un film génial. Génie, Abel Gance ne possède point du génie: il est possédé du génie (...)». Similares opiniones de tono exaltado, con independencia del objeto de estudio, encontramos a menudo en España en la primera mitad de los sesenta en tanto en *Film Ideal* como en publicaciones más minoritarias como *Griffith*, en las que la búsqueda de distinción frente a generaciones precedentes y la provocación frente a otras posiciones críticas lleva, en algunas ocasiones, a la ampliación del canon *auteurista* a directores de ‘serie B’ como es el caso de Vittorio Cottafavi en los *Cahiers* o Pedro Lazaga en *Film Ideal*, un fenómeno que Cristina Pujol Ozonas ha definido, en oposición a la cinefilia, como un fanatismo de culto claramente antiburgués y anticatólico, la *cinefagia* (2012: 120).

La exitosa asimilación de estas ideas más allá de las fronteras francesas no se produce solo en España y viene avalada por el éxito de las primeras películas de la Nouvelle Vague. Richard Roud, en un artículo de 1960 en *Sight and Sound* habría de escribir:

One's first reaction might be to conclude these men must be very foolish. And indeed, until a year or two ago, one might have got away with it. But today it would be difficult, I think, to maintain that film-makers like Alain Resnais, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, and Jean-Pierre Melville are fools (Roud, 1960: 167).

El discurso cinéfilo centrado en la aproximación personal, privada, del espectador al universo cinematográfico, la defensa de la inmersión, el desinterés por aspectos políticos, ideológicos, 'contentutistas' en la valoración de las películas, etc. son aspectos que pueden ser comprendidos dentro de las coordenadas político-culturales de la joven cinefilia francesa de los años cincuenta<sup>2</sup>. Esta aproximación basada en procedimientos impresionistas en la que el espectador-crítico constituye una instancia central en la interpretación fílmica, en la que la asimilación crítica de la película remite una y otra vez a la posición mediadora del espectador, es esencial para comprender el posterior desarrollo de estas ideas, el modo en el que aúnan la reflexión teórica con una reconstrucción del pasado en la que tanto la historia como la memoria desempeñan un importante papel.

Me gustaría ahora enfocar la posición del espectador cinéfilo desde la perspectiva que plantea Christian Keathley (2006) en sus reflexiones en torno al 'momento cinéfilo' (*cinephiliac moment*). El carácter colectivo de la experiencia cinéfila integra la actitud individual dentro de ceremonias en las que el espectador desarrolla una actitud ritual con respecto al cine (rituales descritos por ejemplo por críticos como Jean Douchet, François Truffaut, Raymond Bellour o Jean-Louis Skorecki). Luc Moullet, crítico de *Cahiers du cinéma* al principio de los sesenta, documenta en su película *Les sièges de l'Alcazar*

<sup>2</sup> Esta forma de recepción es descrita de forma dramática por Michel Mourlet, en el siguiente texto, «Sur un art ignorée», publicado por *Cahiers du cinéma* (98: 27) en 1959: «Le rideau s'ouvre. La nuit se fait dans la salle. Un rectangle de lumière vibre à présent devant nous, bientôt envahi de gestes et de sons. Plus ou moins absorbés. L'énergie mystérieuse qui supporte avec des bonheurs divers les remous d'ombre et de clarté et leur écume de bruits, s'appelle mise en scène. C'est sur elle que repose notre attention, elle qui organise un univers, qui ouvre l'écran, elle, et rien d'autre. De même que le ruissellement des notes d'un morceau. De même que la coulée des mots d'un poème. De même que les accords ou dissonances de couleurs d'un tableau».

(1989) de forma ficcional estos rituales. Podemos determinar, a través de los escritos de estos protagonistas o de las obras de ficción que intentan reconstruirlo, las circunstancias determinan un 'ambiente' cinéfilo. Concretar de manera teórica el 'momento' cinéfilo es, no obstante, de acuerdo con Keathley, imposible. Éste señala la importancia que tienen para el espectador aquellos instantes concretos que en la pantalla escapan a todo discurso crítico o marco teórico previo: el gesto de una mano de una actriz en segundo plano, la hoja mecida por el viento en el paisaje que sirve de marco a la acción principal, la forma en la que el hielo se fractura por la presión del oleaje en un plano general del mar... son todos ejemplos de un momento que no ha sido coreografiado para ser visto: «It is produced in *plus*. In excess or in addition, almost involuntarily» (Paul Willemsen citado por Keathley, 2006: 30). En este sentido nos encontramos con algo muy similar a lo que Kristin Thompson, dentro del paradigma neoformalista, llama 'exceso'. La ruptura del *continuum* semiótico que plantea la aparición del 'momento cinéfilo' dirige su foco de atención hacia el espectador, concebido como esa figura activa que centra su mirada en esa parte de la imagen que, fortuita, indeterminada, sólo le pertenece a él. La cinefilia es amor por el cine, pero es ante todo poder decir yo en este amor; poder marcar, de forma indeleble, la instancia enunciativa: el espectador se erige autor de una determinada forma de recepción, intransferible, unida así a su propia biografía. Volviendo a Roland Barthes, en sus *Fragments de un discurso amoroso*: «La marca amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda –y no de quien parte– : yo, siempre presente, no se constituye más que ante tú, siempre ausente» (Barthes, 1983: 34).

La concentración en la plasticidad de la imagen, en los aspectos formales de los planos, en el momento y no en la narración encaja muy bien en el discurso estético formalista tradicionalmente identificado con la cinefilia clásica: la política de los autores, el esteticismo acusado, la rechazo de consideraciones contentutistas o ideológicas en la valoración de películas, la defensa del cine norteamericano, etc. Se trata de posiciones

que remiten, originalmente, al ambiente sociocultural del París de la postguerra, donde un nuevo grupo crítico (*nouvelle critique*, los nuevos turcos en torno a *Cahiers*) trata de conquistar un lugar en los debates cinematográficos frente a generaciones precedentes, que o bien procedentes esencialmente de círculos de izquierda, defensores de las prestigiosas adaptaciones literarias de la ‘tradición de calidad’ o nostálgicos de la estética del cine mudo, muestran una claro desdén por el cine norteamericano.

Un apunte con respecto a la generalización reconocible en este discurso. En contraste con el caso francés, en España uno se encuentra con una parte importante de la cultura cinéfila en gran medida politizada, en contra de los principios ideológicos de la dictadura, con una importante influencia de miembros o personas cercanas al PCE tanto en instituciones como cineclubs, el Instituto Español de Experiencias Cinematográficas / Escuela Oficial de Cine o diversas publicaciones, como en la práctica, en lo que habría de convertirse en la respuesta española a la aparición de las nuevas olas, el así llamado Nuevo Cine Español. Frente a los aspectos formalistas resaltados en el trabajo crítico de *Film Ideal*, *Nuestro Cine*, la otra gran publicación del periodo, apuesta por un discurso más ideológico que entronca con la línea editorial de *Cinema Nuovo* en Italia o *Positif* en Francia. A diferencia de lo ocurrido en el país vecino, sería esta línea más ‘ideológica’ la que habría de verse legitimada con la aparición del Nuevo Cine Español, mucho más en consonancia con una línea genealógica que lo entronca con el proyecto ‘contenutista’ neorrealista que con las rupturas modernistas de la Nouvelle Vague (véase Oliver, 2002).

## De la crítica cinematográfica a la *Screen Theory*: cinefilia moderna

Con el paso de los años, desde finales de los sesenta, los límites que planteaban tanto el paradigma (neo) realista –en sus diversas variaciones– como el *auteurista* (sustentadores respectivamente de una posición ‘contenutista’ y formalista) se harían mucho más patentes. En torno a la fecha simbólica 1968 se producen una serie de modificaciones en el discurso clásico cinéfilo que nos llevan a reconsiderar su naturaleza primigénea y a plantear la aparición de una cinefilia moderna: estos incluyen la llegada de los Nuevos Cines, la creciente fragmentación de públicos y géneros que ya se había iniciado en el periodo de la cinefilia clásica pero sobre todo, la marcada politización y teorización del discurso crítico. El debate dominante en revistas especializadas o monografías empieza a sustituir la identificación de la cinefilia con una fascinación irreflexiva y pasional que había marcado el periodo clásico durante los años cincuenta. Estos cambios no han de ser comprendidos como rupturas radicales, más bien como una evolución paulatina en la que distintas tendencias a menudo se superponen. Centrándonos en el marco europeo, las diferentes circunstancias políticas impiden una amplia circulación de películas y discursos, acentúan las particularidades de las distintas culturas cinematográficas locales, y dotarían asimismo a la evolución del discurso cinéfilo de una cierta heterogeneidad.

De acuerdo con Thomas Elsaesser (2005: 40), la «politización del placer» y el «psicoanálisis del deseo» (cinéfilo) marcan el desarrollo en este periodo. La inmersión del espectador en la ficción fílmica, apoyada en la narrativa clásica, comienza a ser observada y *analizada* críticamente, con sistemático distanciamiento, consciente de los ‘peligros’ que acechan tras el Modo de Representación Institucional (N. Burch) del cine clásico, de la forma en la que este enmascara en su propia gramática, aparentemente transparente, determinadas posiciones ideológicas. Rescatando la

metáfora romántica anteriormente esbozada, frente a la fascinación inicial del ‘amor’ cinéfilo emerge paulatinamente el ‘desencanto’ asociado a la teorización de la crítica, a la sospecha ideológica. Se ponen así las bases de una modificación importante de los principios de acercamiento a la experiencia cinematográfica (el análisis habrá de sustituir poco a poco a la fascinación), y de una lenta conquista del espacio académico. El discurso surgido en gran parte de esta teorización de la crítica cinematográfica se apoya en algunos de sus principios cinéfilos, pero niega también al mismo tiempo aspectos centrales de su universo; la transgresión que implicaba el apasionamiento entra a menudo en colisión con la normatividad que exhala el estudio académico.

El distanciamiento con respecto a estas posiciones es tan acusado que muchos autores ven en este periodo el fin de la cinefilia entendida como un discurso más provocativo y popular – un proceso que bien refleja la historia de las publicaciones esenciales de este periodo. En Francia, la ‘Biblia’ de la cinefilia clásica, los *Cahiers du cinéma*, envueltos en un lenguaje posestructuralista que mezcla marxismo, narratología, psicoanálisis y semiótica, pierde una parte importante de sus lectores y pone su propia existencia en peligro a principio de los setenta: la revista extendería su ámbito de influencia al mundo académico anglosajón (marcando de forma clara el desarrollo teórico de la británica *Screen* durante estos años) al tiempo que sus ventas caían a niveles difícilmente asumibles (3.000 ejemplares en 1973). Mientras tanto, en Inglaterra, el reconocimiento institucional del ímpetu cinéfilo puede observarse con claridad en el desarrollo del British Film Institute durante estos años o en la aparición una serie de libros que desde una perspectiva que refleja debates contemporáneos de corte estructuralista y semiótico, cuestionan principios críticos cinéfilos como la tradición ‘autorial’, tratando así de poner las bases de una aproximación más ‘científica’ al hecho cinematográfico.

En España *Film Ideal* y *Nuestro Cine* desaparecerían respectivamente en 1970 y 1971; la publicación que mejor representa el discurso de esta cinefilia es *Contracampo*, que sale al mercado en abril de 1979. Sus referentes

teóricos son fácilmente reconocibles: encontramos una posición basada en el análisis semiótico del texto fílmico (ver a modo de ejemplo la entrevista a Roland Barthes en el número 2, Mayo 1979, originalmente realizada por Michel Delahaye y Jacques Rivette y publicada en septiembre de 1963 en los *Cahiers*), el influjo de las teorías psicoanalíticas lacanianas o de los escritos teóricos de los cineastas soviéticos de los años veinte (véase en este sentido el análisis de Nieto Ferrando, 2012: 261 pp.) El ya tradicional retraso inherente a las transferencias culturales con el extranjero se deja pues sentir claramente en las posiciones de esta publicación. En la politización de su discurso y en sus propuestas teóricas encontramos referentes que en Francia habían sido centrales en el debate cinematográfico quince años antes<sup>3</sup>.

El gusto cinéfilo se intelectualiza, se sistematiza. El análisis (crítico, objetivo, científico) sustituye la fascinación (apasionada, acrítica, aficionada), que se empieza a ver como algo pasado, inocente, y en un ambiente de creciente politización, irrelevante. Volviendo la vista a la referencia de los *Cahiers*, el ejemplo clásico de esta tendencia es el texto colectivo, firmado por el conjunto de la redacción, «*Young Mr. Lincoln* de John Ford» (número 223, 1970), en el que esta película es sometida a un exhaustivo análisis que incluye ya no sólo los distintos niveles de significado a la búsqueda de su desenmascaramiento de las contradicciones ideológicas inherentes en una película de estudio de los años treinta, sino también de las condiciones de producción. Las formas de argumentación representativas del discurso clásico habrían de dejar paso desde finales de los sesenta a otra forma de discurso que habría no solo de imponerse en las publicaciones punteras de crítica cinematográfica, sino también de dominar, en cuanto a principios teóricos o referencias intelectuales, el debate en los nacientes Film Studies: la así llamada *Screen Theory*.

Pese a las claras rupturas que caracterizan el desarrollo en estos años, observamos también líneas de continuidad, por ejemplo de carácter personal. Al

<sup>3</sup> Ver con respecto a esta radicalización teórica y política los apuntes de Vidal Estevez, 2003: 213n.

igual que en otros países europeos (véase Elsaesser, 2007, con respecto al Reino Unido o Marie, 2007, en el caso francés) en España las primeras generaciones académicas aparecidas en torno a facultades de Filología o Ciencias de la Comunicación remiten a un pasado común de revistas o cineclubs, ambientes cinéfilos por antonomasia.

Como se puede observar en el ejemplo de «*Young Mr. Lincoln* de John Ford», pese al cuestionamiento de los principios críticos *autenticales* o realistas, los cánones (J. Ford) en parte se mantienen, si bien existe una visión mucho más crítica de la producción del *studio system* estadounidense al tiempo que se incorporan con gran rapidez las obras más explosivas de los Nuevos Cines con un Jean-Luc Godard reconocido de manera no oficial como apóstol de la modernidad (y del modernismo como categoría estética) cinematográfica. La mayoría de los debates teóricos de esta época son pues no ya sólo una reacción a los excesos cinéfilos; también su evolución. El cinéfilo se transforma en el 'intelectual del cine'.

Tras la descripción de estas modificaciones me gustaría ahora centrarme en otro aspecto dentro de la *Screen Theory* cuya conexión con el pasado cinéfilo es a menudo ignorada y que remite al ya anteriormente citado discurso desplazado. A primera vista, conceptos tales como 'placer visual', 'scocophilia', 'sutura', 'mirada' (*gaze*), que habrían de ser centrales dentro de la así llamada *Screen Theory* de los años setenta –esa compleja construcción intelectual que aunaba psicoanálisis de corte lacaniano, marxismo pasado por el filtro de Louis Althusser, lingüística heredera de Ferdinand de la Saussure, semiótica 'barthesiana' y un estructuralismo fuertemente influido por los escritos antropológicos de Levi-Strauss con el propósito de ofrecer al mismo tiempo una aproximación al fenómeno cinematográfico de fuerte base teórica y un carga ideológica-crítica– marcan una clara distancia con respecto al apasionamiento acrítico cinéfilo. Por otro lado, estas mismas ideas dejan también entrever un núcleo dialéctico que remite a un determinado modo de recepción, al placer de la inmersión en la ficción, al mismo tiempo que condena las implicaciones ideológicas que este discurso tiene

en lo referente a la posición de un sujeto autónomo (y crítico). Entre todos estos conceptos es quizás el 'dispositivo' (Baudry), el que más claramente ejemplifica esta línea de continuidad entre cinefilia y *Screen Theory*, aquella que va desde la fascinación del espectador a la postura crítica de los discursos post-1968: Jean-Louis Baudry (1975) concibe, sistematiza (y critica) un modo de recepción fílmica que incluye una determinada disposición arquitectónica, una relación del espectador con la ficción, los rituales que acompañan la visita a la sala de cine, etc. Apoyándose en el mito de la caverna platónico, Baudry describe la experiencia de la recepción cinematográfica como un proceso de inmersión total, psicológico, en la narrativa ficcional en la que el espectador es despojado de su sentido crítico. Evoca para ello una forma de experiencia cinematográfica que en su nivel de inmersión se corresponde con las formas de consumo fílmico que encontramos tematizadas en torno a la cinefilia clásica. Se trata de una reconfiguración a-histórica y extremadamente abstracta de la experiencia cinéfila que concibe la recepción como una experiencia onírica y pasiva.

A partir de estos años empezamos a encontrar con cierta frecuencia, paralelamente a la politización y teorización del discurso cinéfilo, algunos ejemplos de una primera reflexión, ciertamente nostálgica, sobre la propia autobiografía cinéfila. Así, el debate cinéfilo adquiere una creciente metadiscursividad: es cada vez más un discurso sobre la cinefilia, dominado por un paulatino sentimiento de 'luto' por una era desaparecida. La generación que había protagonizado el periodo cinéfilo clásico de los cincuenta, el grupo nacido en torno a los años treinta, comienza a echar la vista atrás con la intención de registrar su propio pasado y a formular la reconstrucción de esta juventud subrayando la fascinación, los aspectos rituales, la pérdida de la consciencia individual dentro de la experiencia cinematográfica –al fin y al cabo los principios inherentes a (y criticados por) los conceptos esenciales de la *Screen Theory*.

Fijémonos por ejemplo en François Truffaut, desde los años cuarenta fundador de cineclubs, 'enfant de la

cinémathèque', crítico en los *Cahiers du cinéma* que en 1959 dirige con *Los 400 golpes* su primer largometraje de una exitosa carrera que también le deja tiempo para, por ejemplo, en 1966 poder publicar *El cine según Hitchcock... un cinéfilo avant la lettre*. En 1973 filma *La noche americana*. No se trata solamente de una carta de amor al cine como oficio, es también una reverencia ante los rituales cinéfilos del espectador, a su propia infancia, como en la escena en la que los niños roban las fotografías del cine. Ya en 1975 Truffaut vuelve a ese pasado con el texto "¿Qué es lo que sueñan los críticos?", en el que recapitula sus primeros años como cinéfilo. Y lo hace de una manera que remite de forma inconfundible tanto a los lugares comunes de la experiencia clásica como a aquellos supuestos que habrían de ser sistematizados y criticados por conceptos claves de la *Screen Theory*. Escribe sobre la emoción causada por las películas, su efecto «como una droga» en los espectadores, describe sus visitas a las salas de cine, su ansia por penetrar en el mundo de la ficción, etc. Truffaut no es el único: artículos de y entrevistas con críticos como Louis Skorecki («Contre la nouvelle cinéphilie», 1978, *Cahiers du cinéma*, número 293) reconstruyen la experiencia cinéfila y tematizan desde este momento la necesidad del espectador de sumergirse en el mundo ficcional del relato cinematográfico. Jean Douchet habría de repetir años más tarde estas constantes en su propia recapitulación de la experiencia cinéfila:

Once this liking [la cinefilia] has become life itself, then you are a cinephile. At the same time a peculiar ritual, a ceremony, also takes shape. Every cinephile takes an immense pleasure in this masochistic rite, organised around an ecstatic suffering: his or her position before the screen. They want to shatter this position as a spectator and 'enter into the screen'. But this is impossible, and they stay in their seat. This primitive, indispensable, vital place is a source of suffering (Douchet).

A partir de aquí el punto de vista nostálgico une a menudo la historia del cine con la propia biografía en un solo relato, relatos que en ocasiones sirven para reflejar los cambios en el amor cinéfilo, como a continuación describe Terenci Moix:

Resulta pasmoso comprobar cómo la mente juvenil avanza de la fascinación a la crítica, como aprende a superar el deslumbramiento en provecho de la reflexión. Pero no es un paso que se efectúe sin dejar un trauma destinado a marcarnos para siempre: es la nostalgia por la maravillosa sensación de aquella primera vez; es el adiós al prodigioso, inexplicable flechazo cuyo impacto nunca se verá anulado por las ventajas de la comprensión (Moix, 1993: 477.).

Común a todos estos escritos es la impresión creciente de referirse a una época ya desaparecida; de ahí que la mirada nostálgica se muestre no sólo como una forma de mirar a la historia del cine sino también a la propia juventud de los autores. Hablar de cine es hablar de la propia biografía: Susan Sontag, en el artículo anteriormente nombrado, habla de una cinefilia, que «was both the book of art and the book of life» (1996: 60) mientras que el británico Peter Wollen comenta a su vez, de forma más dramática esta unión entre vida y cine, afirmando que la cinefilia es una «obsessive infatuation with film, to the point of letting it dominate your life» (2002: 5).

## A modo de conclusión

Tanto el dispositivo al que se refería Baudry o las circunstancias de recepción cinéfila a las que se remiten los protagonistas cuando documentan su pasado empiezan a verse amenazadas como forma principal de consumo fílmico a finales de la década de los setenta. A modo de ejemplo, el cine español experimenta esos años una fuerte crisis que se traduce en el cierre de tres cuartas partes del número total de pantallas y espectadores (Fernández Blanco, 1998: 26). El número de cineclubs desciende a lo largo de estos años y las publicaciones de referencia se ven obligadas o bien a cerrar (en España *Nuestro Cine* y *Film Ideal* lo habían hecho ya a principios de los setenta) o a variar significativamente su línea editorial (en Francia los *Cahiers*, tras una etapa de radicalización política y teórica, empiezan a dirigirse al mainstream bajo la tutela del nuevo redactor jefe Serge Toubiana). Dentro de esta deslocalización del visionado facilitada

por la rápida extensión del video doméstico, la pérdida de la cualidad aurática (W. Benjamin) de la recepción cinematográfica, va acompañada por la paulatina redefinición de nuevos rituales cinéfilos (prácticas de almacenamiento, grabaciones de televisión, visitas al videoclub, etc.). Aunque se puede ciertamente afirmar que la cinefilia entendida como apasionamiento por el cine habría de sobrevivir estos y posteriores cambios (pérdida de relevancia de los Nuevos Cines, cuestionamiento definitivo de cánones clásicos, aparición del DVD y formas de consumo online), estamos hablando de una forma cultural que, desarrollada bajo circunstancias diferentes, ha de ser analizada de forma diferente, poniendo por ejemplo el foco de atención en su integración en una cultura audiovisual multimedia que va más allá de las tradiciones meramente cinematográficas –véase por ejemplo Balcerzak y Sperb, 2009.

El clásico hábitat cinéfilo desaparece pues durante estos años. Al mismo tiempo, a partir de mediados de los años ochenta, una parte importante del discurso académico empieza a considerar la cinefilia como posible objeto de estudio. La así llamada *New Film History* propone la necesidad de analizar la historia del cine más allá de una historia de las películas o de su producción, también como un proceso centrado en la circulación y consumo de las películas como artefactos culturales (véase en este sentido Allen y Gomer, 1985, o Elsaesser, 1986). En los años noventa, dentro de un debate dirigido a un público más amplio y heterogéneo, Antoine de Baecque, Susan Sontag o Terenci Moix –por nombrar solo tres autores procedentes de distintos ambientes culturales y con distintos intereses– tematizarán, como ya hemos visto, desde una perspectiva en gran medida autorreflexiva, no ya la propia cinefilia si no su pérdida y los desafíos que plantea una historia del cine que es más bien una historia cultural cinematográfica

El discurso desplazado que encontramos en el debate cinéfilo (en los ejemplos aquí analizados, referido a los periodos clásico y moderno), inherente a la relación personal del espectador-crítico con

la obra cinematográfica, no puede ser planteado simplemente en abstracto, como condición inalterable de la relación pasional del espectador-crítico con la película, como característica que remite al discurso amoroso ‘barthesiano’. Cada una de sus formas se refiere a un periodo histórico concreto, a determinadas tradiciones intelectuales y una realidad sociocultural específica. Atendiendo a su peso en la historia del cine, en estas reflexiones me he circunscrito en gran medida a referentes conocidos, tanto en relación a las publicaciones como a las nacionalidades (por ejemplo, los *Cahiers* en Francia), una forma de análisis que conlleva, irremediabilmente, algunas simplificaciones. No obstante, el desplazamiento lo podemos hallar tanto en aquellas culturas cinematográficas ‘canónicas’ (ej. Francia) como en las ‘periféricas’ (España o países del Este). La discusión en profundidad del caso español implicaría, como he señalado puntualmente a lo largo del texto, la consideración de otras circunstancias políticas y culturales, otras tradiciones y referentes: la periodización habría así de ser reconsiderada en algunos aspectos.

Poner el acento en esta compleja relación cinéfila con el pasado (reescribiendo la historia del cine, planteando identidades autoriales y nuevos cánones, redefiniendo la propia posición dentro de la experiencia cinematográfica, problematizando la asimilación de una nostalgia ajena, etc.) remite directamente a las interrelaciones entre discursos de la crítica y teoría cinematográfica, lo que a su vez relativiza la separación entre ambos campos discursivos. Enfocar la cinefilia como experiencia privada y fenómeno cultural lleva pues no sólo a comprender la gestación y evolución del gusto individual sino también la codificación discursiva del *saber* fílmico, a intentar esbozar la historia de una pasión.

## Bibliografía

- ALLEN, Robert C. & GOMER, Douglas (1985), *Film History. Theory and Practice*, New York: Knopf.
- BALCERZAK, Scott & SPERB, Jason (2009), *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction. Film Pleasure and Digital Culture Vol. 1*, London: Wallflower Press.

- BARTHES, Roland (1983), *Fragmentos de un discurso amoroso*, México y Madrid: Siglo XXI Editores.
- BAUDRY, Jean Louis (1975), «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», *Communications*, 23, pp. 56-72.
- CAHIERS DU CINÉMA (1970), «Young Mr. Lincoln de John Ford», *Cahiers du Cinéma*, 223, pp. 29-47.
- CHESHIRE, Godfrey (1999), «The Death of Film/The Decay of Cinema», *New York Press*, 30 diciembre.
- DE BAECQUE, Antoine (2003), *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris: Fayard.
- DE BAECQUE, Antoine & FRÉMAUX, Thierry (1995), «La cinéphilie ou l'invention d'une culture», *Vingtième siècle*, 46, pp. 133-142.
- DOUCHET, Jean (2000), «Constructing the Gaze: An Interview with Jean Douchet», *Framework*, 42 [http://www.frameworkonline.com/Issue42/42jd.html] (consulta: 2 septiembre 2014).
- ELSAESSER, Thomas (1986), «The New Film History», *Sight and Sound*, 55: 4, pp. 246-251.
- (2005), «Cinephilia or the Uses of Disenchantment», Marijke de Valck & Malte Hagener (ed.), *Cinephilia. Movies Love and Memory*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 27-43.
- (2007), «Von der Filmwissenschaft zu den Cultural Studies und zurück: der Fall Großbritannien», *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, pp. 85-106.
- FERNÁNDEZ BLANCO, Víctor (1998), *El cine y su público en España: un análisis económico*, Madrid: Fundación Autor.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.
- JOVANOVIC, Stefan (2003), «The Endings of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art. Part 1 & 2», *Offscreen*, 7 (4).
- KEATHLEY, Christian (2006), *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*, Bloomington: Indiana University Press.
- MARIE, Michel (2007), «Die Filmwissenschaft in Frankreich und der langsame Prozess ihrer Institutionalisierung», *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, pp. 107-111.
- MOIX, Terenci (1993), *El beso de Peter Pan*, Barcelona: Planeta.
- MOURLET, Michel (1959), «Sur un art ignoré», *Cahiers du cinéma*, 98 pp. 23-37.
- NIETO FERRANDO, Jorge (2012), *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- OLIVER, Jos (2002), «Ecos de la Nouvelle Vague. Influencias teóricas sobre la crítica española», Carlos F. Heredero & José Enrique Monterde (ed.), *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, pp. 377-390.
- PUJOL OZONAS, Cristina (2011), *Fans cinéfilos y cinéfagos. Una aproximación a las culturas y gustos cinematográficos*, Barcelona: Editorial UOC.
- ROSENBAUM, Jonathan & MARTIN, Adrian (ed.) (2003), *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, London: BFI Publishing.
- RODOWICK, D. N. (2013), «Una brújula para un mundo en movimiento (sobre los géneros y las genealogías de la teoría)», *EU-topías*, 6, pp. 37-50.
- REYNOLDS, Simon (2011), *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London: Faber and Faber.
- ROUD, Richard (1960), «The French Line», *Sight and Sound*, 29 (4), pp. 167-171.
- SONTAG, Susan (1996), «The Decay of Cinema», *The New York Times*, 25 febrero 1996, pp. 60-61.
- TRUFFAUT, François (1955), «Abel Gance, désordre et génie», *Cahiers du cinéma*, 47, pp. 44-46.
- (1975), «¿Qué es lo que sueñan los críticos?», *Las películas de mi vida*, Bilbao: Mensajero.
- TUBAU, Ivan (1983), *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: La gran controversia de los años sesenta*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (2002), «Pensamiento y cine. Fulgores teóricos cegueras políticas», Carlos F. Heredero & José Enrique Monterde (ed.), *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, pp. 391-417.
- WILLEMEN, Paul (1994), *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Bloomington: Indiana University Press.
- WOLLEN, Peter (2002), «An Alphabet of Cinema», *Paris Hollywood. Writings on Film*, London: Verso, pp. 1-21.