



Teoría y crítica del cine

Avatares de una cinefilia

André Bazin, Jacques Rivette, Serge Daney,

Gilles Deleuze, Jaques Rancière, Alain Bergala

Michel Chion. Antoine de Baeque (compilador)

“El cine es tanto un pensamiento que adquiere forma como una forma que permite pensar”, decía Jean-Luc Godard. Y François Truffaut añadió: “Ningún niño francés ha soñado nunca en convertirse en crítico de cine cuando sea mayor”. Entre estas dos afirmaciones se debate, desde sus inicios, el espíritu de una revista como Cahiers du Cinéma. Por un lado, la reflexión sobre la naturaleza del cine, hacer hablar a las películas, intentar proponer una moral cinematográfica. Por otro, el esfuerzo de convertir todo eso en una práctica que no puede ser un juego de niños, que comporta una responsabilidad ante la sociedad y los lectores. Teorizar el cine se convirtió en una pasión que se alimentaba del estructuralismo, la semiología, el marxismo o el psicoanálisis, así como de los textos al respecto de Roland Barthes, Louis Althusser, Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida o Jacques Rancière. La crítica, en cambio, giró siempre alrededor de la “conexión”: había que conectar las películas con los lectores, con las otras películas, con las comunidades de cinéfilos, con las otras artes, con las metáforas del mundo... Poco a poco, sin embargo, ambas disciplinas han llegado a coincidir incluso en algunas de sus conclusiones, hasta el punto de que críticos fundamentales como Serge Daney pueden considerarse teóricos de la imagen y, en el otro lado, teóricos como Alain Bergala han escrito algunos de los mejores libros de crítica de los últimos tiempos. De estas historias y de estos trasvases habla este libro apasionante, una selección de textos de los más destacados escritores cinematográficos franceses aparecidos en las páginas de Cahiers du Cinéma en los últimos cincuenta años.

Presentación de la serie

La edición española de *La petite anthologie des Cahiers du cinéma* consta de cuatro volúmenes que contienen gran parte de los textos que seleccionó Antoine de Baecque para la edición original francesa. Buena parte de los textos de esta antología —críticas, ensayos, conversaciones o mesas redondas— pertenecen no sólo a la rica historia de *Cahiers*, sino también a la de la crítica y teoría del cine, pues varias generaciones de críticos y teóricos de todo el mundo han construido su cinefilia y pensamiento tanto a favor como en contra de esos textos. Ninguno de ellos ha podido evitar alguna referencia, por ejemplo, a la «política de los autores» o a los presupuestos teóricos de la tradición semiótico-marxista-psicoanalítica que encontró un importante hueco durante la década de los setenta y la primera mitad de los años ochenta en las páginas de la revista. Y aunque recientemente los *film studies* hayan revisado y cuestionado dichos postulados, numerosos académicos franceses, españoles y latinoamericanos se reclaman herederos de dicha tradición teoricoanalítica y la siguen utilizando en sus análisis, ensayos o cursos.

Los volúmenes de esta antología no siguen un orden estrictamente cronológico; responden más bien a los principales ejes temáticos que ilustran las ideas clave de la revista en sus ya más de cincuenta años de vida: el culto del autor cinematográfico, la defensa del cine norteamericano, sus posiciones —siempre polémicas— respecto al cine francés o sus opciones teóricas. Puede decirse que los nueve volúmenes de la versión original francesa se ocupan de dos realidades al mismo tiempo distintas y complementarias:

una realidad histórica y otra teórica. Entre los primeros, aquellos que permiten seguir las distintas etapas por las que ha atravesado la revista, etapas que el propio De Baecque explicó en su fundamental *Histoire d'une revue*: la defensa del cine norteamericano, la política de los autores, el cine francés, los nuevos cines. Entre los segundos, aquellos que contienen algunos de los textos sin los cuales no es posible entender eso que llamamos teoría del cine.^[1]

Al igual que la antología realizada por De Baecque, la nuestra no sigue un orden estrictamente cronológico, aunque cada volumen contiene textos que van desde 1951 hasta los años 1999 o 2000. Varias generaciones de cinéfilos, críticos e investigadores han acompañado sus debates, polémicas y estudios con los artículos de *Cahiers*; en numerosas ocasiones el centro de la polémica era alguno de los textos de la revista, pues muchas de esas generaciones leían la revista, en ocasiones para estar en contra. En España, por ejemplo, algunas de las revistas de cine en que se formaron buena parte de los críticos en activo (e incluso cineastas) tuvieron como uno de sus modelos si no a *Cahiers*, sí al menos a los textos de sus redactores y colaboradores: *Film Ideal*, *Contracampo* o *Casablanca*. Para bien o para mal, el canon a partir del cual se forma a los numerosos estudiantes de cine o de comunicación audiovisual tiene su origen, al menos en buena parte, en lo que se podría denominar «gusto *Cahiers*». Y aunque en nuestros días ninguno (o pocos) de esos estudiantes discuta la «autoría» de Hitchcock, Welles o Fritz Lang, probablemente desconozca que hace cincuenta años calificar a esos directores de «artistas» fuese todo un escándalo.

Las cinefilias surgidas a partir de los años ochenta, las de la televisión, el *pop-rock*, el vídeo y el ordenador, han construido otros marcos de referencia, sus «autores» lo son por otros motivos. El cine, y su industria, también ha cambiado, y las revistas especializadas se asemejan cada vez más a la prensa del corazón o, por el contrario, se refugian

en una cinefilia trasnochada empeñada en ver el cine como lo *que fue* en lugar de lo que es. Y lo que es, a mi juicio, más importante: el mercado y la actualidad han acabado por imponerse al gusto. Las revistas especializadas no *optan* por determinados filmes o cineastas, *informan*. De ese modo, el cine aparece, desde la plataforma de esas revistas, como un objeto sin fisuras; las únicas diferencias o particularidades vendrían establecidas por el *hit parade* o los resultados en taquilla convertidos, a veces a su pesar, en verdaderas marcas de referencia para los críticos. En ese contexto, el único refugio para esa cinefilia, digamos exigente, son las publicaciones académicas, a veces más preocupadas por defender y prestigiar sus opciones teóricas que por el objeto que pretenden estudiar. Así, revistas como *Cahiers du cinéma* son una excepción, pues pocas consiguen combinar *información, gusto y reflexión*. Desde luego, no existe, que yo sepa, ninguna publicación en lengua castellana con esas características.

Aunque muchos de los textos que figuran en esta antología han sido citados y analizados en numerosas historias de las teorías del cine,^[2] en general las actuales generaciones de cinéfilos (más familiarizadas con el inglés que con el francés) no han tenido la oportunidad de acceder a los textos originales. Por ese motivo, nos pareció oportuno comenzar la edición en castellano por el volumen que agrupa los textos originales que dieron forma a la idea crítica más célebre de la historia del cine: la *política de los autores*. Las críticas contenidas en aquel primer volumen se complementan con las entrevistas publicadas inicialmente en 1972 en Francia en *La politique des auteurs* y que más tarde fueron incorporadas a *La petite anthologie*.^[3]

Desde los primeros números, *Cahiers du cinéma* se caracteriza por su defensa del cine norteamericano de la época de los estudios, hasta las transformaciones económicas, tecnológicas y estéticas de dicho sistema (eso que la crítica

y teoría anglosajona denomina el «Nuevo Hollywood»). Del mismo modo, su posición respecto al cine francés ha sido siempre polémica, desde su crítica a la *qualité* francesa, el «cine de papá», hasta la renovación que supuso la Nouvelle Vague. Aunque el lector de esta antología no esté especialmente interesado en el cine francés, los textos seleccionados ilustran cómo unos cambios generacionales pueden conducir a la transformación de una cinematografía nacional. No olvidemos que la Nouvelle Vague sirvió de modelo a otras *nuevas olas* surgidas en Europa, Latinoamérica y Asia. Así, el segundo volumen recoge críticas y debates sobre las cinematografías norteamericana y francesa, incluyendo algunos textos imprescindibles, así como las críticas de los primeros trabajos de los cineastas de la Nouvelle Vague: Chabrol, Truffaut, Godard o Rohmer.^[4]

Aunque no pueda decirse que *Cahiers* haya sido una revista estrictamente teórica, no cabe duda de que gran parte de lo que hoy en día se conoce como «teoría del cine» encontró un lugar entre sus páginas; desde entrevistas con algunas de las referencias intelectuales del momento (Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss o Jacques Derrida) hasta textos sin los cuales es imposible entender dicha teoría. Desde el primer número hasta la actualidad, *Cahiers* ha dedicado una atención preferente a la reflexión sobre la función crítica; esa auto-conciencia crítica queda reflejada en los volúmenes *Théories du cinéma* y *Critique et cinéphilie*. Este tercer volumen agrupa textos procedentes de los citados anteriormente e incluye, entre otros, reflexiones sobre la crítica del propio André Bazin o ensayos teóricos como «La suture» o «Décadrages».

A partir de la segunda mitad de los años setenta, *Cahiers* llevó a cabo una nueva revisión de su «política de los autores» que condujo al descubrimiento del «Tercer cine» y de los nuevos cines europeos y asiáticos, especialmente del cine japonés. Desde entonces, la revista ha mostrado un especial interés por las cinematografías mal llama-

das «periféricas»: imprescindibles son, por ejemplo, los diversos números especiales dedicados a los cines asiáticos o a cineastas como Youssef Chahine. Así, el cuarto y último volumen de la antología contiene artículos publicados en los volúmenes VIII y IX de la edición original francesa, *Nouveaux Cinémas*, *Nouvelle Critique* y *L'Etat du monde du cinéma*, referidos, por ejemplo, a las cinematografías italiana, brasileña y japonesa de la década de los setenta y a títulos recientes del cine japonés o coreano.

Josep Lluís Fecé

NOTAS

[1] De BAECQUE, A., *Histoire d'une revue. 1. A Vassaut du cinéma (1951-1959)*, París, Cahiers du cinéma, 1991; *Histoire d'une revue. 2. Cinéma, tours détours (1959-1981)*, París, Cahiers du cinéma, 1991.

[<<]

[2] Véase CASSETTI, F., *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994; HEREDERO, C. F., y MONTERDE, J. E., *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Gijón-Valencia, Festival Internacional de Cine-Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2003; STAM, R., BURGOYNE, R., y FLITTERMAN-LEWIS, S., *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999; STAM, R., *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

[<<]

[3] Véase la edición en castellano de dicho volumen, *La política de los autores. Las entrevistas*, Barcelona, Paidós, 2003. En esa edición no se incluyen las entrevistas con Rossellini (en ROSSELLINI, R., *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000), con Dreyer (en Dreyer, C. T., *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona, Paidós, 1999), con Antonioni (en ANTO-

NIONI, M., *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós, 2002) o con Orson Welles (en BAZIN, A., *Orson Welles*, Barcelona, Paidós, 2003).

[<<]

[4] Como complemento a esas críticas, véase *La Nouvelle Vague*, Barcelona, Paidós, 2003. Igualmente, uno de los artículos más influyentes de la primera época de *Cahiers* y que, de alguna forma, representa la polémica línea de la revista hacia el cine francés, «Una cierta tendencia del cine francés», no aparece en esta antología. El artículo de François Truffaut se incluye en TRUFFAUT, F., *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999.

[<<]

Prólogo: a propósito del amor

Josep Lluís Fecé y Cristina Pujol

A los estudiantes de Teoría y crítica de cine y de televisión de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull de Barcelona (1997-2003)

I (por Josep Lluís Fecé)

Pertenezco a una generación en fuga, la que descubrió el cine en vísperas de la desaparición de las salas: cines de barrio transformados en garajes o en tiendas, salas de cineclubes abandonadas en beneficio de la pequeña pantalla, salas de arte y ensayo en plena reestructuración. Sin embargo, enseguida supe que esa vida organizada alrededor de las películas, la cinefilia, existía. Pero estoy hablando de finales de los setenta y ya no le quedaba demasiados años de vida. La palabra «cinefilia», hasta entonces utilizada sin cesar, designaba un amor y una práctica irremediamente pretéritos. Mi generación no podía reinventar ese amor: los «autores» ya estaban consagrados, los artículos escritos, las entrevistas grabadas, los filmes vistos, a veces por televisión. Todo había sucedido antes.

Antes de continuar, debo confesar que el párrafo anterior pertenece a la introducción que Antoine de Baecque, el compilador de esta *Pequeña antología de Cahiers du Cinéma*, escribió para *La cinéphilie. Invention d'un regard*,

histoire d'une culture (1944-1968).^[1] Decidí no entrecomi-larlo —como hubiera sido correcto— porque me identifica plenamente y también porque había decidido comenzar este prólogo con una experiencia personal que definiera mi cinefilia. De Baecque y yo pertenecemos a la misma generación y aunque en España, a diferencia de Francia, salíamos de cuarenta años de dictadura, reconozco esa sensación de haber llegado tarde a muchas cosas: al cine o a los «clásicos» de la música popular, por ejemplo. A finales de los setenta, un joven barcelonés aficionado al cine asistía también al declive de los cineclubes y de los cines de barrio pero, a diferencia del joven francés, no tenía plena conciencia de que la cinefilia era ya algo del pasado, quizá porque en aquellos años de incipiente democracia estábamos obsesionados con recuperar el tiempo perdido, mejor dicho, arrebatado.

A pesar de que la dictadura condicionó en mayor o menor medida la vida de otras generaciones anteriores a la mía, no pudo impedir el desarrollo de diversas cinefilias; a mediados de los setenta, desaparecidas publicaciones como *Nuestro cine* y *Film Ideal*, los jóvenes cinéfilos leíamos básicamente *Fotogramas* y *Dirigido por...* y más adelante *Cinema 2002*, *Contracampo* o *Casablanca*, contando también que publicaciones contraculturales (*Ajoblanco* o *Viejo Topo*) o centradas en la música rock (*Vibraciones*) dedicaban algunas de sus páginas al cine. En definitiva, a finales de los setenta y principios de los ochenta convivían varias generaciones de cinéfilos: los mayores habían conocido los cines de barrio y los cineclubes, se formaron con los clásicos norteamericanos o el neorrealismo italiano y, algunos de ellos, consiguieron pasar a la dirección; las generaciones posteriores vimos esos clásicos con las gafas del estructuralismo, vivimos los últimos coletazos del *underground* norteamericano o construimos nuestras particulares filmotecas gracias al vídeo y a la televisión. En cualquier caso, si esas

generaciones tienen algún punto en común es el lugar de referencia de sus cinefilias: Francia.

Hablo de cinefilias en plural, convencido de que cada generación tiene su cine, el de su época, y también una forma peculiar de apropiarse de las películas del pasado. Cada generación ha amado el cine a su modo. Recuerdo que a principios de los años noventa, cuando trabajaba como crítico, escribí un texto sobre *Batman* en el que calificué a su director de *barman* ya que su único mérito (para mí, defecto) consistió en haber elaborado un *cocktail* a partir de las más variadas referencias cinematográficas; por supuesto, no pude encontrar en ese filme nada que, en mi opinión, remitiese a la *mirada de un autor*. En aquella época estaba convencido de que la autoría no podía provenir sino de una mirada, de un trabajo atravesado por la presencia de lo real; a diferencia de otros cinéfilos y colegas más jóvenes, no entendía la naturaleza de eso que hoy conocemos como *posmodernismo* y, por consiguiente, no acababa de aceptar que a partir del reciclaje de imágenes o de la hibridación de géneros fuera posible «mirar» críticamente el mundo contemporáneo.

Recuerdo también mi primera experiencia como profesor de Teoría y crítica de cine y de televisión y cómo llegué a clase armado de un programa de estricta ortodoxia baziniana que fue recibido con la más absoluta indiferencia por unos estudiantes, entre los que sin duda habría algún cinéfilo/a, cuya edad rondaría los 21 años. Tras numerosos e infructuosos intentos de encontrar un filme conocido por la mayoría del grupo, decidí preguntarles si recordaban una película (o varias) que les hubiera despertado su cinefilia. La respuesta fue, al menos para mí, sorprendente: *Dirty Dancing*. El contacto con otras generaciones más jóvenes me hizo comprender que la cinefilia no consiste en ese vago y universal «amor por el cine» que manifiestan, por ejemplo, José Luis Garci y sus contertulios de *Qué grande es el cine*, ni tiene necesariamente que ver con los gustos y referen-

cias de buena parte de mis colegas universitarios, aquellos que nos hemos formado estableciendo una estrecha relación entre un determinado tipo de cine y un determinado tipo de teoría, marcada por la tríada marxismo, semiótica y psicoanálisis. La cinefilia es un objeto histórico concreto, podríamos aventurarnos a afirmar que localizado en un lugar concreto (París, Francia) y en un tiempo igualmente concreto (1944-1968). Por supuesto, existen y han existido otras cinefilias pero casi todas tienen, en mayor o menor medida, referencias francesas.^[2]

La cinefilia es ante todo una pasión o, como bien dice Carlos Losilla, «una cuestión de fe».^[3] Pero es también una cultura, una manera de *vivir* el cine y también de hablar de él, de escribir sobre él; o, según De Baecque, una *ceremonia* e incluso una *contracultura* que «toma del *cursus honorum* universitario sus criterios de aprendizaje (la erudición, la acumulación de saberes) y de juicio (la escritura y el gusto por el clasicismo) y, de la militancia política, su compromiso (el fervor y la devoción), para transferirlo hacia otro universo de referencias (el amor por el cine)».^[4] En definitiva y para simplificar: la cinefilia es una pasión que se manifiesta en un discurso. De Baecque habla de esa cultura en su país y la sitúa entre dos fechas, 1944 y 1968, pero ese último año es también un punto de referencia para comprender unos cambios —políticos, culturales y económicos— que no sólo afectan a Francia: «Una nueva era comienza, marcada por el compromiso político, la fragmentación del público y de los géneros [...]. Serán unas *cinefilias* —plurales, minoritarias y reivindicativas— las que detentarán a partir de ese momento el amor por el cine [...]. Para algunos, la cinefilia clásica constituye un refugio, pero también de ahora en adelante se vivirá bajo el modo de la nostalgia, o de la melancolía —“la muerte del cine”».^[5]

En nuestra opinión, si algo ha muerto no es el cine, sino un determinado tipo de cinefilia, aquella que Serge Daney,

ese observador melancólico y lúcido de la cultura poscinéfila, centraba en el *encantamiento* (el placer, la fascinación), el *registro* (el trabajo del cineasta caracterizado por la irrupción o presencia de lo real, la ausencia de montaje) y, por último, la *proyección* (la cinefilia no puede existir más allá de la sala). A nadie (o casi nadie) se le escapa que el cine (y los espectadores) cambia(n); el *encantamiento* es de otra naturaleza, ya no se trata de un autor que invita al espectador a entrar en el filme, es este último quien decide ir hacia el filme pues en el cine actual ya no existen espectadores inocentes. En cuanto al *registro*, el cine contemporáneo ya no cree en la posibilidad de *mirar* el mundo; en la era de su madurez, el cine no cree en la posibilidad de captar el mundo a través de la cámara, se interesa más bien por las imágenes de ese mundo, trabaja a partir de imágenes ya construidas. Por último, la *proyección*: la sala de cine ya no es el lugar sagrado de la cinefilia; la televisión, la publicidad y los videojuegos han invadido el universo de la imagen. La pantalla de las salas coexiste con otras que no funcionan mediante la lógica de la proyección, sino las de la emisión o transmisión: pantallas portátiles, individuales, que comportan ceremonias o rituales completamente diferentes a los de la cinefilia.

Los cinéfilos de distintas generaciones podemos intentar comprender esas mutaciones, colocamos del lado de los resistentes aun sabiendo que el mundo debe verse hoy a través de lo *audiovisual*. Algo que no resulta nada fácil, pues obliga a situarse ante las mutaciones del cine con perspectivas del pasado: así, conocimos, algunos más que otros, lo que el cine *fue*; más tarde, intentamos colocarnos en el lugar del «nuevo espectador» y, finalmente, hemos pasado a formar parte, algunos más que otros, de los consumidores (devoradores) de DVDs. Por supuesto, existe todavía la posibilidad de enrocarse en un reducto más tranquilo y sosegado: la nostalgia. Y desde ahí, negar las evidencias, como lo hacen, por ejemplo, José Luis Garci y sus

amigos tertulianos de *Qué grande es el cine*, revistas como *Nickel Odeón* ^[6] o ese entrañable (aunque inútil) programa de cine emitido a través de Radio Círculo de Madrid que analiza «los últimos estrenos de la cartelera a la luz del cine clásico».

II (por Cristina Pujol)

En el prólogo al segundo volumen de esta «Pequeña antología», *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Carlos Losilla se refería a la cinefilia como «una cuestión de fe». En él, hacía un repaso de la cartografía clásica de la historia del cine para poner en evidencia el carácter de «construcción» de esa historia, poniendo el acento en el fuerte componente mítico (en algunos casos, místico) de esa narración historiográfica. La cinefilia, pues, sería el resultado del amor incondicional a un arte, el cine, que permitía el acercamiento a una realidad para luego trascenderla. La llegada a esa trascendencia pasaba por la palabra: los debates, escritos y críticas que conformaron el relato de lo que hoy se conoce como Historia del Cine.

La conclusión a la que llega Losilla es, francamente, lógica: «Yo sigo aferrado a mi historia. Quiero seguir perteneciendo a esa historia. De hecho, es la única historia a la que quiero pertenecer. Un relato, aunque sea inventado, es siempre la preservación de una identidad, y hay que seguirlo hasta el final si uno no se quiere perder. Así pues, incluso para los ateos, todo es una cuestión de fe».^[7]

Me llama la atención esta afirmación porque es tan inusual como sencilla y sincera. Es lo que hay. Puesto que se trata de una opción personal tan lícita y autoconsciente, no voy a ser yo quien discuta semejante elección. De hecho, para alguien de mi generación son de agradecer este tipo