

# NEW LEFT REVIEW 138

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO 2023

## ARTÍCULOS

DYLAN RILEY & ROBERT BRENNER	Siete tesis sobre la política estadounidense	7
VOLODYMYR ISHCHENKO	¿Voces ucranianas?	33
CÉDRIC DURAND	El fin de la hegemonía financiera	45
PHILIP CUNLIFFE	Los significados del Brexit	65
CHRISTOPHER BICKERTON	Pensando como un Estado-miembro	75
THOMAS MEANEY	Las fortunas del <i>Green New Deal</i>	89

## ENTREVISTA

TARIQ ALI & ERNEST MANDEL	En el centenario de Ernest Mandel	117
---------------------------	-----------------------------------	-----

## ARTÍCULOS

CAITLÍN DOHERTY	Entre el ego y la libido	125
EKAITZ CANCELA & PEDRO M. REY-ARAÚJO	El experimento de Podemos	141

## CRÍTICA

SUSAN WATKINS	¿El imperio de los hechos?	167
MICHAEL CRAMER	Viento del Este	179
HARRIET FRIEDMANN	Los futuros de la agroganadería	189

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

**ts**  
traficantes de sueños



## CRÍTICA

Daniel Fairfax, *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)*,  
Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2021, 816 pp.

MICHAEL CRAMER

### VIENTO DEL ESTE

La edad dorada de la revista cinematográfica francesa los *Cahiers du cinéma* conserva su fascinación, debido en parte a la cohorte legendaria de críticos que definieron su carácter, mientras concebían las películas que formarían la *nouvelle vague*: Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, Rivette. Para la mayoría de los admiradores, sin embargo, los artículos publicados durante los «años rojos» de la revista entre 1968 y 1973 están firmemente excluidos, considerados como una aberración en su historia. Antoine de Baecque, por ejemplo, autor de la «biografía» en dos volúmenes titulada *Les Cahiers du cinéma: histoire d'une revue* (1991), trata todo el periodo con considerable hostilidad; hermetismo teórico y dogmatismo político son algunas de las acusaciones. La animosidad que se encuentra en de Baecque contra la teoría de esta época estaba igualmente a la orden del día en los estudios cinematográficos anglófonos de la década de 1990, cuando «posteóricos» como David Bordwell y Noël Carroll fueron mucho más lejos en su intento de prescindir de las herramientas conceptuales que habían permitido estudiar el cine como un fenómeno social significativo; en el proceso, arrojaron al cubo de basura de la historia un enorme conjunto de meditaciones complejas sobre la ideología, la forma cinematográfica y el psicoanálisis. El planteamiento posteórico constituía, por supuesto, el polo opuesto de los *Cahiers du cinéma*, cuyo objetivo era generar un sistema teórico sintético capaz de proporcionar una crítica holística no solo respecto al cine, sino también respecto a la producción cultural más en general. Este es el contexto en el que *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)*, de Daniel Fairfax, presenta una defensa

elocuente del periodo más radical de la revista, así como una defensa audaz de su persistente relevancia.

Fairfax, exredactor de la revista digital *Senses of Cinema* y ahora profesor en la Goethe-Universität de Frankfurt, se estableció en 2015 como custodio y difusor de la teoría cinematográfica francesa de las décadas de 1960 y 1970 al publicar una recopilación anotada de textos del crítico de los *Cahiers du cinéma* Jean Louis Comolli; en 2017 coeditó con el semiotista cinematográfico Christian Metz un libro de entrevistas traducidas al inglés. *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)* es una extensión de estos proyectos, pero también un salto cualitativo: además de centrarse en teóricos concretos, el libro trata la producción de los *Cahiers* llevada a cabo durante este periodo como la obra de un colectivo, casi como si se tratase de un texto único. Aquí no son los críticos los únicos que interpretan papeles principales: la propia revista figura como protagonista, reconstruida como uno de los espacios clave del debate cultural del periodo posterior a 1968 y como un microcosmos de la coyuntura política francesa.

Al comienzo, los *Cahiers du cinéma* no eran rojos sino amarillos, apareciendo cada mes con el mismo austero diseño de portada: bordes amarillos enmarcando una foto en blanco y negro. Fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, emergió de la pujante cultura cinematográfica de la Francia de posguerra. Bazin sostenía que el cine cubría una necesidad antropológica –la idea del doble, que él retrotraía a las momias egipcias y los retratos de reyes– y enfrentaba a los espectadores con una realidad que normalmente no estaría a su alcance. Mientras que los gustos de Bazin se inclinaban por autores «realistas» como Rossellini y Renoir, los críticos más jóvenes –Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette–, cuyas trayectorias profesionales él cultivó, experimentaban una reverencia cuasi religiosa por los maestros de Hollywood (Ray, Hawks, Fuller, Hitchcock), lo cual contribuyó a elevar el cine estadounidense, e incluso películas de serie B aparentemente prescindibles, al perfil de una forma seria de arte en Francia.

Desde el punto de vista ideológico, los *Cahiers du cinéma* de los inicios eran eclécticos; en el espectro político de la crítica cinematográfica francesa de posguerra, se situaba a la derecha de *Positif*, la revista *marxisant* de la época. Durante la década de 1950 y comienzos de la de 1960, los *Cahiers du cinéma* preferían la *mise-en-scène* a la política, el *auteur* al colectivo; su predilección por el cine estadounidense se consideraba políticamente sospechosa. Sobre este telón de fondo, en ocasiones se retrata su giro a la izquierda como una reacción instintiva a Mayo del 68. Pero como demuestra *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)*, la radicalización de los *Cahiers du cinéma* fue un proceso más gradual. La dirección de Eric Rohmer (1957-1963) marcó su periodo más conservador –un giro a la derecha que

finalmente condujo a su sustitución por Jacques Rivette, a quien le interesaban los nuevos paradigmas teóricos que se estaban desarrollando fuera del cine, sobre todo el estructuralismo, y que organizó entrevistas con Barthes, Lévi-Strauss y Pierre Boulez.

Esta tendencia modernizadora continuó con Jean-Louis Comolli, que asumió el mando en 1965 y a quien en 1968 se unió Jean Narboni. En este punto, los *Cahiers du cinéma* comenzaron a intervenir en los debates de la izquierda francesa acerca de la cultura y la ideología, basándose especialmente en Althusser y en los teóricos que publicaban en *Tel Quel*. La primera parte de *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)*, «Theories of Ideology», comienza con un estudio del que tal vez sea el artículo de los *Cahiers du cinéma* más leído de esa época: «Cinéma/idéologie/critique», escrito por Comolli y Narboni. La pieza pretendía analizar qué películas servirían meramente para transmitir la ideología capitalista dominante y cuáles conseguían cuestionarla o subvertirla, y dividía el cine en siete categorías. La primera y más amplia comprendía las películas que simplemente reproducían el consenso, tanto en forma como en contenido. La segunda, mucho más reducida, que incluía, por ejemplo, *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, cuestionaba el sistema ideológico en ambos aspectos. La tercera, que contaba con películas como *Persona* (1966) de Bergman, podía cuestionarlo en el plano formal, pero no en el ideológico. Películas superficialmente radicales, que eran de hecho ideológicas (Costa-Gavras), componían la cuarta categoría, mientras que la quinta estaba compuesta por películas en apariencia ideológicas que eran de hecho críticas (Dreyer y Ford). La sexta categoría estaba compuesta por documentales o películas de movimiento formalmente reflexivas; la séptima, por sus versiones malas, pseudorrealistas.

Fairfax sitúa el artículo en el contexto intelectual de los debates metodológicos y teóricos que rodearon la explosión social de 1968, en buena medida efectuados con compañeros althusserianos de otra revista efímera, *Cinéthique*. A continuación reconstruye la vida de los autores –ambos nacieron en la Argelia francesa y eran miembros del *ciné-club* de Argel, que contaba con ocho mil socios, antes de trasladarse a París a estudiar en 1961– y cartografía la evolución intelectual de ambos. Los dos gravitaron de inmediato hacia los *Cahiers du cinéma*; animado por Jean Douchet, el adjunto de Rohmer, Comolli publicó ya su primer artículo en la revista, sobre el *Sargento York* de Hawks, en 1962. La vida intelectual intensamente colectiva que se desarrolló durante su dirección se ilustra en la composición de un artículo que constituyó un hito: «*Young Mr Lincoln* de John Ford», en la que Comolli se sentó a la máquina de escribir, tecleando las frases que los demás sugerían y debatían.

Solo tras analizar los principales textos de este periodo, Fairfax se dirige a la historia política del momento, describiendo la aproximación de la revista

a la izquierda intelectual del PCF, que se movía en torno a Althusser en 1969-1971, y su posterior adopción del maoísmo. Fairfax reúne una impresionante cantidad de materiales sobre la relación entre los *Cahiers du cinéma* y el resto de actores activos en los debates político-culturales del momento, cuyo representante más importante era *Tel Quel*, descrita por él como el centro de gravedad de la teoría literaria de vanguardia en aquel momento, que contaba con las colaboraciones de Kristeva, Barthes, Derrida y Todorov. A este respecto, las extensas entrevistas de Fairfax con antiguos miembros de la plantilla de los *Cahiers du cinéma* son realmente muy fructíferas. Aunque los recuerdos de los entrevistados son confusos en ocasiones, claramente evocan la atmósfera de la época, marcada por el conflicto perpetuo y un creciente desapego hacia la realidad, así como también por el entusiasmo intelectual y la camaradería. Fairfax observa que todos los críticos que colaboraron con los *Cahiers du cinéma* durante ese periodo han permanecido en la izquierda; ninguno ha dado el viraje a la derecha protagonizado por exmaoístas como Alain Finkielkraut o André Glucksmann. Asimismo, el giro maoísta volvió a poner a la revista en contacto con Godard; hubo un compromiso sostenido con la obra de este durante aquel periodo, desde *Pravda* y *Vent d'Est* hasta *Tout va bien*.

El momento de máxima militancia de la revista se alcanzó en 1973, cuando los *Cahiers du cinéma* se reconstituyeron en colectivo maoísta y se dispusieron a organizar un Frente Cultural Revolucionario, bajo la dirección de Philippe Pakradouni. Aunque Pakradouni ha sido acusado por algunos críticos de los *Cahiers du cinéma* –Pascal Bonitzer, Jacques Aumont– de ser un intruso estalinista, enviado para hacer quebrar la revista, Fairfax sostiene que Narboni y el propio Bonitzer fueron la fuerza motriz que impulsó el giro hacia el maoísmo militante. Pakradouni –su nombre real era Philippe Zafarian; más tarde se convirtió en sociólogo del trabajo– había asistido a las clases de Narboni en Vincennes y llevaba menos de un año colaborando en el grupo editorial. Pero como afirma Fairfax, su dominio del lenguaje y de los métodos organizativos de tradición marxista-leninista le garantizaron un ascendiente en un equipo golpeado por las vacilaciones políticas y las disputas editoriales. Narboni redactó en colaboración con Pakradouni el manifiesto maoísta, «*Quelles sont nos tâches sur le front culturel?*», que exigía «una transformación radical de nuestra manera de concebir la relación existente entre la teoría y la práctica»: «Debemos poner la revista al servicio de todos esos camaradas que intervienen, en relación directa con las masas, en el frente cultural». Había que «liquidar definitivamente» el cultivo del «arte de la crítica»

Fairfax aporta mucha información nueva sobre el breve proyecto del Frente Cultural, durante el cual la revista participó en intensos debates con grupos como la Union des Communistes de France marxiste-léniniste de

Badiou y Prolétaire Ligne Rouge. El intento de revolucionar la esfera de la producción cultural acabó en el anticlímax de una sesión de cinco días en el festival de Avignon de 1973, escasamente atendida. Comolli, que se había distanciado un tanto del proyecto mientras trabajaba en su película *La Cecilia*, cuenta lo siguiente: «Después nos reunimos en un bar, nos miramos y no necesitamos decir gran cosa» para comprender que el experimento maoísta se había terminado. Sintiendo moralmente responsables de la situación, Comolli y Narboni dimitieron. El bastón de mando pasó a Serge Toubiana, exmaoísta, y a un crítico más joven, Serge Daney, que asumieron la tarea de replantear la crítica cinematográfica. Comolli, mientras tanto, se dedicó con mayor profundidad a la creación cinematográfica y empezó un proyecto documental en Marsella, donde seguiría el ascenso del Front National.

Retrocediendo en el tiempo, la tercera parte del libro, «Questions of Aesthetics», comienza describiendo el interés de los *Cahiers du cinéma* por el estructuralismo durante la dirección de Rivette a partir de 1963. Fairfax se centra en la aplicación de la semiótica al cine, iniciada por Christian Metz, y examina los debates que generó, así como la posterior relación con el posestructuralismo. A este respecto, comenta las relecturas que los *Cahiers du cinéma* hicieron de películas clásicas de Hollywood: *Intolerancia* (1916) de Griffith, *Marruecos* (1930) de Sternberg, *La gran aventura de Silvia* (1935) de Cukor y, por supuesto, *Young Mr Lincoln* [El joven Lincoln] (1939) de Ford. Pese a la fascinación que sentían por estas películas hollywoodenses más antiguas, los críticos de los *Cahiers du cinéma* sostenían que el cine estadounidense de finales de la década de 1960 había entrado en una decadencia irreversible; Fairfax los amonesta por no haber captado la importancia de Altman y Scorsese. La cobertura que la revista dio a nuevos directores de vanguardia aplicó los recursos del marxismo althusseriano y el psicoanálisis freudiano a la obra de Buñuel, Fellini, los hermanos Taviani, Carmelo Bene, Philippe Garrel, Rocha y Bertolucci, culminando para Fairfax en la crítica lacaniana de Jean-Pierre Oudart y Serge Daney de *Muerte en Venecia*.

A lo largo de este compendio enciclopédico, Fairfax sostiene un argumento más amplio acerca del legado de Bazin, que se sitúa en primer plano en la última parte del libro, «Encounters with Ontology». Al contrario que de Baecque, que considera el trabajo de los *Cahiers du cinéma* en este periodo como una traición no solo a Bazin sino también al propio cine, Fairfax sostiene que la heterodoxia de los «años rojos» —con los críticos inmersos en polémicas constantes y a menudo cambiando abruptamente de posición— permitió paradójicamente que la teoría cinematográfica fundacional de Bazin, aun sometida a ataques feroces, diera forma al marco teórico de la revista. De acuerdo con Fairfax, los *Cahiers du cinéma* solo rompieron verdaderamente con la influencia de Bazin durante los años estrictamente maoístas, cuando la crítica se redujo a aprobar o reprobar el contenido político, concebido en

términos instrumentales. E incluso entonces corrigió rápidamente el curso, bajo la dirección de Daney desde finales de 1973, momento en el que la revista adoptó una actitud teóricamente más amplia –aunque todavía izquierdista–, hasta la partida de Daney y el giro de Toubiana hacia una fórmula más comercial efectuado a comienzos de la década de 1980.

Fairfax sostiene, de modo fascinante, que sería más adecuado calificar la «línea» de los *Cahiers du cinéma* durante los años rojos como «althussero-bazinismo»: una afirmación que neutraliza la oposición percibida entre el materialismo «antihumanista» del primero y el idealismo católico de izquierda del segundo. Fairfax obtiene para este punto de vista el respaldo cualificado de los propios críticos de los *Cahiers du cinéma*. Comolli coincide en que tenían «una afinidad» con Bazin «que procede de la oposición». Narboni comparaba la relación con la de Marx respecto a Hegel: mantener el núcleo racional, desprovisto de su cáscara mística. A primera vista, la orientación de Bazin podría parecer de hecho completamente opuesta a un planteamiento marxista, dado que, como observa Fairfax, estaba marcada por una especie de asombro espiritual ante el mundo que a él le parecía revelado a través de su reproducción por el ojo de la cámara, «la instrumentalidad de un agente no vivo». La crítica habitual a esta posición fue que asumía que el mundo era una cantidad fija, algo dado –incluso una manifestación de Dios– y no una construcción humana contingente. A Bazin se le acusa también de idealizar el cine en sí, de verlo como una ventana transparente al mundo capaz de iluminar la realidad simplemente representándola, así como de no preguntarse cómo podía la creación cinematográfica recrear o deformar subjetivamente lo real. Fairfax, como Dudley Andrew y Hervé Joubert-Laurencin antes que él, rechaza convincentemente esta caricatura, demostrando que Bazin era muy consciente de la construcción «lingüística» del cine. Daney resume el precepto baziniano, que él entendía como una línea directa desde la fundación de la revista hasta comienzos de la década de 1980: «Que el cine tiene una relación fundamental con lo real y que lo real no es lo que se representa; y eso es definitivo».

Fairfax encuentra también afinidades, sorprendentemente, entre Bazin y Lacan: un interés similar por lo real ininteligible, por no mencionar la influencia compartida de Sartre y Merleau-Ponty. Dichas afinidades sugieren por qué los *Cahiers du cinéma* estaban dispuestos a asumir el manto de la alta teoría: no derrocar la ley del padre baziniano, sino expandir y cumplir su legado. Como escribieron Comolli y Narboni, la convicción sostenida por Bazin de que el cine guarda una conexión privilegiada con lo real puede matizarse de manera tal que sea la estructura ideológica de la realidad, y no su verdad metafísica, la que emerja en la pantalla. No la «realidad concreta» sino, por el contrario, como explicaban ambos críticos, «el mundo vago, no formulado, no teorizado, en absoluto pensado de la ideología dominante». El

cine muestra cómo funciona la construcción ideológica de lo real en acción. También sostiene el potencial de fracturar esa ideología, ya sea subvirtiendo deliberadamente ciertos modos de representación o resaltando las líneas de ruptura que aparecen en discursos aparentemente coherentes.

El otro objeto principal de «Encounters with Ontology» es, sorprendentemente, el psicoanálisis. Aquí es donde encontramos el estudio más original sobre un teórico: Jean-Pierre Oudart. El paradero actual de Oudart se desconoce; sus compañeros sospechan que lo confinaron en un psiquiátrico, pero no saben si sigue vivo. Sus textos son con creces los más complejos y difíciles publicados en los *Cahiers du cinéma*, y Fairfax detecta fallos graves en la interpretación que han hecho de ellos posteriormente los estudiosos anglófonos. La teorización, por ejemplo, del concepto de «sutura», efectuado por Oudart (y rastreado aquí desde sus orígenes en Lacan y Jacques-Alain Miller) quedó eclipsada casi por completo tras ser objeto de reapropiación por parte de figuras tales como Daniel Dayan, que interpretó erróneamente el término como una explicación de cómo el cine promueve el «ilusionismo burgués». Esto, escribe Fairfax, es sintomático de una tendencia más amplia a simplificar los argumentos de los *Cahiers du cinéma*, asimilándolos a explicaciones totalizadoras y antihistóricas del «modo de representación burgués», cuando, de hecho, los años rojos estuvieron marcados por un interés por localizar rupturas, grietas o contradicciones en esta cultura representacional.

El libro concluye considerando la decadencia del paradigma teórico empleado por los críticos de los *Cahiers du cinéma* en ese momento –su desplazamiento por Deleuze, por ejemplo– y del cine que tanto significó para ellos. El último capítulo, más combativo, analiza cómo se enfrentaron a la era de los nuevos medios de comunicación. Fairfax expone la última teoría de Daney, que afirmaba que «la imagen» ha sido sustituida por «lo visible». En un cine de la imagen, cada toma exige otra, insertándola en una dialéctica generadora de significado. «¿Con qué otra imagen –pregunta Daney, parafraseando a Godard– mostrarías esta imagen para tener el principio de una idea?». Lo visual, por el contrario, está «conectado con la percepción, el nervio óptico, la fisiología: una máquina de bolas, un videojuego, texto superpuesto en una pantalla, un anuncio publicitario». A esto último no le interesa lo real, sino simplemente la inmediatez de lo visible. Con la Guerra del Golfo de 1991, Daney dedicó una serie de artículos en *Libération* a deconstruir mordazmente la cobertura continua de la CNN, cartografiando «la pesadilla obscena» de ver la transmisión de una guerra en directo que «ni una sola vez ha mostrado la imagen que verdaderamente falta», la de Bagdad bajo las bombas. También Comolli permaneció fiel a sus fuentes. En su libro *Cinéma contre spectacle* (2009) incluye los artículos sobre «Technique et idéologie» escritos para los *Cahiers du cinéma* en 1971-1972, junto con un texto importante de reciente creación en el que saluda la



presencia de Guy Debord: «La santa alianza del espectáculo y la mercancía gobierna ahora nuestro mundo de cabo a rabo». La crisis financiera no había ayudado mucho a alterar esta situación. «Las mismas pantallas proyectan, en bucle, los mismos patrones audiovisuales, los mismos contrafuertes mercantilizados por la necesidad de ver y oír, las mismas formas y las mismas fórmulas». Para superar el orden de cosas existente seguía haciendo falta «la invención de formas diferentes a las que sirven para reprimir nuestra conciencia o nuestros movimientos».

En sus más de 800 páginas, *The Red Years of Cahiers du cinéma* (1968-1973) desafía la sinopsis, en buena medida por la relación paratáctica existente entre sus capítulos: cada uno de ellos puede leerse de manera aislada y no necesariamente exigen hacerlo en un orden concreto. En la introducción, Fairfax reflexiona sobre las dificultades de organizar su material y analiza varios planteamientos posibles. Un estudio cronológico sencillamente duplicaría el de historiadores como de Baecque, escribe, mientras que el biográfico socavaría el objetivo de presentar estos textos como un proyecto colectivo y compartido. Opta, en consecuencia, por lo que él denomina una estructura «de red» en la que cada crítico está tratado en detalle, pero en último término subsumido por «una práctica teórica antiindividualista y antijerárquica que sustituye el “yo” del crítico por el “nosotros” de la actividad intelectual colectiva». Algunos capítulos retoman el argumento de un texto específico de los *Cahiers du cinéma*, otros siguen la trayectoria de un crítico a lo largo de un periodo extenso, mientras que otros examinan la relación de la revista con una teoría o un teórico en concreto. En su ámbito, el libro es notablemente completo. Ninguna otra obra sobre los *Cahiers du cinéma* se aproxima a su densidad y complejidad. Los volúmenes de textos de los *Cahiers du cinéma* publicados por Harvard University Press en la década de 1990 ofrecen introducciones a los principales ensayos y tendencias teóricas, pero son muy breves. *Short History of Cahiers du Cinéma* (2009) de Emilie Bickerton ofrece un retrato sorprendente de la revista, pero su brevedad lo limita igualmente a pinceladas gruesas. En algunos aspectos, *Histoire d'une revue*, de Antoine de Baecque, es un análogo más cercano a *The Red Years of Cahiers du cinéma* (1968-1973), pero su línea temporal es más larga y el tratamiento que hace del periodo posterior a 1968 pierde fuerza por la aversión política del autor al material objeto de análisis.

El objetivo primordial del libro es complejizar los análisis de los *Cahiers du cinéma* en este periodo, que agrupan una enorme gama de escritos complejos y contradictorios en una única categoría (por lo general denominada «teoría de aparato» o «vanguardismo político»), a la que se denuncia después por ser una forma monolítica de crítica ideológica. Y esta complejización el libro de Fairfax la logra. Responde a la acusación alegada por Daney de que los especialistas angloestadounidenses han descuidado «las condiciones

históricas en las que apareció este debate en la extrema izquierda francesa y en los *Cahiers du cinéma* en particular». Fairfax identifica varios factores concretos que han contribuido a esta perspectiva uniformadora: muchos textos clave siguen sin estar traducidos y algunos de los críticos principales –Bonitzer, Bernard Eisenschitz, Pierre Baudry– apenas si han recibido atención fuera de Francia. De hecho, la aportación más obvia del autor al estudio de los *Cahiers du cinéma* es la de acercar este trabajo al público anglófono. Aunque Comolli y Narboni son claramente las figuras centrales, Fairfax analiza diez de los críticos más destacados de la época, sintetizando una amplia gama de textos y escudriñando sus vicisitudes políticas.

Aun así, lo que se echa de menos en el estudio de Fairfax es una tesis firme o específica. Si bien plantea varios argumentos perspicaces a lo largo del libro, la estructura de este tiende a enmudecerlos, porque el texto avanza en direcciones muy diferentes. Hay mucha más descripción y paráfrasis que análisis concreto, lo cual refleja una actitud abiertamente deferente hacia los teóricos que limita la función crítica del texto. Por momentos pareciera que el autor de *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)* ha desaparecido de su propio libro, porque su perspectiva está desplazada por la de otros: principalmente por la perspectiva de los propios críticos de los *Cahiers du cinéma*. El libro no es tanto una monografía como una enciclopedia, aunque su información puede distribuirse de manera arbitraria, colocando a menudo detalles vitales para un capítulo en otra parte. Este problema se multiplica por la ausencia de un índice de nombres adecuado (todo lo que encontramos es una lista de las personas mencionadas en el libro; en ninguna parte se encuentran referencias de página para películas concretas).

En ocasiones, el rigor académico de Fairfax parece comprometido por la nostalgia que le inspira el tema, como si el libro en sí intentara recrear un momento utópico perdido. Como tal, el hermetismo de los años rojos se ve intensificado, no mitigado. No se nos ofrece una perspectiva externa y la comparativa tampoco es demasiado amplia. *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)* no proporciona un marco histórico capaz de transportarnos fuera de la burbuja parisina. Aunque Fairfax presta atención a los grupos y los movimientos más cercanos a los *Cahiers du cinéma*, no intenta encajar este momento en la historia cultural y política más amplia de la Europa de posguerra, lo cual se convierte entonces en una barrera a uno de los objetivos declarados del autor: rescatar estos textos de su «estado congelado» y resituarlos no solo como «documentos de su tiempo», sino también como punto de partida para posteriores investigaciones teóricas. Fairfax se sitúa así en la difícil tesitura de defender la importancia actual de los años rojos de la revista y al mismo tiempo descuidar en gran medida los cambios históricos acaecidos desde entonces. La coyuntura que permitió a los críticos de los *Cahiers du cinéma* mediar entre la universidad, la *cinémathèque* y las

barricadas ha desaparecido hace mucho tiempo, por supuesto, y la mayoría de los textos «serios» sobre cine se escriben ahora en la universidad neoliberal para un público minúsculo. Fairfax no considera cómo podría intervenir la crítica cinematográfica politizada en este nuevo contexto. *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)* es un libro evidentemente político con muy poco que decir acerca de la política contemporánea. Aunque el último capítulo muestra que las ideas de los teóricos de los *Cahiers du cinéma* pueden todavía aplicarse productivamente a textos no cinematográficos, no explica por qué estas ideas concretas hacen falta hoy en día.

En su conclusión, Fairfax refuta de manera eficaz el argumento planteado por Daney de que los *Cahiers du cinéma* «se parecían a su tiempo». Es imperativo «mantener vivo este legado teórico –sostiene Fairfax– no simplemente como una pieza de museo de una época pasada, sino como una forma viva y cambiante de plantearse y practicar el cine». Aunque la renovación de la teoría de los *Cahiers du cinéma* constituiría sin duda un grato correctivo al paisaje despolitizado de los estudios cinematográficos contemporáneos, Fairfax no explica a qué se asemejaría esta. Nos dice simplemente, por el contrario, que «la supervivencia del cine depende de ello». Para Daney, sin embargo, el cine está ya muerto, no tanto porque a la gente haya dejado de interesarle los planteamientos teóricos o políticos sobre este, sino porque todo ha sido devorado por lo visible. No se puede desear sencillamente que el cine se levante de la tumba y vuelva a triunfar. Cualquier forma de producción cultural está delimitada por su situación histórica. Y en este sentido la conclusión de Fairfax parece cogida con alfileres, disociada de la historia que la precede.

Pero sería erróneo acabar con lo que el libro no hace y no con lo que hace. La característica más inesperada de *The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973)* es el enorme placer que produce su lectura. Fairfax es un escritor y traductor bueno y meticuloso, que convierte algo que de otro modo resultaría un recorrido agotador por un número desordenado de textos teóricamente densos en algo inesperadamente relajado y fluido. Si no articula una reelaboración contemporánea de la teoría de los *Cahiers du cinéma*, quizá pueda proporcionar las herramientas para que otros lo hagan. Su libro es la investigación monumental de un estudioso que se ha impuesto la tarea formidable de preservar y difundir un corpus que corría el riesgo de ser olvidado. En un momento del texto, Fairfax cita la autodefinition de Daney, que se calificó a sí mismo de *passeur*: alguien que forma «parte de un proceso de comunicación intergeneracional, animado por la esperanza de que cohortes futuras de cinéfilos reciban las lecciones aprendidas por su propio grupo de edad». Quizá este sea el mejor término para describir la propia función desempeñada aquí por Fairfax, pese al pesimismo –o al optimismo– que uno pudiera experimentar acerca del resultado de ese proceso.