

ADIEU A LOS *CAHIERS DU CINÉMA*

El ciclo vital de una revista de cine

¿Qué pasó con *Cahiers du cinéma*? Durante décadas la revista, cuya maqueta remedaba las páginas de un cuaderno, publicó algunas de las críticas más polémicas e influyentes que animaron el mundo del cine; desempeñó un papel crucial en la consolidación del cine en tanto que «séptimo arte». Fundada en 1951 con André Bazin como director, *Cahiers* no tardó en hacerse con los servicios de un grupo estelar de jóvenes críticos –Truffaut, Godard, Chabrol– que aseguraron que la revista se convirtiera en un icono y adquiriera un renombre internacional cuando, impulsados por sus propias palabras, sacaron sus cámaras a las calles de París y crearon la *nouvelle vague*. Generaciones posteriores de directores de la revista, entre los que han de incluirse Eric Rohmer, Jacques Rivette y un equipo inicial formado por Serge Daney y Serge Toubiana, introdujeron diferentes cambios de perspectiva y de prioridades –la filosofía o las barricadas; el esteticismo o las travesías por los distintos canales de televisión con un mando a distancia–, pero en todo momento conservaron el sentido de una vanguardia cinematográfica, tan apasionada como dispuesta a la intervención.

Cahiers continúa publicándose mensualmente, ahora con un formato de revista de lujo indistinguible del grueso de guías de cine dirigidas al gran público. Películas de festival, ofertas comerciales, puntos de vista educativos, archivos: la bienintencionada cobertura es más extensa que nunca, el estilo amanerado, cuando no curiosamente aséptico; el efecto de conjunto –tantas cosas para elegir, tan pocas que ofrezcan un verdadero interés– entumece la mente como sólo es capaz de hacerlo un informe de patrones de consumo de productos de lujo. Durante treinta años, las intervenciones de la revista contribuyeron a configurar las modalidades de comprensión y experimentación del cine, tanto popular como teóricamente. *Cahiers* convocó y al mismo tiempo provocó que los cineastas pasaran a la acción, lo que durante mucho tiempo hizo de ella lo que podríamos llamar, parafraseando a Alexandre Astruc, la verdadera *stylo-caméra*. En la actualidad, a duras penas suscita en nosotros mayor interés que la revista que encontramos en el avión de camino al próximo festival de cine. ¿Cómo ha podido llegar hasta aquí?

I. EL CRISOL

En su concepción original, *Cahiers du cinéma* era un producto del brillante florecimiento de la cultura intelectual radical en el París de después de 1945. La izquierda se vio enormemente fortalecida por su papel en la Resistencia, de resultas del cual las inservibles elites conservadoras perdieron su credibilidad. La Liberación fue tan cultural e intelectual como política; la literatura y la filosofía, la política y la teoría social, el cine, el jazz, el teatro experimental, las bellas artes y la cultura popular, se asociaron e influyeron unos sobre otros con efectos espectaculares. Sartre, Camus, de Beauvoir, Malraux, Duras, Lévi-Strauss producían por entonces sus obras más poderosas. Revistas de ideas –*Les Temps modernes*, *Esprit*, *Critique* y muchas más– se abrían paso en una escena concurrida, animada por persistentes y enconados debates. La repentina ampliación de horizontes, después de la claustrofobia de la Ocupación nazi, introdujo a los Estados Unidos anteriores al periodo macarthista y a la Italia de los neorealistas. Simultáneamente, el cine francés producía las obras de Renoir, Ophüls, Cocteau, Melville, Resnais, Bresson.

La cultura cinematográfica en Francia, a pesar de que los hermanos Lumière declararan que el medio no tenía futuro, se reveló un terreno fértil para una mezcla de estilos; otro tanto sucedió con el intercambio entre crítica y práctica. El primer cine-club abrió sus puertas en 1921, y durante el periodo de entreguerras se produjo una gran efervescencia de revistas de cine. Empujada a la semiclandestinidad bajo la Ocupación, esta cultura floreció de nuevo después de 1945. Una red de cine-clubs de izquierda fue creada en París. Henri Langlois volvió a poner en pie su Cinémathèque Française y proyectó (sin subtítulos) a Hawks, Hitchcock y *film noir* en la rue de Messine¹. Entre una avalancha de nuevas revistas de cine, *L'Écran français* contaba con Sartre, Camus, Malraux, Becker y Langlois en su consejo editorial. Publicó textos tan cardinales como los de Astruc acerca de la *caméra-stylo*, que apelaban a una idea del director de cine en tanto que artista individual comparable a un pintor o a un autor literario, que maneja su unidad de producción como el novelista lo hace con su bolígrafo; o el llamamiento de Roger Leenhardt a elegir entre Ford o Wyler, que constituyó una de las primeras formulaciones de la *politique*

¹ Nacido en Izmir en 1914, Langlois se vio obligado a abandonar el país con su familia en 1922, como resultado de la invasión turca contra la población griega que trajo consigo la destrucción bajo las llamas de cuatro quintas partes de la ciudad. Estos dramáticos acontecimientos han sido identificados como uno de los motivos fundamentales de la dedicación que Langlois demostrara hacia el trabajo de archivo, puesto que su familia perdió todos sus bienes en el incendio de la ciudad. (La película biográfica que Edgardo Cozarinsky realiza en 1994, *Citizen Langlois*, comienza con un maleta que arde en llamas). En París, en la Cinémathèque que fundó en 1936, Langlois –que también creó el primer archivo cinematográfico francés– proyectó los grandes clásicos del cine mudo, así como las últimas producciones estadounidenses. Su programación desempeñó un papel de primer orden en la educación de los primeros gustos cinéfilos y en la configuración de la investigación de la historia del cine.

*des auteurs*². Maurice Schérer (quien no tardaría en adoptar el seudónimo de Eric Rohmer, por Eric von Stroheim y Sax Rohmer, creador de *Fu Man-chu*) publicaba *Gazette du cinéma*, el boletín del cine-club del Barrio Latino. En 1946 el cinéfilo y *bon-viveur* Jean Georges Auriol refundó su *Revue du cinéma* de preguerra, decidido a desafiar las opiniones que consideraban el cine mudo como la época dorada del género y a combatir los elogios nacionalistas que cosechaba el *cinéma de qualité* de Marcel Carné y René Clair. Convencido de que la crítica cinematográfica debía servir de un lenguaje propio, Auriol dirigió su atención a la vanguardia, a Italia, así como a la obra de Welles, Sturges y Wyler en Estados Unidos. Publicó a jóvenes críticos como Jacques Doniol-Valcroze (que trabajaba para *Cinémonde*), Astruc, Pierre Kast, Bazin y Rohmer; aquellos ensayos acerca del cine y la pintura perduran como textos seminales.

En 1950, el entusiasmo de la Liberación comenzó a decrecer a medida que se abrían paso las presiones de la Guerra Fría; el PCF extendió su rígido control a *L'Écran français* y a algunos de los cine-clubs. Las divisiones se ahondaron. El historiador cinematográfico del Partido Georges Sadoul representaba el consenso de la vieja guardia: el periodo mudo debía ser tratado con reverencia, Hollywood sólo merecía desprecio y el producto nacional debía ser celebrado acriticamente. En contraposición, el grupo que se creó en torno a lo que no tardaría en convertirse en el proyecto de los *Cahiers* estaba unido no sólo por su apasionada cinefilia –las críticas de las nuevas películas eran escritas por quienes más entusiastas se mostraban hacia las mismas–, sino por su insistencia en la necesidad de una ruptura con la teoría y la práctica cinematográficas dominantes. Para ellos, en palabras de Peter Wollen, «el derrocamiento total del régimen del gusto existente era una condición previa para el triunfo de nuevos cineastas y nuevas películas, que habían de ser juzgadas conforme a otra escala de valores». Este cambio de paradigma podría ser considerado como «la última de una serie de revoluciones de la crítica conducidas en el siglo xx bajo el nombre de “modernidad”» contra un *ancien régime* de la convención artística³. En esta lucha, el Nuevo Mundo era considerado como un aliado cultural, un poderoso forjador de imágenes de la modernidad y de las dinámicas energías populares que habitaban en su seno. El nombre *cahiers* (cuadernos) –que daba a sus escritos el auspiciado estatuto de notas garabateadas en cuadernos escolares– indica la naturaleza preliminar, por más que profundamente seria, de la empresa.

Al mismo tiempo, la constelación de los *Cahiers* era excepcionalmente heterogénea en lo que atañe a su gama de gustos y enfoques. Bazin estaba influido por Sartre y por el catolicismo anticolonial de Emmanuel Mounier en *Esprit*; Rohmer era un formalista extremo; Lo Duca, más bien divulga-

² Alexandre Astruc, «Naissance d'une nouvelle avantgarde: la caméra-stylo»; Roger Leenhardt, «À bas Ford, Vive Wyler», *L'Écran français*, (30 marzo y 13 abril 1948).

³ Peter Wollen, *Paris Hollywood. Writings on Film*, Londres, 2002, p. 218.

dor, autor de una *Histoire du cinéma* en la colección *Que sais-je?*; Doniol-Valcroze era admirador de Buñuel. Kast era el único izquierdista comprometido del grupo. Poco faltaba para que se añadiera el ingrediente final: el dinamismo polémico de un grupo aún más joven: Truffaut (el protegido de Bazin), Godard, Rivette, Chabrol. Estos jóvenes iconoclastas, se reunían con motivo de las proyecciones de los cine-club, o escribían para la revista de Schérer/Rohmer, *Gazette*. Surgieron como una fuerza conjunta en las proyecciones de *Objectif 49* en Biarritz en 1949, organizadas por Cocteau, Bresson, Queneau y otros, durante las cuales los veinteañeros se enfrentaron a Sadoul con motivo del *cinéma de qualité* y de Hollywood.

La repentina muerte de Auriol en un accidente automovilístico en 1950 supuso un catalizador; la *Revue* había terminado. En abril de 1951 una fina revista de cubiertas amarillas, *Cahiers du cinéma. Revue mensuelle du cinéma et du télécinéma*, empezó a publicarse desde una minúscula habitación en el número 146 de la avenue des Champs Elysées. Su manifiesto inaugural denunciaba «la malévola neutralidad que toleraba un cine mediocre, una crítica prudente y un público estupefacto». Citadas como ejemplos del cine que auspiciaba la nueva revista aparecían el *Diario de un cura rural*, de Bresson, *Give us this day* de Dmytryk, *Sunset Boulevard*, de Wilder y *Milagro en Milán* de Vittorio de Sica, todas las cuales habían sido estrenadas poco antes en París.

II. LA DÉCADA DE 1950 – CAHIERS AMARILLOS

La elegante revista de treinta páginas se publicaba todos los meses, con un tamaño algo mayor de A5 pero sin llegar a un A4, y una cubierta amarilla en la que figuraba un fotograma en blanco y negro, que indicaba la película mejor considerada de cada número. Cuatro o cinco artículos dominaban los contenidos, mientras que nuevos fotogramas en las páginas interiores contribuían a rendir un homenaje adicional a la estética del cine. El respaldo financiero procedía del fundador de las Éditions de l'Étoile, Léonide Kiegel, mientras que sus lectores iniciales eran la herencia del pequeño número de suscriptores de la *Revue*. Los primeros dos directores pertenecían a la generación más veterana. Tanto Bazin (nacido en 1918) como Rohmer (nacido en 1920) eran católicos y habían estudiado para maestros; sin embargo, su formación y su enfoque eran completamente diferentes. La influencia de Bazin era pedagógica y paterna antes que polémica. Con treinta y tres años cuando fue fundada *Cahiers*, estudió en la École Normale Supérieure de Saint-Cloud, pero vio cómo se le negaba un puesto de maestro a causa de su tartamudeo. En 1941 entró en la Maison des Lettres, donde colaboró con estudiantes desplazados por la guerra, y proyectó películas desafiando a las autoridades nazis. Se sentía inclinado por el catolicismo socialmente radical de Emmanuel Mounier, lo que le llevó a sumarse al consejo editorial de *Esprit* después de la Liberación, sin dejar por ello de trabajar con *Les Temps Modernes*. La idea sartriana de *image-pensée* [imagen-pensamiento] —la imagen es un deter-

minado tipo de conciencia, un acto y no una cosa [...] es la conciencia de algo»⁴— fue una influencia importante en Bazin, que estaba fascinado por la naturaleza de la imagen en movimiento. El poder de la cámara reside «no en lo que añade a la realidad, sino en lo que revela de ésta»: un registrador del mundo que ponía de manifiesto la providencia de la creación⁵. Él veía ese «realismo» en la obra de Rénoir, su *auteur* favorito, Rossellini y, tal y como sostuviera en un debate con Sartre publicado en *Les temps modernes*, Welles⁶. También escribió numerosos artículos sobre la televisión, en los que acogía favorablemente la mezcla de realismo e imaginación de los nuevos «live TV dramas», esto es, telenovelas rodadas *en direct*; precursoras del rodaje rápido de la primera *nouvelle vague*.

La orientación inicial de Rohmer era más literaria. En 1951 ya había publicado una novela y escrito varios guiones, pero también había presentado proyecciones en los cine-clubs parisinos y dirigido la efímera *Gazette*. En comparación con el temperado Bazin, Rohmer era más educado y más conservador, de ahí que, por ejemplo, escribiera lo siguiente sobre Hollywood:

para el cineasta con talento y dedicación la costa californiana no es el antro de perdición que algunos quieren hacernos creer. Se trata más bien de una tierra elegida, el refugio que para los pintores fue la Florencia del *Quattrocento* o Viena para los músicos del siglo XIX [...] Debemos amar a Estados Unidos; y, si se me permite, pues no quisiera que se me acusara de albergar prejuicios, debemos amar a Italia: la Italia del legado romano y florentino, pero también la capital de la arquitectura futurista y de las carreras de coches⁷.

Una de las principales contribuciones a los *Cahiers* fue su serie en cinco entregas sobre teoría del cine, «Celuloide y mármol», en la que dilucidaba un enfoque del cine basado en las concepciones clásicas del arte. Hoy en día sólo el cine, sostenía en aquel texto, presentaba un florecimiento creativo, mientras que las demás artes (él centraba su atención sobre todo en la pintura) vivían un periodo de decadencia⁸.

Sin embargo, a los pocos años de su lanzamiento, fueron los jóvenes iconoclastas con su *va-t-en guerre* quienes se pusieron a escribir los manifiestos de los *Cahiers*. Desde el comienzo, los críticos que escribían en la revista la emprendieron contra la nostalgia, de ahí que François Chalais

⁴ Jean-Paul Sartre, *L'imagination* [1936], París, 2003, p. 162 [ed. cast.: *La imaginación*, Barcelona, Edhasa, 1980].

⁵ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. I [1958], París, 2002, p. 67 [ed. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004].

⁶ Para el artículo crítico de Sartre sobre *Citizen Kane*, véase «Quand Hollywood veut faire penser...», *L'Écran français*, agosto de 1945. La defensa de Bazin, «La technique de *Citizen Kane*», fue publicado en *Les Temps modernes* 17, 1947.

⁷ Eric Rohmer, *Cahiers du cinéma* 54, París, diciembre de 1955.

⁸ E. Rohmer, *Cahiers du cinéma* 44, 49, 51, 52 y 53, cit. (febrero-diciembre 1955).

describiera a la vieja guardia como los «amantes de un sol apagado [...] que ven cenizas de las que un millar de fénix renacen constantemente»⁹. Pero el artículo polémico de Truffaut, «Una cierta tendencia en el cine francés» impuso una nueva tonalidad crítica tras su publicación en enero de 1954, agresiva, urgente y personal. Con su ataque al cine tradicional en favor de los *auteurs* selectos, Truffaut sostenía que el primero, con su inclinación a las adaptaciones literarias, nunca utilizaba el material en beneficio de la película, sino que lo subordinaba a un «principio de equivalencia», dando lugar a obras que eran la antítesis del realismo. Las fotografías de cada guionista o director culpable, entre los cuales se encontraban Jean Aurenche, Henri-Georges Clouzot y Jean Delannoy, aparecían al lado del texto como si se tratara de fotografías de una ficha policial, lo que no hacía más que aumentar la sensación de estar ante un informe esclarecedor de una serie de actos criminales. Se trataba de un ataque enérgico, que en ocasiones llega a ser grosero, tal y como reconoció el propio Truffaut; pero lo contrario hubiera sido un acto de cobardía, y ya era hora de que los críticos dejaran a un lado las exquisitesces de salón.

«Una cierta tendencia» convertía ahora la *politique des auteurs* en un programa axiomático. A diferencia del mero director, un *auteur* era un cineasta con una visión del mundo que se ponía de manifiesto gracias a su *mise en scène*: lo importante no era el tema en particular, sino el modo en que el autor eligiera tratarlo; en manos de un maestro, la mas endeble de las historias de detectives podría convertirse en una gran obra. De esta suerte, ver una película acarrearba no una atención centrada en el contenido, sino en su puesta en escena cinematográfica, allí donde la «griffe» o marca del *auteur* podía ser advertida. Hasta –o tal vez en particular– las peores películas de un *auteur* tenían que ser apreciadas de esta manera, a diferencia de un análisis obra por obra. Tal y como más tarde Doniol-Valcroze formularía la cuestión, con el artículo de Truffaut «algo nos unió mutuamente. Desde entonces se sabía que estábamos *a favor* de Renoir, Rossellini, Hitchcock... y *en contra* de X, Y y Z»¹⁰. Los contenidos reflejaban la inclinación a la construcción de cánones de este tipo de enfoque: las principales entrevistas exploraban en detalle la obra de un director determinado; la primera tuvo lugar en 1954. A partir de 1955 empezó a publicarse la lista de las mejores películas del «Consejo de los diez», en la que cada estreno recibía una calificación comprendida entre el punto negro («ni se moleste»), una estrella («si no queda más remedio»), dos estrellas («vale la pena»), tres estrellas («hay que verla») hasta las cuatro estrellas («obra maestra»). Una lista anual de los mejores directores y las mejores películas hizo su aparición en la revista aquel año. Al principio, Bergman, Bresson, Mizoguchi, Nicholas Ray y Rossellini encabezaron la mayor parte de las nominaciones de los críticos.

⁹ François Chalais, *Cahiers du cinéma* 1 cit. (abril 1951).

¹⁰ Jacques Doniol-Valcroze, *Cahiers du cinéma* 100, cit. (octubre 1959).

Sin embargo, en una asociación de personalidades tan fuertes tenían que persistir fuertes diferencias. Una década después, Rohmer todavía afirmaba su compromiso con la *politique des auteurs* y la *mise en scène*, entendidos como el arte del cine¹¹. Pero en una «pelea de familia» de 1957, Bazin reprendía ya a sus jóvenes colegas acerca de los defectos de aquel enfoque, con motivo de la reseña entusiasta que Jean Domarchi escribiera de la película biográfica para todos los públicos en technicolor sobre Van Gogh, dirigida por Vincent Minnelli, *Lust for life* («El loco del pelo rojo»). En tanto que arte, sostenía Bazin, el cine era tan popular como industrial, y estos factores implicaban la necesidad de una crónica más crítica. En un plano más general, todo artista era capaz de crear las mejores y las peores obras: «Voltaire era un dramaturgo espantoso cuando pensaba que era el sucesor de Racine y un narrador genial cuando hacía de la parábola el vehículo de las ideas que habrían de hacer añicos el siglo XVIII». De la ecuación «autor + tema = obra», la perspectiva de la *politique* tan sólo conservaba el autor. Bazin advertía de los peligros que suponía la institución de un «culto estético a la personalidad»¹².

A su vez, entre los jóvenes iconoclastas cada uno aportaba sus herramientas y conceptos críticos para la mirada cinematográfica. Rivette, «el alma del grupo», era único a la hora de aferrar la *mise en scène*, esa «arquitectura de relaciones, en movimiento y sin embargo suspendidas en el espacio [...] [como un] diamante: transparente pero con reflejos ambiguos, y bordes afilados y cortantes», que permitía a los críticos ver más allá de las restricciones impuestas por las exigencias, guiones y presupuestos de los estudios para distinguir a un *auteur* de los demás¹³. La alabanza de Hitchcock resultaba polémica, puesto que con ella éste pasaba de maestro del suspense a genio del cine¹⁴. Las primeras contribuciones de Godard eran productos de la *politique des auteurs*. En ellas mostraba un gusto por lo extraño y lo paradójico, demostrando una particular pericia a la hora de analizar las películas «menores» de un director, sus «fracasos esclarecedores». Fue Godard el que por primera vez hizo una crítica de la obra de Bergman en la revista en 1958, aunque también podía escribir un elogio de los *westerns* menores:

Los estadounidenses, que son mucho más estúpidos cuando se trata de análisis, consiguen crear instintivamente guiones muy complejos. También están dotados para la sencillez que crea profundidad, como sucede, por ejemplo, en un pequeño *western* como *Ride the High Country* («Duelo en la alta sierra»). Si uno trata de hacer algo así en Francia, le toman por un intelectual. Los estadouni-

¹¹ Eric Rohmer, entrevista en *Cahiers du cinéma* 172, cit. (noviembre 1965).

¹² André Bazin, *Cahiers du cinéma* 70, cit. (abril 1957).

¹³ Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* 32, cit. (febrero 1954).

¹⁴ El intento de entrevistar a Hitchcock en 1954 por parte de Chabrol y Truffaut resultó decepcionante. El director se mostró poco comunicativo, se sirvió de los malentendidos (el bien *Igood* o Dios *[God]*, el mal *[evil]* o el Diablo *[Devil]*). Sus dos entrevistadores se consolaron mutuamente pensando que aunque, consciente de su genio, era el mayor mentiroso del mundo, sin embargo aquello hacía de él el personaje más hitchcockiano de todos.

denses son auténticos y naturales, pero esa actitud tiene allí un significado. En Francia tenemos que encontrar algo que tenga un significado, encontrar la actitud francesa igual que los estadounidenses han encontrado la estadounidense. Para hacerlo, hay que empezar por hablar de las cosas que uno conoce¹⁵.

Las primeras contribuciones sobre Nicholas Ray sacan a relucir los rasgos distintivos de cada crítico. Rivette se dirigía a sus lectores con un conjunto de imperativos elegantes: hay que amar esto, hay que reconocer esto otro, lo cual suponía un estilo de la crítica siempre consciente del espectador al que ha de convencer. Para Godard, con su característica y contagiosa grandilocuencia, «*Bitter Victory* hace como el sol, que uno tenga que cerrar los ojos. La verdad es deslumbrante»¹⁶. Truffaut era agresivo, prescriptivo y de una negra comicidad:

Quienes [no hayan visto las películas de Ray] tendrán que creerme, y ése será su pequeño castigo [...] Uno puede rechazar a Hawks en nombre de Ray, pero a aquel que rechace a ambos, tan sólo le diría lo siguiente: *Stop going to the cinema*, deje de ver películas, porque nunca alcanzará el significado [...] un cuadro, una toma, una idea, una buena película, el cine¹⁷.

Rohmer siempre se mostraba más sobrio, aunque no menos arrebatado. «Ruego se me disculpe mi vicio favorito de evocar la memoria de los antiguos griegos», pedía a sus lectores, invitándoles a que leyeran *Rebel without a cause* como una «tragedia en cinco actos»¹⁸. El contraste resultaba instructivo: Godard y Rivette celebraban lo inaudito en Ray; Rohmer extraía las cuestiones intemporales de la moralidad y la tragedia.

Huérfanos cinéfilos

En un principio la revista era como un sustituto de la familia para sus jóvenes críticos. Padres, padrinos, hijos adoptivos: una historia, como escribiera Serge Daney, «de huérfanos pertinaces y familias electivas», los jóvenes espectadores tejían sus propias historias con lo que veían en las pantallas¹⁹. Truffaut, por ejemplo, nacido en 1932 de «padre desconocido» y criado en un principio en un hogar adoptivo y luego por su abuela, fue detenido a los quince años por regentar un cine-club con fondos robados. Bazin, que conoció al entonces muchacho en la noche del estreno de su empresa ilegal, intervino para rescatarle del reformatorio y prácticamente para adoptarle. Volvería a conseguir la salida de la cárcel de Truffaut de nuevo en 1951, después de que el adolescente desertara del ejército poco antes de ser embarcado con destino a Vietnam.

¹⁵ Jean-Luc Godard, entrevista en *Cahiers du cinéma* 138, cit., (diciembre 1962).

¹⁶ Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma* 79, cit. (enero 1958).

¹⁷ Escrito bajo el seudónimo Robert Lachenay, *Cahiers du cinéma* 46, cit. (abril 1955).

¹⁸ Éric Rohmer, *Cahiers du cinéma* 59, cit., mayo de 1956, pp. 112, 114.

¹⁹ Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, 1997, p. 97.

Por necesidad y otros motivos –la pérdida de sus padres durante la guerra, el precoz abandono del hogar, o sencillamente las clases perdidas en la universidad– el cine reemplazó a la familia o a los estudios académicos. Tanto Rivette como Godard llegaron a París para estudiar en la Sorbona, pero se dejaron atraer en su lugar por la Cinémathèque y las revistas de cine, donde encontraron su educación. La cultura cinéfila tenía sus propias formas de erudición, sus conferencias, alumnos y profesores: «en los cine-clubs [encontramos] nuestras clases nocturnas [...] nuestros libros [...] recelosos de los intelectuales, las universidades y la política, protegidos de toda intervención externa»²⁰. Truffaut, que había visto *La Règle du jeu* al menos treinta veces, conservaba meticulosas fichas de todas las películas; la observación detenida y reiterada formaba parte intrínseca de su labor crítica. Su punto de vista era claro: «No respetemos, sigamos, leamos, ni mostremos interés por nadie salvo por los especialistas»²¹.

La historia de *Cabiers* implica puntos ciegos al igual que centros de atención. En su primera década, otros movimientos artísticos fueron considerados sin importancia, sirva el ejemplo del teatro y del *nouveau roman*, que fueron ignorados, aunque Brecht resultara un descubrimiento importante en 1960. Las cinematografías del Tercer Mundo y otras obras de vanguardia entraron en la revista con retraso. La animadversión hacia el análisis de género condujo también a la práctica omisión de las películas de género fantástico, de las comedias y del cine de animación, con la excepción de los textos de André Martin y Fereydoun Hoveyda. La gran ausencia de política fue una ausencia de más envergadura. La autodescripción de Godard compendia la actitud de la revista en aquella época: «Tengo intenciones morales y psicológicas que se definen por medio de situaciones que surgen a raíz de acontecimientos políticos. Eso es todo»²².

En esto los *Cabiers du cinéma* se contraponían a la revista de cine explícitamente anticolonialista *Positif*, fundada en 1952. En un principio ligada al PCF, no tardó en desarrollar una influencia marcadamente surrealista²³. En palabras de su editor, *Positif* era «muy antiestética [...] Queríamos que el cine expresara ideas que cambiaran la sociedad; queríamos que fuera una forma de arte comprometido»²⁴. En comparación con *Cabiers*, encon-

²⁰ Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, París, 2003, p. 20 [ed. cast.: *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005].

²¹ François Truffaut, *Cabiers du cinéma* 45, cit., marzo de 1955. Véase también el artículo de Truffaut, «Les sept péchés capitaux de la critique», *Arts*, abril de 1955.

²² Entrevista en *Cabiers du cinéma* 48, cit. (diciembre 1962).

²³ Ado Kyrrou y Robert Benayoun entraron en *Positif* procedentes de *L'âge du cinéma*, surrealista; Éric Losfeld, director de la editorial erótico-surrealista Terrain Vague, llegó en 1959.

²⁴ Robert Benayoun, citado en A. de Baecque, *La cinéphilie*, cit., p. 231. *Positif* estuvo estrechamente vinculada con la lucha argelina por la independencia, proporcionando fondos al FLN y firmando el «Manifiesto de los 121» en septiembre de 1960, la declaración del derecho de objeción de conciencia al servicio militar en la guerra. No encontraremos a ningún redactor de los *Cabiers du cinéma* entre los firmantes originales, aunque Doniol-Val-

tramos menos de Hollywood y más de América Latina y el Tercer Mundo; menos fijación con los *auteurs* y más atención a los géneros, así como una apertura a las obras surrealistas y a los cineastas experimentales como Chris Marker, Resnais y Varda. *Positif* y *Cahiers* oscilaron entre las buenas relaciones, el intercambio de colaboradores (Hoveyda, Kast) y los intereses compartidos, y una verdadera *guerre de papier*. Rohmer consideraba a aquel equipo como «una secta que juzgaba el cine con criterios completamente ajenos al séptimo arte»²⁵, mientras que los de *Positif* tildaban a sus homólogos con todo tipo de epítetos, acusándoles de censores, críticos metafísicos, imperialistas, místicos o fascistas.

Con la trágica muerte de Bazin a causa de un cáncer en 1958, a los cuarenta años, Rohmer pasó a ocupar el puesto de redactor jefe. Sus juicios pasaron a ser objeto de una estrecha vigilancia, alcanzando su punto más bajo a los ojos de los observadores críticos cuando permitió que el grupo Mac-Mahon articulara su particular liturgia de la mirada fija en una serie de artículos publicados en 1959-1961. Así denominado en referencia al cine parisino que sólo proyectaba películas de Hollywood, los mac-mahonistas celebraban el *amour-fou du cinéma* y llevaron al extremo la idea de encantamiento. El hombre se convirtió en el dios de la *mise en scène*. Para muchos, entre los que hay que contar a Doniol-Valcroze, publicarles era un paso adicional hacia la derechización de las páginas de los *Cahiers*. Sin embargo, uno de sus efectos fue el de provocar una discusión cada vez más concienciada políticamente acerca del cine a principios de la década de 1960.

Había llegado un periodo de cambios para la revista. Los *Cahiers* se habían convertido en un lugar de paso, una vez que su vieja *chapelle* se hubo dispersado a medida que sus miembros empezaron a rodar películas. Le faltaba además una fuente clara de inspiración: los mac-mahonistas habían demostrado la lógica de un enfoque demasiado servil hacia Hollywood, y la extensa reconsideración crítica de los *Cahiers*, que examinó desde lo *maudit* hasta lo iconoclasta, parecía haber llegado a su conclusión. Comenzaron a tenerse en cuenta fuentes alternativas de innovación, entre las que se incluye el nuevo cine europeo (Bertolucci, Visconti, los «talleres» polacos), el *cinéma nôvo* brasileño y el Cine Directo procedente de distintos lugares del mundo. Sin embargo, el estatuto económico e institucional de *Cahiers* se consolidó mientras que sus temas de agenda comenzaban a flaquear. En 1960 se vendían 12.000 copias de cada número mensual, a lo que se añadía una enorme demanda de los núme-

croze, Truffaut y Kast se sumaron a una lista adicional que fue publicada en *Le Monde* ese mismo mes.

²⁵ De Baecque, *Histoire d'une revue. 1. À la assaut du cinéma, 1951-1959*, París, 1991, p. 143. Escrita por un crítico de los *Cahiers du cinéma* desde 1984 y codirector de la revista durante un breve periodo en la década de 1990, la historia de la revista en dos volúmenes de de Baecque es una inestimable fuente de informaciones, aunque resulte inevitablemente polémica para los participantes mencionados en la misma.

ros 1-100. Los suscriptores regulares llegaban a 4.000, entre los que se contaban 500 universidades de Estados Unidos y Canadá. Las ideas de la revista comenzaban a resonar –y a ser atacadas– en el mundo anglófono.

La principal razón de ello residía en la sorprendente originalidad de las películas que sus redactores comenzaban a realizar. «En *Cahiers* todos nos considerábamos futuros directores», diría Godard en 1962. «La escritura era ya un modo de hacer películas». Entre 1959 y 1963, las obras maestras de la *nouvelle vague* –*Los cuatrocientos golpes*, *Disparen sobre el pianista*, *Jules y Jim*, de Truffaut; *Al final de la escapada*, *Una mujer es una mujer* de Godard; *París nos pertenece*, de Rivette; *Los primos*, de Chabrol– fueron realizadas con poquísimos presupuestos. Combinaban una deslumbrante innovación formal en el encuadre de los planos y en el sonido con una llamativa etnografía de la Francia contemporánea –a la par que ponían en práctica el lema de los *Cahiers* según el cual «la única crítica verdadera de una película es otra película»²⁶. En cierto sentido, la radicalidad misma de aquellas obras impuso una nueva agenda a los *Cahiers*.

Encabezado por Rivette, un grupo más joven entraba cada vez más en conflicto con la opinión de Rohmer según la cual «el mundo no cambia, no mucho al menos [...] lo que cambia es el arte»²⁷. A su juicio se estaba creando un *confort de caste* que aislaba a *Cahiers* del dinamismo del presente. Rechazando la pura cinefilia, querían abrir la revista a movimientos intelectuales más amplios. Después de los intentos fallidos que Truffaut y Doniol-Valcroze emprendieron en 1962 para animar a Rohmer a que reconsiderara algunos de los principios de *Cahiers*, Rivette organizó un equipo alternativo. El desenlace del reinado de Rohmer fue algo un tanto indigno para un hombre de tanta elegancia en la escritura y la dirección cinematográfica. Preparó el número 144 en paralelo con el equipo rival de Rivette, envolviendo el número en su pijama después de una *nuît blanche* en la redacción. El número de Rohmer fue publicado, pero sería su último número. El número 145 de *Cahiers* anunció el cambio y Rivette confirmó la nueva línea editorial en agosto de 1963.

III. LA DÉCADA DE 1960 – NOUVELLE VAGUE

En éste y en otros editoriales, Rivette respondía, en efecto, al problema que Godard planteara en su entrevista de 1962, quien afirmaba que lo que dio nacimiento a los *Cahiers* fue «su posición en primera línea de la batalla», pero, tal y como todo el mundo reconocía ahora, «ya no tenían mucho que decir». Las posiciones que habían constituido grandes apuestas en la década de 1950 se habían convertido ahora en «dogma y siste-

²⁶ Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* 84, cit. (junio 1958).

²⁷ Éric Rohmer, *Cahiers du cinéma* 172 cit. (noviembre 1965). Dicho esto, hay que decir que a él se debe la introducción de Brecht en la revista, con la publicación de «Pour une critique brechtienne du cinéma», de Bernard Dort, *Cahiers du cinéma* 114, cit. (diciembre 1960).

ma», reiteraba Rivette. La crítica tenía que ir más allá de las posiciones adoptadas «desde un punto de vista táctico», pero que ahora estaban *caducos*²⁸. Más tarde describiría cómo la experiencia de ver su *París nos pertenece* en un cine atestado en 1960 cambió sus ideas acerca de la crítica cinematográfica: era preciso tener en cuenta el contexto en el que las películas eran hechas y vistas. El enfoque cinéfilo, demasiado extasiado ante la pantalla, descartaba esa perspectiva.

Tales son los peligros de la actitud de la «mirada pura» que conduce a una completa sumisión frente a la película [...] como las vacas que paciendo en un prado quedan paralizadas ante el paso de los trenes, pero respecto a las que no cabe albergar grandes esperanzas de que lleguen a comprender qué es lo que hace que éstos se muevan²⁹.

Engranarse con el paisaje social cambiante del que formaba parte el cine, tanto en su producción como en su recepción, implicaba una ruptura con el viejo orden de prioridades. El cine no podía ser entendido desde el aislamiento y, lo que es más importante, *no tenía por qué* serlo. Los primeros diez años de *Cahiers* pusieron las bases para una aproximación seria al cine; ahora la crítica debía aferrar los nuevos puntos de tensión.

La *ouverture* que caracterizó la labor de dirección de Rivette durante el periodo 1963-1965 implicó una apertura, en primer lugar, a otras disciplinas y a otras corrientes intelectuales: la antropología de Levi-Strauss, la teoría literaria de Barthes y, más tarde, el psicoanálisis de Lacan y los conceptos de ideología desarrollados por Althusser, fueron aplicados para la comprensión de la naturaleza del cine en tanto que forma de arte propia del siglo xx. La máxima de Bazin, «el cine es un lenguaje» fue reconsiderada dentro de los paradigmas lingüísticos del estructuralismo. Un largo texto de Pier Paolo Pasolini escrito en 1965 describía un «cine poético» en ciernes que sería la maduración del neorrealismo; el rechazo de la «prosa» de la narrativa convencional y el uso de elipsis en la obra de Antonioni o Resnais hicieron imprescindible la interpretación, llegando casi a borrar la importancia del *auteur*. En una entrevista para *Cahiers*, Barthes afirmaba que «el hombre está tan fatalmente ligado al significado que la libertad en el arte podría consistir [...] no tanto en *crear* significados, como en *suspenderlos*»³⁰.

El año pasado en Marienbad, de Resnais, fue una obra paradigmática para los críticos de *Cahiers*; lo que sucediera con la pintura modernista, en la que «la tarea del pintor ya no consiste en pintar un tema, sino en crear un lienzo», sucedía ahora con la cámara: «el oficio del cineasta ya no consiste en contar una historia, sino sencillamente en hacer una pe-

²⁸ Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* 172, cit. (noviembre 1965), p. 24.

²⁹ Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* 146, cit. (agosto 1963).

³⁰ *Cahiers du cinéma* 147, cit. (septiembre 1963).

lícula en la que el espectador descubrirá una historia»³¹. El público se convertía ahora en «el protagonista de la película»³². *Au hasard Balthazar*, de Bresson, fue celebrada por su economía de significado y sus cualidades sustractivas:

[él] quiere que cada imagen exprese únicamente lo que él quiere que exprese, después de eliminar lo que podríamos llamar «ruido» [...] se ve obligado a recurrir a un estilo que elimina las expresiones faciales inevitablemente ambiguas, demasiado cargadas de significado [...] La elipsis se torna obligatoria porque no puede demorarse en exceso en ningún rostro³³.

Una crítica de *Belle de jour* se presentaba saturada de lenguaje estructuralista: «la película se articula en dos series formales que deben ser leídas haciendo abstracción de todo “nivel” o “jerarquía”»³⁴. Jean-Louis Comolli, en su primera contribución a la revista, cristalizaba la transición de las actitudes rohmerianas a las rivettianas. Citando a Blanchot, Heidegger, Merleau-Ponty y Jung, propuso una relación entre filosofía y cine, una modalidad de experimentar el cine pensándolo. Las nuevas obras no deberían apuntar a adormecer a su público con la comodidad de un ritual dentro de la sala a oscuras, sino en inquietar y provocar una mayor reflexión³⁵. Rivette, por su parte, acogía favorablemente tales alborotos: «el papel del cine consiste en destruir mitos [...] en sacar a la gente de sus capullos»³⁶.

A principios de la década de 1960 una nueva generación de cinéfilos había entrado en la órbita de los *Cabiers*, aportando una gama más extensa de intereses teóricos. En su mayoría, se trataba de *critiques-critiques*, en contraposición a los *critiques-cinéastes* de la cohorte anterior. Dos estudiantes de medicina procedentes de Argelia llegarían a ejercer la más poderosa influencia durante la siguiente década. Comolli (nacido en 1937) y Jean Narboni (nacido en 1941) echaron los dientes en el Cinéclub de Argel antes de llegar a París para proseguir sus estudios en 1961. Serge Daney (nacido en 1944) era un lector de los *Cabiers* desde que tenía quince años, y cuando aún era un adolescente empezó a publicar su propia y efímera revista de cine, *Visages du cinéma*, junto a su amigo y colega cinéfilo Louis Skorecki. A diferencia de buena parte de los escritores de los *Cabiers*, ellos eran viajeros aventureros, pasando temporadas en India, África y América como críticos errantes. Michel Delahaye era un alumno de Lévi-Strauss y un admirador del cine etnográfico de Jean Rouch. El autor del *Nouveau roman* Claude Ollier y el crítico Jean-André

³¹ *Cabiers du cinéma*, 123, cit. (septiembre 1961).

³² Jean-Louis Comolli, *Cabiers du cinéma* 177, cit. (abril 1966).

³³ André S. Labarthe, en una mesa redonda sobre la película, *Cabiers du cinéma* 180, cit., julio de 1966, p. 35.

³⁴ Jean Narboni, *Cabiers du cinéma* 192, cit. (julio-agosto 1962), p. 64.

³⁵ *Cabiers du cinéma* 141 y 143, cit. (marzo-mayo 1963).

³⁶ *Cabiers du cinéma* 204, cit. (septiembre 1968).

Fieschi adoptaron una ética de vanguardia que rechazaba la «explicación ilusoria de la belleza» de la *mise en scène*; había llegado el momento de concebir un nuevo «cine abierto»³⁷.

Los cambios de orientación intelectual quedaron reflejados en un nuevo diseño, en parte obligado por la compra en 1964 de la editorial de los *Cabiers*, Éditions de l'Étoile, por parte de Daniel Filipacchi, más conocido como el empresario propietario de la colección de libros de bolsillo *yéyé* «Salut les copains». El famoso amarillo fue sustituido por un color diferente cada mes, y en 1966 el fotograma *coup de coeur* en blanco y negro de la cubierta pasó también a color. Con independencia de los reparos acerca de Filipacchi, resulta significativo que la supresión de la cómoda familiaridad de los *Cabiers jaunes* fuera un objetivo inmediato del nuevo equipo. La negativa a conceder a sus lectores el símbolo reconocible de la cinefilia era una expresión activa de la crítica creciente de la cultura en las páginas de la revista, una purga interna de la estética de la edad de oro del cine. La llegada a la dirección de Rivette fue decisiva, pero el clasicismo de Rohmer dio paso a una serie de cuestiones, antes que a una línea alternativa definida. En cierta medida, la diversidad misma del nuevo equipo editorial quedaba reflejada en la misma: eran viajeros, médicos, novelistas, antropólogos. La forma de la revista se volvió proteica, mientras que el tamaño de los números pasó de cincuenta, setenta, ochenta e incluso doscientas páginas en diciembre de 1963; sin embargo, las ventas permanecieron estables, en torno a unas 15.000 copias durante la década de 1960.

También el cine estaba cambiando. Los *auteurs* que los hitchcockianos-hawksianos de los *Cabiers* habían iluminado dentro del sistema de Hollywood estaban haciéndose viejos, mientras que los estudios se orientaban ahora a la épica bíblica y temas similares, en un intento de retener al público en la era de la televisión. Empezaban a surgir, o a ser reconocidas, obras más interesantes, desde la India (Satyavit Ray), Japón (Kurosawa), Brasil (Glauber Rocha); desde Checoslovaquia (Forman, Svankmajer), Polonia (Polanski, Wadja), la URSS (Tarkovsky); desde Alemania (Jean-Marie Straub), Suecia (Bergman), Italia (Antonioni, Fellini, Pasolini) y desde la misma Francia (Buñuel, Marker, Resnais, Rouch). En colaboración con cine-clubs, en 1966 la revista introdujo una nueva sección internacional, que documentaba los nuevos estrenos en todo el mundo. Comolli acogió favorablemente la llegada de un nuevo cine político en el que podía verse «la punta de lanza de una lucha que no sólo es artística, sino que implica una sociedad, una moralidad, una civilización»³⁸. Sylvie Pierre, la primera crítica mujer de los *Cabiers*, escribió acerca del *cinéma nôvo* brasileño y de lo que la revista denominó *cinéma direct*, inspirado en un principio por *L'amour fou* de Rivette y *Faces*, de Cassavetes. Describién-

³⁷ *Cabiers du cinéma*, 172, cit. (noviembre 1965), p. 27.

³⁸ *Cabiers du cinéma* 176, cit. (marzo 1966).

dolos como películas «sin amo», Pierre discernía un nuevo tipo de auto-desaparición del *auteur*: «el director no ha aspirado a ser Dios»; en su lugar, «ha intentado producir no ficción o, para ser más exactos, una ficción que apunta a proporcionar una crónica tan fiel de las modalidades de no ficción que termina ajustándose a las mismas»³⁹.

El año 1966 se reveló como un punto de inflexión político. Con el creciente impacto de la Guerra de Vietnam, Estados Unidos dejó de aparecer como un aliado inocente en la representación de las luces y sombras de la modernidad. Las luchas de liberación nacional en Indochina, África y América Latina; el deshielo de Krutchev en Europa del Este; la irrupción de masas de la Revolución Cultural en China, en la que un dirigente comunista suplicaba a las masas que bombardearan los cuarteles generales del gobierno con sus críticas, que abolieran las diferencias entre trabajo manual e intelectual, entre habitantes del campo y de la ciudad, y que revitalizaran la producción, todo lo cual desencadenó tremendas energías populares. Saludando al Che, Godard resumía un año después la nueva relación cinematográfica en su conferencia de prensa sobre *La chinoise*:

La industria estadounidense domina el cine en todo el mundo. No hay gran cosa que añadir a esta constatación. Salvo que, en nuestro propio y modesto ámbito, también deberíamos provocar dos o tres Vietnam en el seno del inmenso imperio de Hollywood-Cinecittà-Mosfilm-Pinewood y, tanto económica como estéticamente, luchando en dos frentes por así decirlo, creando cines que sean nacionales, libres, fraternos, que expresen camaradería y se vinculen amistosamente entre sí⁴⁰.

En el plano nacional, la impaciencia ante un régimen gaullista arrogante y autoritario estaba haciéndose intolerable. La censura francesa ya había usado las tijeras contra las películas de la *nouvelle vague*; las secuencias de Eisenhower y de Gaulle fueron cortadas de *Al final de la escapada*, por ejemplo. Pero la prohibición de *La religieuse* de Rivette en 1966 por su anticlericalismo supuso un brusco despertar para el equipo de *Cabiers*, tal y como evocaba el rostro de dolor de Anna Karina en la portada del número 177. Comolli y Narboni, que habían asumido la dirección de la revista cuando Rivette tuvo que dejarla para rodar *La religieuse* en 1965, se inclinaban ahora hacia el estructuralismo y hacia una militancia más

³⁹ *Cabiers du cinéma* 204, cit. (septiembre 1968).

⁴⁰ La politización de Godard llegó de manos de su joven novia, Anne Wiazemsky, a la que vio por primera vez como estrella de diecisiete años en la película *Au hasard Balthazar*, de Bresson. Estudiante en la universidad de Nanterre, ella le presentó a círculos estudiantiles electrizados por el descubrimiento de los manuscritos de 1844 de Marx, la psicología de la liberación y la píldora. Godard escogió a Wiazemsky como protagonista de *La Chinoise*, un retrato ambivalente de la radicalización juvenil que al mismo tiempo que aboga por una política maoísta predice su declive. Los jóvenes estudiantes, que hacen sus tareas todas las mañanas cantando eslóganes del partido, llevan la razón en sus críticas, pero están aislados del mundo exterior. Véase Colin McCabe, *Godard. A Portrait of the Artist at 70*, Londres, 2003, capítulo 4.

declamatoria. Los críticos deben desterrar el exceso de reverencia hacia los maestros del pasado o las ideas tradicionales del cine y «bajar al ruedo». Su escritura debe estar «comprometida e implicada hasta el cuello en las obras contemporáneas»; su tarea no era la de «hacer que hablen los muertos» o «desvalijar los bolsillos de los cadáveres» sino más bien la de «acabar con el moribundo en el campo de batalla». De resultas de ello, la crítica se tornaría «más peligrosa [...] más presente»⁴¹.

Un número especial sobre el cine francés en 1965 ya señaló la oposición de la revista a políticas tales como el *avance sur recettes*^{*}, iniciadas por André Malraux en el Centre National de la Cinématographie. En abril de 1966 se puso en marcha una «Semana *Cabiers*» de proyecciones en un intento de romper el dominio absoluto del CNC sobre la distribución. Celebrado en dos cines parisinos, el acontecimiento atrajo a un público de 10.000 personas. A la misma le siguieron unas «Jornadas *Cabiers*» en Grenoble, Lyon y Marsella⁴². En vísperas de mayo de 1968 el intento del CNC de despedir al veterano Henri Langlois, en un intento de hacerse con el control de la Cinémathèque, jurídicamente independiente, provocó grandes y enfurecidas manifestaciones en París que exigieron –con éxito– su readmisión. Arrastrados por la euforia revolucionaria de los acontecimientos de mayo, los redactores de *Cabiers* desempeñaron un papel de primer orden en los efímeros «Estados generales del cine francés», fundados el 17 de mayo de 1968, que propuso la abolición del CNC y reunió a más de 5.000 estudiantes y profesionales de la industria para discutir la revisión total de los mecanismos nacionales de distribución, regulación y financiación. Después de 1968, tal y como lo expresaba Daney, «ya no podía hacerse cine o escribir sobre el mismo del mismo modo»⁴³. Una declaración editorial en agosto anunciaba el final de las clasificaciones del «Consejo de los diez» para los nuevos estrenos: «el cine se parece cada vez menos a la imagen creada por el tipo de películas que se proyectan en los Campos Elíseos o incluso en el Barrio Latino». En lo sucesivo, de las películas estrenadas en París, «sólo tenemos intención de discutir de aquellas que merezcan atención –o crítica».

⁴¹ Comolli, *Cabiers du cinéma* 195, cit. (noviembre 1967), p. 38.

^{*} El *avance sur recettes* es un sistema de subvenciones públicas instituido en 1959, que se presenta como un anticipo sobre la recaudación prevista. Se trata de un sistema de ayudas públicas selectivas a la creación que favorece a las películas con mayor éxito comercial. [N. del T.]

⁴² Este periodo de activismo cultural marcó un *rapprochement* [acercamiento] político y cinematográfico entre *Cabiers du cinéma* y *Positif*, una «paz en la oscuridad de la Cinémathèque» (*Cabiers du cinéma* 184, cit. [noviembre 1966]). Cuando *Positif* lanzó su propia «Semana» en 1968, *Cabiers du cinéma* animó a sus lectores a asistir a la misma, en la creencia de que sus programas se complementarían entre sí.

⁴³ «1968 afectó a la gente de los *Cabiers du cinéma* de diferentes maneras [...] La idea situacionista de “sociedad del espectáculo” me impactó profundamente. Por encima de todo, 1968 puso en tela de juicio, por más que de manera algo mística, la posición del espectador, hasta entonces un fuente de alegría», Daney, *La maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*, París, 2001, p. 18.

IV. LA DÉCADA DE 1970 – *CAHIERS ROJOS*

Un nuevo periodo de intensa investigación intelectual que comenzó en 1968 condujo en un primer momento a Althusser, aunque la mayor parte de los redactores conectaron con su obra *à la sauvage*, toda vez que contaban con escasa formación académica previa⁴⁴. Una editorial escrita por Comolli y Narboni en octubre de 1969 exponía sus hallazgos iniciales con claridad programática:

La crítica científica tiene la obligación de definir su campo y sus métodos. Esto implica la conciencia de su propia situación histórica y social, un análisis riguroso del campo de estudio propuesto, de las condiciones que hacen necesario ese trabajo y de aquellas que lo hacen posible, así como de la función específica que pretende cumplir.

En tanto que revista de cine, «que opera en una situación en la que la mayoría de las películas son producidas dentro del sistema capitalista y de su ideología dominante», la primera cuestión consiste en preguntarse qué películas sirvieran tan sólo para transmitir esa ideología y cuáles trataron de interceptarla, de revelar sus mecanismos. Discernieron siete categorías en total. La primera, y la más grande, ya se trataba de «comerciales» o de «arte y ensayo», «modernas» o «tradicionales», era la de las películas «imbuidas hasta la médula de la ideología dominante», ya que ni siquiera daban muestras de que sus creadores fueran conscientes de ello. En lo que atañe a la forma, estos cineastas «aceptan totalmente el sistema establecido de representación de la realidad: el “realismo burgués” [...] Nada en esas películas desentona con la ideología». Una segunda categoría –entre las que se incluían *No reconciliados*, de Jean-Marie Straub, y *Terra em Transe*– desafiaba directamente al sistema ideológico tanto con la forma como con el contenido; o, tercera categoría, lo hacían indirectamente (*Persona*, de Bergman). La cuarta, en la que la crítica seleccionaba a Costa-Gavras como ejemplo, la formaban películas aparentemente políticas que en realidad eran constantemente ideológicas. La quinta, en la que películas aparentemente ideológicas (Ford, Dreyer, Rossellini) revelan en realidad cómo la ideología se desploma como consecuencia de sus tensiones internas. Las formas buenas (formalmente reflexivas) y malas (seudorealistas) de *cinéma direct* de base constituían las categorías sexta y séptima⁴⁵.

A raíz de estas tareas, los textos de los *Cahiers* se volvieron claramente más largos. Dos críticas históricas en la categoría cinco –*El joven Lincoln*, de Ford («la cara ético-política del campo capitalista y teológica del cine de Hollywood») y *Morocco* de Sternberg («su cara erótica»)– superaban las 6.000 palabras. La investigación del primer cine soviético, de Eisenstein en particular, fue una de las principales preocupaciones de los dos años si-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵ *Cahiers du cinéma* 216, cit. (octubre 1969).

guientes. A su vez, se abría paso una fuerte influencia althusseriana-lacaniana, y a medida que el enfoque cargado de teoría se profundizaba, o se hacía más denso, el estilo de escritura de *Cabiers* lo reflejaba cada vez más. Los análisis podían volverse de una abstracción asfixiante. Examinando el cine japonés en 1970, por ejemplo, Comolli y Narboni explicaban:

Nuestro proyecto consiste en identificar y examinar (1) una concepción del sujeto en tanto que «descentrado» y «diluido» [...] (2) una concepción de la figuración en tanto que forma discreta de codificación y no en tanto que representación por analogía [y] (3) una articulación explícita del dominio simbólico⁴⁶.

Conforme a una modalidad también lacaniana, Jean-Pierre Oudart analizaba el intento del cine de crear, mediante una sutura, una «ilusión de lo visible», sobre la cual el espectador proyecta el fantasma del Uno ausente. «La revelación de esta ausencia es el momento clave del destino de la imagen, toda vez que introduce a la imagen en el orden del significante, y [...] al cine en el orden del discurso»⁴⁷. Tradicionalmente, el contraplano erradicaba ese momento de terror y lo transformaba en un momento de euforia.

Internacionalmente, la influencia de los *Cabiers* era más fuerte que nunca. En Gran Bretaña, *Screen* se fundó como espejo efectivo de su homóloga francesa tanto en contenido como en apariencia. Los redactores de *Screen* seguían vorazmente a *Cabiers*, traduciendo muchos de sus textos, incluyendo el artículo de Oudart sobre la sutura y la deconstrucción colectiva del *Joven Lincoln* –ahora uno de los textos más conocidos de *Cabiers*, incluido en los programas de estudios de cinematografía de todo el mundo. Comolli y Narboni fueron aplaudidos por sus intentos de desarrollar «una política, y no una poética, de la representación»⁴⁸. Sin embargo, en su país la situación se estaba nublando. A raíz de 1968, la represión estatal contra los militantes de extrema izquierda se recrudeció, en particular en las fábricas. El grupo maoísta *Gauche Prolétarienne* fue ilegalizado en 1970, y dos años después más de mil activistas habían sido condenados a penas de cárcel. Mientras que el PCF de Althusser, en negociaciones con los socialistas para lograr un programa común de la izquierda, se distanciaba de lo que estaba sucediendo otros intelectuales de izquierda –Sartre, de Beauvoir, Foucault– e incluso el escasamente político Truffaut se unieron en defensa de los maoístas, distribuyendo por las calles el periódico de la GP, *La cause du peuple*.

La apertura personal de Althusser a la Revolución Cultural china había permitido la formación de un frente intelectual común entre sus seguidores y elementos *maoisants*, pero ahora ésta se veía sometida a una cre-

⁴⁶ Editorial, *Cabiers du cinéma* 224, cit. (octubre 1970).

⁴⁷ *Cabiers du cinéma* 211-212, cit. (abril-mayo 1969).

⁴⁸ *Cabiers du cinéma*, Volume III, 1969-1972. *The Politics of Representation*, Londres, 1990, p. 12.

ciente presión. En enero de 1971 los *Cabiers* unieron sus esfuerzos con *Cinéthique* y *Tel Quel* cuando las tres revistas fueron objeto de un ataque en un editorial antialthusseriano de *Positif*, «Les enfants du paradigme». *Cabiers* había anunciado junto a las otras dos revistas que «la lucha ideológica emprendida por las tres revistas está determinada por el reconocimiento de la contradicción antagónica entre la burguesía y el proletariado», que debe «servir como punto de partida para considerar todas las contradicciones que movilizan los procesos sociales en Francia hoy en día»⁴⁹. En diciembre de 1971 *Cabiers* publicaba una autocrítica exhaustiva de sus posiciones anteriores:

Reprimimos la contradicción cultural en nombre del apoyo a la facción de vanguardia del PCF, y reprimimos la contradicción política negándonos a reconocer la incompatibilidad fundamental entre nuestra aprobación pasiva de la política del partido y nuestra consideración de la posición china⁵⁰.

En julio de 1972 un seminario de *Cabiers* en el festival de Avignon publicó un manifiesto de «tareas en el frente cultural». El comité editorial encogió cuando Bernard Eisenschitz, miembro del partido comunista, fue expulsado del consejo de redacción, mientras que Doniol-Valcroze, Truffaut y Kast retiraron sus nombres de la lista de redactores. Pierre dejó también la revista en 1973, en desacuerdo con el giro maoísta.

En su lugar llegó Serge Toubiana (nacido en 1949), un militante *grenoblois* del Grupo Lou Sin que estudiaba en Censier, donde Pascal Bonitzer, Daney y otros enseñaban cinematografía; y un contacto de Narboni, Philippe Pakradouni, que vio en *Cabiers* «una base roja para lanzar la ofensiva hacia las masas» y «una herramienta de lucha cultural ideológica»⁵¹. Los redactores fueron enviados por todo el país para proyectar películas militantes y animar discusiones. A su vez, la revista fue llenada con informes de esas iniciativas, en lugar de emprender muchos análisis críticos de las películas. Los costes de producción tuvieron que someterse a recortes, toda vez que las ventas cayeron en picado pasando de 14.000 en 1969 a 3.000 en 1973 (los suscriptores y las universidades continuaron, por regla general, fieles a la revista; el desplome se produjo en las ventas de quioscos y librerías). En noviembre de 1972, el número 241 de *Cabiers* apareció sin fotografías, impreso en un papel más barato. En este momento la publicación alcanzó su periodo más errático –sólo se publicaron siete números en 1971, cinco en 1972 y 1973, y cuatro en 1974.

En realidad, el movimiento maoísta en Francia estaba verdaderamente acabado antes incluso de que los *Cabiers* se sumaran al mismo. Pakradouni y los redactores de *Cabiers* pensaron en lanzar un «Frente Revolu-

⁴⁹ *Cabiers du cinéma* 226-227, cit. (enero-febrero 1971).

⁵⁰ *Cabiers du cinéma* 234-235, cit. (diciembre 1971-enero 1972)

⁵¹ *Cabiers du cinéma* 242-243, cit. (noviembre 1972).

cionario Cultural» en el festival de Avignon de 1973, pero el evento fue un desastre: cuatro días de disputas sectarias, con escasísima asistencia. «Los artistas se vieron intimidados, inhibidos por el peso de los errores que tenían que evitar y las tareas que debían emprender, mientras que los militantes ocultaban su falta de ideas con toda suerte de generalidades», recordaría Daney. La realidad del Frente consistió en reunir «a gente como nosotros, que querían politizar la cultura», con grupúsculos de militantes de la antigua extrema izquierda, que sabían que habían sido derrotados políticamente pero ahora buscaban un segundo frente en el que pudieran «continuar intimidando a la gente mientras negociaban su supervivencia». Los más hábiles, como André Glucksmann, se reinventaron a sí mismos en apenas unos años como liberales reaganianos y *nouveaux philosophes* del antitotalitarismo⁵².

Reorientación

Los dos Serge, Daney y Toubiana, se hicieron entonces con la dirección. Sin retractarse de sus anteriores compromisos, su editorial de mayo de 1974 reconocía que los *Cabiers* se habían convertido en «una escuela de cuadros» y un «buró político», perdiendo de vista su carácter necesario en tanto que revista de cine: «en favor de un politicismo abstracto, corrimos el riesgo de apartarnos del público del cine [...] Al final nuestro “derecho a ser escuchados” se estaba volviendo ambiguo»⁵³. En un texto en tres secciones del mismo periodo, «La función crítica», Daney proponía una crítica que no fuera «ni un catálogo de lo que es bello (cinefilia de viejo estilo), ni una crónica de lo que está mal (dogmatismo de nuevo estilo)», sino más bien «algo más heterogéneo [...] menos zanjado» en nombre de «algo que no está dado, que existe en estado embrionario, en forma de elementos dispersos». Un artículo decisivo de 1975, «Una determinada tendencia en el cine francés», que retomaba el título del manifiesto que Truffaut escribió veinte años atrás, estaba literalmente compuesto de notas y fragmentos de cuatro escritores de *Cabiers*⁵⁴.

Tanta incesante diversidad corría el riesgo inevitable de una cierta incoherencia: una apertura a lo carnavalesco asociado a un compromiso constante con el cine militante, la teorización influida por la lingüística –de la que Daney extraía la relación entre el *énoncé*, y su *énonciation*– y a investigaciones sobre el racismo y la pornografía y la *commedia dell'arte* radical de Dario Fo. *Cabiers* entrevistó a Foucault sobre la «falsa arqueologización» de la Ocupación nazi en películas como *Le chagrin et la pitié* y *Lacombe Lucien*, y a Deleuze sobre *Six fois deux* de Godard⁵⁵. Jacques

⁵² Serge Daney, *La maison 1*, cit., p. 22.

⁵³ *Cabiers du cinéma* 250, cit. (junio 1974).

⁵⁴ Serge Daney, «La función crítica», cit.; S. Daney, P. Kané, J.-P. Oudart, S. Toubiana, *Cabiers du cinéma*. 257 (mayo-junio 1975).

⁵⁵ *Cabiers du cinéma* 251-252 y 271, cit. (julio-agosto 1974, noviembre 1976).

Rancière escribió sobre Althusser, la importancia de 1968 y los vestigios de la historia y la ideología que ocultan las imágenes de documentales y películas. Se exploró la cinematografía del Maghreb y del África subsahariana. El cambio de paradigma en el mundo de la imagen que llegó con el triunfo de la televisión exigió un nuevo lenguaje que registrara las relaciones entre los medios de comunicación⁵⁶.

Sin embargo, con independencia de su eclecticismo, los *Cabiers* de mediados de la década de 1970 seguían fieles al lema sumario que escribiera Doniol-Valcroze: «Estamos a favor de A, B y C, y en contra de X, Y y Z». El *a favor* incluía a Godard, cuya salida del consejo de redacción de *Cabiers* en 1968 en protesta por la compra de la revista por Filipacchi no se tradujo en un descenso de la atención de la revista hacia el cineasta⁵⁷. En efecto, durante el periodo de los *Cabiers* rojos, Godard fue uno de los pocos directores, junto con Straub y los primeros maestros soviéticos, que recibieron una atención constante. La revista estudió detenidamente su zambullida en el ultraexperimentalismo del grupo Dziga Vertov, que interrogaba las posibilidades de la forma artística. «¿Es posible practicar/somos capaces de adoptar un cine esencialmente crítico, político?», preguntaba *Cabiers*. «La ideología burguesa en el arte nos ha acostumbrado a un tipo particular de crítica: la crítica realista, en la que [...] la realidad misma “hace la crítica”»⁵⁸. En 1976, dentro de una serie de discusiones con los directores de la *nouvelle vague* de *Cabiers*, Daney y Toubiana entrevistaron a Godard en Grenoble, abriendo el camino para el número especial, que hacía el 300 de la historia de la revista, que él y Anne-Marie Miéville se encargarían de editar.

A estas alturas, además, los *Cabiers* todavía podían mostrarse inflexibles en lo que respecta a aquello a lo que se oponían. Contra Altman: «lo desagradable de sus películas es que lo único que se nos pide que admiremos es la inteligencia del director». Daney despotricaba contra películas como *Novecento*, *Z* o *Cadaveri eccellenti*, que, sostenía, intentaban unir a un público de «izquierda media» en torno a «temas vaciados de historia concreta» para no ofender a nadie –donde las revueltas anarquistas campesinas de la Emilia-Romaña en *Novecento* se convierten en «una especie de anticipación del “compromiso histórico” del PCI». El proceso depende de una «amnesia deliberada, alimentada con imágenes de belleza», como las banderas rojas de los campesinos moribundos. Produjo películas que eran «vagas, reformistas, imprecisas, unificadoras, bienintencionadas» –mientras que «el cine debe dividir»: lo que importaba es «la idea de ries-

⁵⁶ Jonathan Rosenbaum, *Trafic 37* (primavera 2001), pp. 181-192. Véase también Serge Daney, *Le salaire du zappeur*, París, 1993.

⁵⁷ Filipacchi puso la revista a la venta en 1969 a raíz del editorial althusseriano de Comolli y Narboni en el que anunciaban su determinación de combatir las estructuras capitalistas a las que estaban sometidos los *Cabiers*. Truffaut y Doniol-Valcroze intervinieron e invirtieron las sumas más importantes para recuperar la independencia de la revista.

⁵⁸ *Cabiers du cinéma* 238-239, cit., (mayo-junio 1972), p. 39.

go». En su lugar, un nuevo tipo de *cinéma de qualité* europeo terminaría «atacando a Proust con Schlöndorff, o a Mozart con Losey, y ya esto es pasarse de la raya»⁵⁹.

Sin embargo, en 1977 una mayoría al menos de aquellos que tenían una mayor implicación –Toubiana, Narboni, Bonitzer, Alain Bergala y otros– estaban buscando un modelo más cómodo. «¿Por qué nos lo ponemos tan difícil?», preguntaba Bonitzer. «Parece haber una sospecha hacia la narrativa, la novelística [...] Hoy en día, en todo caso, se deja sentir la falta de buenas historias». Bergala sostenía que los *Cabiers* tenían que despojarse de su reputación de revista teórica, «inteligente pero austera, o al menos no placentera»⁶⁰. Toubiana emprendió una profesionalización del equipo, consiguiendo con ello un aumento del número de suscriptores. La entrada del imperio mediático Gaumont como inversor fue debatida, aunque no aceptada al final⁶¹.

Un editorial de febrero de 1978 presagiaba el rechazo de los artículos teóricos. La nueva era del «consumidor cultural», en la que el monopolio del cine sobre la imaginación de masas se vio reemplazada por la del *tout image* de los grandes grupos mediáticos y las corporaciones publicitarias, exigía un discurso que apuntara no sólo a producir opiniones y análisis, sino –y aquí el compromiso se torna manifiesto en la vaguedad de la formulación– a «cortarlo de otra manera»: *découper différemment le cinéma*⁶². Esto podría traer consigo una cinefilia reelaborada, un interrogatorio a la industria cinematográfica, o una cantidad creciente de informaciones y reportajes. Entre tanto, un nuevo diseño aumentó el grosor de la revista hasta las 72 páinas y dio paso a las fotos en color en el interior. Antoine de Baecque, el biógrafo oficial de los *Cabiers*, habla de violentas disputas en la «centralita» llena de humo por la dirección de la revista durante este periodo⁶³. Una sección regular, «Carta desde Hollywood» fue instituida en 1978. El número de julio-agosto de 1979 presentaba un fotograma de Martin Sheen en *Apocalypse Now* en portada, mientras que la editorial de Toubiana presentaba, con un tono algo vergonzante, una entrevista «exclusiva» con Coppola de una banalidad sorprendente (sus Oscars, etc.)⁶⁴. Desde enero de 1980, un periódico de pocas páginas, el «Journal des *Cabiers du cinéma*», venía inserto en las páginas de la revista. La sección de noticias pretendía cubrir «una selección más extensa y variada de material cinematográfico» de forma más breve, con una columna de Biette y Skorecki que hacía la crónica de las películas programas en la televisión: «los fantasmas de permanencia»⁶⁵.

⁵⁹ Serge Daney, *Maison 1*, cit., p. 30; pp. 25 ss.; *Maison 2*, cit., p. 30.

⁶⁰ *Cabiers du cinéma* 281, cit. (octubre 1977) ; *Cabiers du cinéma* 287, cit. (abril 1978).

⁶¹ A. de Baecque, *Histoire d'une revue. 2. Cinéma, tours détours*, cit., pp. 305, 291.

⁶² *Cabiers du cinéma* 285, cit. (febrero 1978) ; A. de Baecque, *Histoire d'une revue. 2*, cit., p. 293

⁶³ *Ibid.*, p. 306.

⁶⁴ *Cabiers du cinéma* 302, cit. (julio-agosto 1979).

⁶⁵ *Cabiers du cinéma* 307, cit. (enero 1980), p. 59.

El giro hacia los gustos dominantes de *Cabiers* sólo puede comprenderse en el contexto de las pautas generales de la cultura intelectual francesa del periodo. En un texto publicado en la *London Review of Books*, Perry Anderson ha llevado a cabo la anatomía de la campaña orquestada en los planos ideológico e institucional, que en un principio se movilizó en aquella ocasión contra la amenaza de una victoria de la Unión de la izquierda, encabezada por una falange de intelectuales liberales (François Furet, Pierre Nora, Pierre Rosanvallon, etc.). Operando a través de los medios de comunicación –*Débat*, *Le Nouvel Observateur*, *Esprit*–, la academia, en particular la École des Hautes Études en Sciences Sociales financiada por la Fundación Rockefeller, y la Fondation Saint-Simon, lugar de encuentro de las elites empresariales y políticas, ese grupo de intelectuales rehicieron el paisaje ideológico del país entre mediados de la década de 1970 y el bicentenario de 1789⁶⁶. La «normalización» de la cultura francesa en consonancia con los vientos atlantistas dominantes se nutrió en parte del recién descubierto rechazo del Gulag por parte de los antiguos maoístas que ahora tenían un peso en los medios de comunicación, como Serge July en *Libération*. Estos personajes influyentes del periodo posterior a 1960 contribuyeron con su propio estilo complaciente al proyecto, transmitiendo la sensación de que su adopción del sistema de libre mercado era el radicalismo *du jour*. La «izquierda» ya no debía definirse por su crítica del capitalismo, sino en términos de valores inofensivos: justicia, generosidad. *Libé* encabezó el nuevo tono «libertario-neoliberal» –«a la última», frívolo, eternamente joven– que con la victoria de Mitterrand en 1981 se convirtió en la *lingua franca* del *chic et choc* del postsocialismo⁶⁷.

V. LAS DÉCADAS DE 1980 Y 1990 – LA ADAPTACIÓN A LA CORRIENTE

Ésta era la lógica de funcionamiento en los años de Toubiana en *Cabiers*. Los resultados, en términos de cultura cinematográfica, fueron un desastre. El abrazo a Hollywood en plena era reaganiana se produjo a la par del abandono de toda mordacidad en la crítica. Después de Coppola, Oudart acogió benévolutamente *El resplandor* de Kubrick en 1980 como «una obra de gran cultura, y de una cultura que no está muerta». Bonitzer se sintió sobrecogido por la «sensibilidad dostoievskiana» de *Toro salvaje* de Scorsese en 1981. Narboni se entusiasmó con la «madurez» de *E.T.* en 1982: «inteligente, inventiva, emotiva, maliciosa [...] está película debería conseguir para Spielberg una candidatura al Premio Nobel de la Paz»⁶⁸.

Cabiers siempre mezcló populismo y elitismo, y desde el principio fue amonestada por elevar a algunos «entretenedores» a la altura de genios.

⁶⁶ Perry Anderson, «Dégringolade» y «Union Sucrée», *London Review of Books* (2, 23 septiembre 2004).

⁶⁷ Pierre Rimbart, *Libération de Sartre a Rothschild*, París, 2005, p. III.

⁶⁸ *Cabiers du cinéma* 342, cit. (diciembre 1982).

Pero las riquezas que ahora se discernían en las previsibles historias y los aluviones promocionales de películas como *E.T.* eran distintas de las que destilaban los análisis de los *auteurs* hitchcockianos-hawksianos. El nuevo populismo era un intento de comunicar con un público más numeroso, al que la revista estaba ahora ansiosa por llegar. En lugar de abrirse paso a la fuerza frente a la jerga publicitaria, la reprodujo en un registro más elevado, o sustituyó la crítica por el comentario calcado del modelo de los Estudios Culturales. Las críticas de películas no carecían de perspicacia, pero ya no quedaba nada del sentido de la urgencia que animara *Cabiers* desde sus inicios, de lucha consciente *contra* el presente estado de cosas. El objetivo era la consolidación, la incorporación; una investigación puramente informativa del mundo tal y como es.

A estas alturas, Daney había abandonado *Cabiers* para escribir artículos breves para *Libération* y otras publicaciones. «Toubiana tiene una idea muy clara de lo que quiere hacer con el periódico: volverlo a colocar en el centro de la cinematografía. Mi idea es mucho menos precisa, más vagabunda, pero la suya tiene futuro»⁶⁹. En una entrevista publicada en *Esprit* en 1983, Daney fue más diplomático: algunos criticaban a Toubiana por «aguar el vino» a medida que éste iba colocando la revista en una posición más comercial; su estilo actual suponía un marcado abandono de las ambiciones teóricas de los primeros años. Pero «también los tiempos se están volviendo cada vez más débiles en lo que atañe al pensamiento»⁷⁰. Bajo la dirección de Toubiana, se sentaron en gran medida las bases de lo que la revista es en la actualidad: repaso conformista de la cinematografía dominante y cine independiente en formato a todo color. Las películas superventas estadounidenses empezaron a recibir una cobertura completa; a este respecto resulta emblemática la elección de Batman para la portada del número 423 de *Cabiers* en septiembre de 1989. Las opciones editoriales eran cada vez más pragmáticas y vinculadas al mercado.

El diseño fue «aligerado» en 1989 para hacer la revista más «visible» y «fácil de leer», lo que significaba más espacios en blanco por página, más fotogramas de películas y grandes subtítulos. Reflejaba un concepto del lector como parisino ajetreado en el metro, que prefiere una prosa más concisa y dispone de poco tiempo para darse el gusto de leer el tipo de artículos que exigen el «ritmo de lectura de un crucero», por utilizar los términos despectivos de Toubiana⁷¹. A raíz del cambio brusco hacia una fórmula de revista estándar en noviembre de 1989, *Cabiers* admitió objetivos alejados del cine, como el de atraer a 50.000 lectores por número, la cota que debe alcanzar una revista satinada de éxito. Toubiana se dedicó a amoldar la revista para adaptarla a la idea de público que puede

⁶⁹ A. de Baecque, *Histoire d'une revue*. 2, cit., p. 309.

⁷⁰ S. Daney, *Maison* 2, cit., p. 19.

⁷¹ «Editorial», *Cabiers du cinéma* 425, cit. (noviembre 1989).

manejar un departamento de marketing, que trata de agradar antes que convencer o elaborar verdaderas ideas sobre el cine.

Históricamente, las generaciones de redactores se han renovado cada cinco o seis años, y Daney respetó esa tendencia. Sin embargo, Toubiana permanecería dos décadas en la revista, secundado brevemente por Thierry Jousse en 1992-1995. Esto supuso una cierta rigidificación: un reflujo de la corriente crítica y, junto a ésta, de la polémica polarizada que dividiera y reconstituyera los consejos de redacción en el pasado. Toubiana llegó a *Cahiers* como militante maoísta antes que como un cinéfilo clásico y el equipo que heredó cuando se hizo cargo de la revista en 1980 –entre los cuales se encontraban Bergala, Pascal Kané, Olivier Assayas, Laurent Perrin, Léos Carax y Charles Tesson– era igualmente variado. Los nuevos colaboradores procedían sobre todo de las universidades –Serge Le Péron, de Vincennes, Carax y Tesson, de Censier– o de revistas de temas de actualidad: Bergala e Ignacio Ramonet, de *Le Monde diplomatique*, Jean-Paul Fargier, de *Tribune socialiste* y *Cinéthique*.

Cuando Toubiana abandonó oficialmente la revista en 2000, *Cahiers* estaba luchando por su cuota de ventas contra publicaciones como *Première* y *Studio*, que ocupaban una posición similar en el mercado. En 1999 se produjo un acuerdo con el grupo editorial de *Le Monde*, cuando llegaron Franck Nouchi y Charles Tesson. Nouchi (redactor jefe de *Le Monde*) describió el acuerdo como un acto «para salvar a la mejor revista de cine del mundo», una explicación sorprendente por su vacuidad y su indiferencia respecto a todo proyecto crítico. El formato volvió a modificarse de nuevo en 2000, con más espacio dedicado a televisión, video, DVD y noticias de la industria del cine. Las ventas continuaron cayendo, llegando a menos de 12.000 en 2002, un descenso del 13 por 100 respecto al año anterior, y un descenso adicional del 11 por 100 en 2003. *Le Monde* consideró la posibilidad de cerrar la revista, pero optó en su lugar por un recambio editorial, colocando a otro de los suyos, Jean Michel Frodon, como redactor jefe.

Un número normal alcanza en la actualidad casi las cien páginas, una revista de tamaño algo excesivo con cuatro secciones: el «acontecimiento» del mes, por regla general una retrospectiva o un festival de cine; los «Cahiers critiques», que contienen críticas más o menos extensas de los últimos estrenos; el «Journal», que ya no es un miniperiódico, sino una práctica lista de eventos; y «Répliques», una colección aleatoria de artículos breves sobre o en torno al cine, de ayer y de hoy, de una selección de teóricos, críticos o especialistas en cine. Hay que decir, no obstante, que algunos escritores interesantes continúan haciendo contribuciones ocasionales. Sin embargo, como proyecto intelectual *Cahiers* está acabada, víctima del mismo desgastado realismo de mercado que desplegara Toubiana en una entrevista publicada en *Débat* en 2000. Sólo la industria estadounidense ha sido capaz de acomodarse a la naturaleza cambiante del público, insistía el antiguo redactor, porque tenía mucho más dinero

y una mayor habilidad para reinventar los géneros. En Europa, «¿qué hay de nuevo?»⁷². Poco después, la recepción de *Amélie* por parte de *Cabiers* pareció confirmar su perspectiva: los principales ejemplos comparativos eran *Sbrek* y la Lara Croft de *Tomb Raider*⁷³.

VI. ¿ALTERNATIVAS?

¿Era todo esto inevitable? En 1991 Daney puso en marcha un proyecto que llevaba diez años preparando, y que, a raíz de que le fuera diagnosticado el SIDA, se vio obligado a realizar de una vez por todas. *Traffic* empezó a publicarse ese mismo invierno: una pequeña revista de 144 páginas, sin imágenes y con una sencilla cubierta marrón, editada por POL, una pequeña editorial. *Traffic* mantenía también una poderosa relación con la literatura: el primer número incluía un epígrafe de Ezra Pound, un poema de Godard y una carta de Rossellini⁷⁴. Ofrecía un espacio para reflexionar sobre el cine fuera de los imperativos del mercado o las normas académicas, un tiempo para observar el tráfico de las imágenes hacia atrás o adelante del siglo pasado, o entre el cine, el video y el DVD. *Cinéma*, revista creada por Bernard Eisenschitz en 2001, proporciona una prueba adicional de que la escritura imaginativa e incisiva sobre el cine nunca llegó a desaparecer en Francia.

Asimismo, el «giro estadounidense» de los *Cabiers* desde 1980 sirvió paradójicamente para suprimir buena parte de la escritura radical sobre el cine que se produjo en Estados Unidos durante las décadas de 1980 y 1990. Por ejemplo, la *Estética geopolítica*, de Fredric Jameson, supuso un hito con sus lecturas comparativas de *Terrorizer*, de Edward Yang, *Días de eclipse*, de Sokurov, *Pasión*, de Godard y de las películas estadounidenses sobre conspiraciones paranoides, dentro de un contexto global de complejas desigualdades culturales y políticas. Durante el mismo periodo, Roberto Schwarz escribía con poderosos efectos sobre la experiencia de la dictadura militar en Brasil, un ejemplo de cuya *mise en scène* lo constituye *Cabra marcado para morir*, de Eduardo Coutinho.

El paisaje cultural en el que esa escritura podía tener lugar ahora es, por supuesto, muy diferente del que dio nacimiento hace medio siglo a la «última revolución moderna» de *Cabiers* contra un *ancien régime* del gusto. Las películas de la *nouvelle vague* dieron el *coup de grâce* al régimen conservador contra el que Truffaut y sus colegas entraron en polémica. El pa-

⁷² *Le Débat* 112, noviembre-diciembre de 2000, p. 168.

⁷³ *Cabiers du cinéma* 564, cit. (enero 2002).

⁷⁴ *Traffic* 1, cit. (invierno 1991). Tras la muerte de Daney en 1992, Raymond Bellour, Jean-Claude Biette, Sylvie Pierre y Patrice Rollet formaron el comité de redacción, parcialmente ampliado en 2003. El formato de la revista ha cambiado a lo largo de sus sesenta números hasta la fecha, las «Cartas desde» se han vuelto más regulares, finalmente se han admitido las notas a pie de página y se han agrupado los contenidos en carpetas sobre temas particulares.

pel del cine se ha visto degradado por el predominio de la televisión y el control cada vez mayor de lo que se ve por parte de los *mass media* y de las corporaciones publicitarias. Un régimen de la imagen nuevo y globalizado está en vigor, relativizando más si cabe a todas las demás industrias cinematográficas nacionales respecto a la de Estados Unidos, mientras que el Hollywood más convencional es poco más que una industria de envasado para el espectáculo. Desde el punto de vista tecnológico, la realización y el consumo de películas se han visto democratizados, con la disponibilidad de cámaras digitales baratas, servidores web, etc.; pero esto se ha producido a costa de la expansión de los monopolios de la distribución y la disolución del público del cine en un conjunto de espectadores atomizados. Buena parte de la escritura contemporánea sobre el cine, en inglés o francés, es víctima de esta situación; «derivada y confusa acerca de sus compromisos estéticos»⁷⁵, se complace con todo lo exótico que se presenta como «cine independiente», o proporciona lecturas del cine de Hollywood pasivas y en el mejor de los casos sintomáticas, como si se tratara de una crítica radical. El traslado de numerosos cinéfilos a la universidad ha amputado en lugar de haber soldado el vínculo entre la escritura sobre el cine y la realización del mismo. La crítica negativa es rara; la noción de estar a favor o en contra de algo en el ámbito del cine parece fuera de lugar.

Y sin embargo... En los cines de la periferia –Irán, Corea, China, Taiwan– las luchas contemporáneas con las contradicciones de una modernidad tardía siguen encontrando sus expresiones más poderosas en el cine. Cabría pensar que el verdadero monopolio del nuevo orden mundial sobre las noticias y los temas de actualidad en la televisión está dando pie a movimientos compensatorios en el campo del documental, produciendo obras de sorprendente calidad en América Latina, China y Oriente Próximo, en las que se lleva a cabo una reapropiación de las imágenes convencionales, poniéndolas en tela de juicio. Hay directores que están lidiando con los cambios, proporcionando imágenes con las que pensar que son cualitativamente diferentes de las tradiciones pasadas del cine. En tales manos, el cine continúa inventándose a sí mismo.

En la exposición en tres secciones de Godard que tuvo lugar en el Centro Pompidou en 2006, el tren en miniatura del «cine» circulaba entre dos salas llamadas «Ayer» y «Antes de ayer»; pero las vías no se adentraban en la tercera sala, «Hoy», en la que monitores de televisión de pantalla plana impedían el paso de los visitantes. Encuentro en semejante idea una profunda equivocación. El cine acaba de entrar en su segundo siglo. Sin embargo, para florecer precisa de una cultura crítica más extensa a su alrededor que argumete, que impulse, que exija más. Las bolsas de interés –una iniciativa experimental por aquí, un festival innovador por allí– tienen lugar casi siempre de forma aislada. Sin un público receptivo a su al-

⁷⁵ Peter Wollen, *Paris Hollywood*, cit., p. 232.

rededor, toda película sólo puede existir en la temporalidad de su propia proyección. Lo que sostuvo a *Cahiers* fue su uso de la escritura (con la pluma y con la cámara), y más tarde de la teoría, como medios para aferrar los potenciales y los logros no articulados del cine. Esas herramientas siguen siendo esenciales para la crítica cinematográfica actual. Escribía Daney, recordando a Bazin: «La cinefilia no era sólo una relación con el cine, era una relación con el mundo a través del cine»⁷⁶. Es posible que hoy *Cahiers du cinéma* sea un sol apagado, pero de sus cenizas han de renacer un millar de fénix.

⁷⁶ Serge Daney, *Maison 1*, cit. p. 23.