laFuga

La cinefilia:

Un arma para la legitimación

Por Bruno Péquignot

Tags | **Géneros varios | Espectador - Recepción | Sociología | Francia**

Bruno Pequignot. Sociólogo. Doctor en Letras y Ciencias Humanas, profesor desde el año 2001 de la Universidad de Paris 3, Sorbonne Nouvelle y actualmente Director del Departamento de Médiation Culturelle. Sus principales líneas de investigación están orientadas a la sociología del arte así como a la historia y epistemología de las ciencias sociales. Dirige diversas colecciones en la editorial L'Harmattan (Logiques sociales, Ouverture philosophique, Ciencia y sociedad, entre otras), en la cual desempeña funciones transversales. Durante el año 2011 visitó nuestro país en el marco de la Escuela Chile-Francia. Este texto fue escrito para una Coloquio sobre Cinefilia en el año 1995, y fue cedido especialmente para esta ocasión. Ir a entrevista a Bruno Péquignot. Traducción a cargo de Antonia Girardi.

Preludio: 1968

Los organizadores de este coloquio [1] sobre la cinefilia, han propuesto en esta ocasión, como horizonte temporal: 1968. De esta forma, es en 1968 que me gustaría partir, pero no en mayo sino que en febrero. Desde esta jornada precisamente: el 14 de febrero 1968, donde una manifestación se organizaba en el Palais de Chaillot para protestar contra la decisión de André Malraux, ministro de estado y ministro de asuntos culturales, de apartar a Henri Langlois de la dirección de la Cinemateca Francesa, de la cual más que creador, era la encarnación misma.

Se dieron cita así en la calle, una masa heterogénea de cinéfilos, para quienes la Cinemateca Francesa (Chaillot o Ulm, habían entonces dos salas en Paris) era su principal lugar de encuentro. Lugar de encuentro para intelectuales siempre dispuestos -en la época en todo caso-, a movilizarse por las causas 'justas' y 'verdaderas' (Sartre, Aragon, y algunos otros), gente del cine por supuesto, entre ellos Jean-Luc Godard y François Truffaut, y militantes de izquierda que advertían ahí, una ocasión de manifestarse contra un régimen, que gobernaba en Francia en cohabitación y sin adhesión pública desde hace diez años.

Esta jornada de la cual nos hemos olvidado -de hecho sin duda de lo que pasó en mayo de ese mismo año- fue nombrada por la prensa del día siguiente 'jornada de los mazos'; en efecto, los de las primeras filas, la gente conocida y los organizadores de la manifestación habían sido agredidos por los Gardes Mobiles (guardias móviles): Truffaut sangra y Godard busca sus anteojos. Si hubiera que acordar una fecha para fijar el momento de la muerte de una cierta cinefilia -Nosotros, los cinéfilos, sabemos ahora que somos mortales, clamaban a coro los últimos locos de Chaillot- (Gerstenkorn, 1993, p.3) esta es la que yo elegiría. Ella permite definir un antes, marcado en particular por la falta de matices (este juicio hace falta precisarlo, es retrospectivo, 27 años después) de ciertos eslóganes, como por ejemplo, al lado del potente, lógico y sabio: 'Devuélvannos a Langlois", se dijo también "Malraux ¡donde Franco!" [2] -de menos buen gusto, claramente- pero que circulaba igualmente en la época; iré más lejos (un año antes, Jean-Luc Godard protestando contra la prohibición del film de Rivette: *La religieuse* (*La religiosa*, 1966), había proclamado ¡A. Malraux "Ministro de la Kultur"!) Podemos también tomar como hito un año después: la constatación de la separación de aquellos que, antes de que se lanzara el movimiento que transformó profundamente al cine, la Nouvelle Vague, llevaban ahí una quincena de años. Retrospectivamente se puede subrayar que el proceso había ya comenzado hace varios años, pero para aquellos que formaban parte de la 'infantería' de lo que había sido una guerra, esto era, de hecho, poco perceptible.

La guerra

La palabra parece fuerte, si comparamos de lo que se trata aquí con otros fenómenos de la época (Argelia, Vietnam) -tan presentes en los films de J.L. Godard por ejemplo- o de hoy en día (Bosnia, Chechenia), pero me parece acertada en la medida en que el fenómeno puede ser descrito como una guerra, y en que se ha vivenciado a veces como tal.

Como las guerras clásicas, esta comenzó por una declaración de guerra: el artículo de F. Truffaut de enero de 1954, en el número 31 de *Cahiers du cinéma*, titulado *Una cierta tendencia del cine francés*, donde estaba claramente designado el enemigo, la tradición de calidad y los aliados: los que se tratan de defender contra el enemigo–en particular lo esencial de la crítica cinematográfica de la época-: los "verdaderos cineastas, los verdaderos autores" como escribe J. Siclier en un artículo conmemorativo de *Monde* 40 años después.

Este artículo, demasiado conocido para volver sobre él en detalle, se presenta como un manifiesto, definiendo las posiciones a defender, y apelando a una movilización general contra el enemigo. En la guerra todo está permitido (desafortunadamente), y por lo tanto, ser injusto no estaba prohibido, como le hicieron remarcar a Bertrand Tavernier, A. de Baecque y T. Jousse: "...la concepción de la historia del cine heredada de la Nouvelle Vague no deja de ser injusta, de crear infiernos y paraísos, de proponer rupturas y fracturas." (Tavernier, 1994, p. 47), a lo que B. Tavernier responde: "Detestaba el lado rancio, agrio, de muchos de los films franceses, de su dramaturgia cerrada, voluntarista, asfixiante, el ahogo provocado por el estudio. Truffaut tenía sus razones de ser injusto. ¿Hace falta ahora erigir como un teorema el deber de ser injusto si es que queremos crear obras abiertas que tengan la fuerza de *Tirez sur le pianiste* (*Tirad sobre el pianista*, 1960) o de *La chambre verte* (*La habitación verde*, 1978)?" (1994, p. 48).

En la época, si hubiera sido posible o pensable esta pregunta, habría sido inaudible dentro de la reagrupación cinefílica que se reconocía en o por el artículo de Truffaut. Antes, claro, habían otros cinéfilos además de Truffaut y ciertos redactores de *Cahiers du cinéma*, pero éstos no existían sino separados en pequeños grupos sin jefe, sin bandera, ¡digámoslo: sin causa! Es esto lo que el artículo de Truffaut les da, en esta revista *Les cahiers du cinéma* que ya desde algún tiempo había preparado el terreno, teniendo sobre el cine un discurso diferente y dándole una tribuna de otro modo inesperada e improbable a jóvenes que querían ser críticos y cineastas.

De tal modo, esta armada tiene un objetivo: defender el ''verdadero'' cine contra el mal cine. Se trata primero de dar nombres: evidentemente, los malos son Autant-Lara, Delannoy y algunos otros, con sus guionistas predilectos Aurenche y Bost, culpables de bastantes de los males del cine francés. Los buenos, los apoyados ya por *Cahiers*: Renoir, Bresson, Cocteau, Becker, etc. Para el cine francés, y en el caso de los americanos: Hitchcock, Hawks, abriendo ahí, por otro lado, "un segundo frente", más ideológico, contra las críticas comunistas de cine.

EL arma de esta guerra, que no aparece sino raramente en toda su pureza, pero siempre bajo formas particulares, es la definición de criterios que se trata de imponer, a través de la elección de films que se respaldan, pero también, los que se critican, por la manera, muy particular, de hablar del cine introduciendo un discurso técnico en el seno de análisis de aspecto más literario, como por ejemplo, el hecho de que Jean-Luc Godard en 1957 en un artículo consagrado a **Hot Blood** (*Sangre caliente*, 1956) de Nicholas Ray donde mezcla consideraciones sobre los vínculos entre el cine y la literatura, los problemas económico-estéticos de las relaciones productor/realizador, con una reflexión sobre el uso de la distancia focal de 50 mm y sus efectos sobre la profundidad de campo. Como escribe Pierre Bourdieu, en el campo artístico, las luchas "toman inevitablemente la forma de conflictos de definición, en el sentido propio del término: cada cual aspira a imponer los límites de campo más favorables a sus intereses, o, lo que vuelve a los mismo, la definición de las condiciones de la pertenencia genuina al campo (donde los títulos acreditan el estatuto de escritor, de artista o de pensador) que corresponde a la mejor hecha para justificar que éste exista como existe" (1992). Y yendo más lejos, precisa: "las luchas de definición (o de clasificación) tienen por problema fundamental las fronteras (entre los géneros o las disciplinas, o entre las modas de producción al interior de un mismo género), y en esa línea, las jerarquías" (1992, p. 313).

Un aspecto importante de este "método", fue la constitución de una erudición específica en el cine -cercano al modelo pero diferente a su vez de la erudición universitaria, todavía muy poderosa en la universidad, en esos años que precedieron la ola estructuralista- dándole así al discurso crítico el

aspecto serio que le faltaba tiempo atrás. Lo que aparece como esencial, aquí, es que no peleamos por un recién nacido, dígase la Nouvelle Vague (que no ha nacido aún cinematográficamente), si no quepeleamos contra aquellos que han asfixiado, descarriado, desnaturalizado una tradición: "Entonces, ese día estaremos dentro de la "tradición de calidad" hasta el cuello y el cine francés rival del "realismo psicológico", de "aspereza", de "rigor", de "ambigüedad" no será más que un vasto entierro, que podrá salir del estudio Billancourt, para entrar más directamente en el cementerio que parece haber sido puesto a propósito al lado, para pasar más rápido del productor al sepulturero" (Truffaut, 1954, p. 28). El cine tiene una historia, y es en nombre de esta historia que se puede defender una cierta idea del cine. La Nouvelle Vague es, desde este punto de vista, un Renacimiento, contra un cine petrificado, muerto, "rancio, cerrado, asfixiante" para retomar los términos de B. Tavernier en el artículo citado anteriormente. Jacques Lévy subraya bien este tipo de procesos a propósito de la música y del análisis que Adorno propone de la "revolución vienesa": "Es sin duda la idea esencial que Adorno quiso transmitir con ese texto: las rupturas, tan fundamentales como estas sean, son tanto reencuentros con el pasados como revueltas contra el presente. Hemos visto en Viena -y no solamente en música- una tradición consecuente con ella misma protestar contra la tradición, desbordarla exigiéndole que se tome a sí misma seriamente. Podríamos, sin ser injustos, considerar toda la obra de Schönberg como la voluntad de honrar las obligaciones que, según los criterios del clasicismo vienés "toda composición conlleva desde la primera medida". (1994, p. 224), y más lejos aún Jacques Lévy precisa: "Adorno dice primero que el acontecimiento fundador de la nueva música resulta de la toma de conciencia de un desfase entre aquello que la música pretendía ser y aquello que ella era en realidad: es de esta manera dentro del terreno estético y ético del orden preexistente que se sitúan los innovadores. Nos dice también que el patrimonio acumulado es un recurso precioso para el cambio cultural, por poco que seamos capaces de reapropiarnos del contenido" (1994, p. 113).

La erudición, tan frecuentemente descrita, de F. Truffaut da sus trazos de nobleza a una lucha que de otro modo no habría sido más que una rebelión grupuscular, inscribiendo el debate en una forma canónica de la historia del arte y de la literatura: la querella de los antiguos y los modernos, estos últimos, aquí como siempre, apoyándose sobre la "verdadera" tradición contra su forma osificada, mortífera, encarnada por los antiguos que son, siempre, académicos. Los modernos, ellos, siempre son los que quieren reencontrar el dinamismo, la fuerza viva, la juventud de una tradición que los antiguos mataron a fuerza de respetar en apariencia, la carta más que el espíritu o la vida, renovar, es encontrar lo que fue ayer 'lo nuevo' de lo hoy devenido clásico y es siempre en los valores de lo clásico que se aprovisionan los innovadores. F. Truffaut como J.L. Godard, por sus escritos críticos, luego por sus películas, mostraron su inquietud constante por un enlace fluido entre la estética y la ética. Más recientemente, J.L Godard, hace de este vínculo uno de los resortes esenciales de su "Historia del cine".

Las tropas: los cinéfilos

Evidentemente, no hay guerras si no hay tropas; ellas se agruparan en la cinefilia, a partir de esos "locos del cine" que frecuentaban los cine-clubs de barrio (los hubo célebres: el Studio Parnasse o el Cine-club del Quartier Latin), y sobre todo que acampaban en la Cinemateca de Chaillot o de Ulm.

Como no se trata de una guerra clásica de posiciones, sino de una guerrilla, incluso de una guerra civil, hay que reconocerse para hacer grupo, para formar tropa. Ahora bien, lo que los caracterizaba, justamente, es que entre ellos se reconocían, lo que les da una verdadera fuerza frente a un enemigo que no tiene tropas organizadas, sino compuestas por individuos dispersos, sin signos de reconocimiento claros, pertenecientes más encima a tendencias diversas por no decir contradictorias: surrealistas cercanos a *Positif*, comunistas, etc.

a) Uno de los primeros signos de este reconocimiento es espacial: las cinco primeras filas de la Cinemateca, donde se precipitan y se dan cita los cinéfilos a los que todo les molesta: ruidos, luces, cabeza del espectador que está adelante, dulces, etc. Para no ser molestados por los "otros" hay que estar consigo mismo, adelante. Por lo demás, en el fondo, no podemos ver "todo", pero el cinéfilo se impone el haber visto todo, lo que lo fuerza, por cierto, a volver a ver mucho e insistentemente, y por lo tanto, a renovar en cada proyección su placer por el descubrimiento de tal o tal detalle, sin duda esencial, que anteriormente había pasado inadvertido. Por otro lado, es necesario notar que al interior del grupo hay ciertas tendencias, aquellos que quieren estar al medio de la fila, a la derecha, a la izquierda, aquellos que no soportan estar sino en primera línea, o en la tercera, o como Truffaut, que

quiere estar entre la tercera y la octava fila [3].

b) Luego, leen las revistas que pertenecen a su campo: *Cahiers du cinéma* por supuesto, pero también *Arts,* donde Truffaut y Godard entre otros, escriben, o *Télérama*, donde Jean Collet sostiene La Nouvelle Vague. Las discusiones tratan sobre el contenido de estas revistas y sobre las otras revistas que son sistemáticamente criticadas –por ende leídas, pero jamás exhibidas en público- *Positif* evidentemente, el enemigo principal, sin duda, porque es la más próxima por ciertos aspectos y porque, entre otras cosas, llegó a federar una parte de los cinéfilos, pero también *Cinémonde*, u otro periódico donde un artículo sostuvo cual es el 'mal' cine, o peor aún, criticó el 'bueno', este era el caso, frecuentemente, de la prensa comunista (*La nouvelle critique*, por ejemplo), respecto a la cual habría que recordar que era muy leída y que ejercía una fuerte influencia sobre los medios intelectuales. Notemos acá que este fenómeno no es propio del cine, la división aquí descrita podría serlo en los mismos términos, o casi para describir la lucha entre el Jazz-mag y el Jazz-Hot dentro del medio de los jazzófilos, que por otro lado dobla la partida de los cinéfilos.

c) Además, los cinéfilos saben. Este es un aspecto importante, ligado por otra parte a la cuestión de la erudición, saben y no necesitan mostrar que saben, sino a los que sí saben. Hay acá algo de secta, grupos de iniciados con los que nos encontraremos. Ellos saben de lo que hablan, y saben que sus interlocutores igualmente saben, no es necesario, por lo tanto, entrar en el detalle fastidioso de una erudición en apariencia compartida (o forzada a serlo), y por ende los intercambios funcionan de modo sistemáticamente alusivo, constituyendo así por el uso de la elipsis, una suerte de código redoblado por el recurso no menos sistemático de un vocabulario técnico: ¡una lengua centenaria [4] reforzada por una jerga!

Uno de los puntos álgidos obligados, en relación a esta práctica del discurso convenido, es la demostración subentendida de que los "buenos" films son films "difíciles", y en este ejercicio el más fuerte, especie de pasaje obligado de todo aspirante a cinéfilo, es el que es capaz de demostrar que un film en apariencia "fácil" es de hecho, si se lo comprende "verdaderamente", un film "difícil". Esta es sin duda una de las explicaciones (aunque no la única) de la fascinación de la Nouvelle Vague y de *Cahiers du cinéma* por las series B. Evidentemente, el film no es "difícil" para los otros, así que lo que hace la dificultad de un film es justamente lo que lo vuelve accesible.

d) En fin, son atacados, y por ende, actúan bajo el reflejo del que se ve "sitiado"; esta es una de las explicaciones posibles de la importancia acordada del lugar que se ocupa dentro del cine junto con el hecho de estar "juntos", también surge una reacción de autodefensa contra los "otros" en la ritualización de su situación en el espacio de la sala, cualquiera que sea la sala, se trata siempre del mismo puesto. E. Goffmann describe asimismo comportamientos de ritualización en los desplazamientos o en la elección de asiento dentro entre los internos de un asilo, como forma de autodefensa contra el carácter totalitario de la institución. De ahí la importancia acordada al respecto de la legislación concerniente a la disposición de las butacas (en relación a la pantalla exclusivamente), al tamaño de la pantalla etc., puesta en escena por ejemplo por Jean-Luc Godard en **Masculin féminin** (*Masculino femenino*, 1966) o Jean Pierre Léaud, encarnando un cinéfilo que sale del cine para ir a explicarle al proyeccionista imperturbable que las condiciones de la proyección no están conforme a la ley. Este es, por lo demás, un aspecto de la cuestión que sería interesante desarrollar: los films de la Nouvelle Vague presentan seguido, en un momento o en otro, a sus personajes yendo al cine: desde el cine-recompensa de **Les 400 coups** (*Los 400 golpes*, 1959) al cine-refugio de **Pierrot le fou** (*Pierrot el loco*, 1965), los ejemplos son innombrables. Pero no habría que interpretar esta presencia de cinéfilos en las películas como un hecho anecdótico, es para la Nouvelle Vague, de hecho, una necesidad estructural dentro de las luchas por la imposición de criterios en el campo cinematográfico.

En esta lucha, están los aliados, que como ellos están inscritos en una lucha por el reconocimiento de lo "verdadero" contra lo "malo". Hablé ya del jazz, donde la lucha comenzó un poco antes, durante la preguerra, pero está también el caso de la novela policial, de la *Série Noire* (*La Serie Negra*), de la cual Claude Chabrol era un ávido y talentoso defensor. (Un personaje del film de E. Rohmer es presentado como poseedor de una colección casi completa de la *Série Noire*). Algunas locaciones de films de la Nouvelle Vague encontraron su punto de partida o su argumento general, cuando no se presentaron explícitamente como "adaptaciones", sino como inmensamente libres la mayor parte del tiempo.

Si la cinefilia es una "cultura", ella es, en este período, una cultura de lucha, frente a otros sectores de la vida social; para entender esto, es necesario, sin duda, acordarse un poco del contexto.

Un mundo sin matices

Los años 50 y 60 están marcados por un "espíritu" de lucha en todos los dominios de la vida social, sobre el modelo, particularmente pregnante, de la lucha política y económica. Durante este tiempo de "guerra fría" entre el Oeste y el Este, no hay lugar para aquellos que no eligen su campo. Son conocidas las injurias proferidas por Sartre a Merleau-Ponty preguntándose sobre la URSS, o aquellas de los intelectuales del P.C.F., o de los dirigentes políticos contra todos los "enemigos de clase"; sin duda no es inútil acordarse de que sus adversarios no les hacían tampoco regalos: provocaciones policiales, prohibición en los diarios, censura, etc. L. Althuser lo dijo estupendamente bien en la presentación de su *Pour Marx* (*Para Marx*) en 1965, titulada *Aujourd'hui* (*Hoy día*), cito: "En nuestra memoria filosófica, este tiempo queda cifrado como el de los intelectuales armados que asediaban al error en todas sus guaridas, como el de los filósofos sin obras que éramos, haciendo, sin embargo, política de toda obra y cortando el mundo de una sola tajada, artes, literatura, filosofía y ciencias, el de la despiadada brecha de clases, -el tiempo que, en su caricatura, se resume en una palabra todavía flameante, cual bandera en el vacío como: ciencia burguesa, ciencia proletaria" (1965, p. 12), y yendo un poco más lejos: " Tenemos la edad del entusiasmo y de la confianza; vivíamos en un tiempo donde el adversario no daba tregua, hablando el lenguaje de la injuria para sostener su agresión" (1965, p. 13).

En el tiempo del "U.S. go home", frente a la decisión de De Gaulle de salir del mando integrado de la OTAN, defender el jazz, la novela policial americana o el cine americano, y más grave aún, los westerns quedaba al descubierto por la pura y simple provocación, y los debates estéticos que, siendo en parte políticos, se resumían, la mayor de las veces, en condenas sin apelación. Defender el cine americano se transformaba en un acto de colaboración con un ocupante que más encima había querido (lo que es por otra parte indiscutible y sin duda continúa) asfixiar el cine francés por medio de los acuerdos Blum/Byrnes (firmados el 26 de mayo de 1946) [5] si además esta defensa se acompañaba de una crítica (¡incluso reaccionaria!) del cine "francés" de calidad, advertíamos entonces la traición pura y simple.

Esta violencia de la época, que nuestras costumbres políticas de hoy en día tienen tendencia a hacer olvidar, se encontraban en todos los dominios de la vida social, incluso si el debate no siempre podía ser tan fácilmente asimilado a un debate político: en esta misma línea, ¿cómo hacer calzar la brecha de clases entre Delannoy y Renoir o aún, entre el Jazz-Mag y el Jazz-Hot?

Era una época donde todo era ocasión de lucha, sin piedad. Pensábamos, ciertamente, a veces a la fuerza [6] , pero es necesario recordarlo, ¡pensábamos! Retrospectivamente, sería demasiado fácil no acordarse sino de los excesos verbales en nombre de nuestra época, que se dice voluntariamente refinada y correcta, cuando no es sino insustancial y aséptica, enmascarada bajo la ausencia de polémicas (sin embargo esenciales en el ejercicio del pensamiento si creemos en lo dicho por G. Bachelard), el "vacío del pensamiento", antaño denunciado por una revista (*L'Arc*), y olvidando que ésta fue también, y sobre todo, el momento de una intensa actividad creadora en todos los campos de la vida intelectual: cine, teatro, literatura, filosofía, ciencias humanas, música, etc.

Un proceso de reconocimiento

Como ya lo señalaba anteriormente, el proceso del que vengo de recordar algunas características a partir de testimonios y escritos de la época y de mis propios archivos y recuerdos, presenta, de hecho, los diferentes elementos constitutivos de un proceso de reconocimiento social de una producción estética queriendo presentarse como arte. Pierre Bourdieu presentó a propósito de la novela en el siglo XIX, la estructura de un proceso tal, que llevó a la constitución de un campo cultural relativamente autónomo: el campo literario. En el caso del cine, lo que fue puesto sobre la mesa por el equipo de *Cahiers du cinéma* y los cineastas de la Nouvelle Vague es ejemplar. La imposición de criterios de juicio dota a quienes los definen y manipulan una posición dominante dentro del campo -de hecho el sub-campo del cine, que pertenece al campo de las producciones simbólicas culturales- es decir, al mismo tiempo de fijar los límites y de establecer las reglas de funcionamiento. Se trataba a la vez de imponer sus propios criterios dentro del campo cinematográfico, y de imponer un cierto

lugar -el de un arte autónomo, enteramente aparte- para el cine dentro del campo de los bienes culturales y las producciones simbólicas. Por cierto, evidentemente, la estrategia interna al interior del campo del cine se explica también en parte por su articulación con la estrategia interna dentro del campo artístico.

Recapitulemos estos elementos: definición de una historia, sobre la base de una erudición que utiliza el modelo clásico de la erudición literaria de los universitarios, dentro de un campo donde este tipo de gestiones parecían destinadas a no ver jamás la luz del día. Ciertos textos o discursos sobre el cine hacen pensar en esto que P. Bourdieu dice de ciertos discursos sobre el Jazz, que reproducen hasta la caricatura los discursos cultos sobre la música clásica: "Es casi paródico: no hay nada más "culturalista" que las emisiones de jazz de France-Musique donde no se nos ahorra el nombre del trompetista de cuarta categoría, ni la fecha de grabación, en definitiva, todo el lado "viejos cirios" de los presentadores de música clásica" (1985, p. 183), que podemos relacionar con eso que describe A. de Baecque a propósito de F. Truffaut, buscando saber "dónde nacieron Alfred Zeisler, Edwin L. Martin y Suart Heisler" (1993, p. 39), entre otros detalles. Hace fichas, acumula informaciones que vendrán a nutrir sus artículos y los de los otros protagonistas del asunto.

Esta erudición y esta historia permiten producir un corpus de agentes sociales muy particulares, los especialistas, verdadera instancia de discriminación entre lo bueno y lo malo, instructores del pueblo, formando entre todos los espectadores posibles una elite capaz, por medio del saber así transmitido, de repercutir en los juicios del cuerpo de especialistas, hasta dotarlos, por medio de la repetición en sus artículos, libros, e incluso cartas de lectores, de una legitimación. P Bourdieu describe asimismo el fenómeno relativo a la Ciencia Ficción:

> Se constituye un campo de la C. F. conteniendo un conjunto de instancias de consagración específicas, jurados, premios, etc.; y se constituye al mismo tiempo, de un mismo golpe, una legitimidad específica, donde uno de los índices sería la aparición de historiadores que registran la historia del género, escriben biografías, canonizan ciertas formas por sobre otras, discriminan, distinguen lo bueno de lo malo (con pedazos escogidos), codifican, legislan. Llega un momento donde no se puede ya comprender lo que se produce dentro de un campo si no se conoce su historia: porque una cultura histórica específica está investida en la producción (...) al mismo tiempo esta cultura se ve también exigida por un lector legítimo, es decir, uno capaz de hacer la diferencia entre la C. F. noble y la C. F. innoble, de reconocer la verdadera C. F., la "real" (1985, p.171).

Podemos acá sin problemas sustituir Ciencia Ficción por cine, y volver a eso que describí un poco más arriba. El hecho de que en el caso de la C. F. haya un relativo fracaso del proceso, permite por comparación, comprender ciertos elementos del éxito de la 'operación cine'. Sin entrar en un análisis que estaría acá fuera de lugar, uno de estos elementos que me parece esencial fue la elección de defender el cine, sin pasar por la distinción interna de los "géneros"; lo que defendían los *Cahiers du cinéma* en Hitchcock, no era el film "policial" o de "suspenso", o en Hawks el Western, sino al contrario, cómo esos autores llegaron a trascender esos géneros cinematográficos para constituir una verdadera escritura.

Los cinéfilos aquí, jugaron un rol esencial, que los lectores de C. F. no tuvieron sino parcialmente [7], se constituyeron en un público que sostenía el proceso, se reconocía en el discurso, aceptaba el sistema de valores propuesto, y por ende, validaba la competencia de los especialistas. El éxito de los *Cahiers du cinéma*, se debió, de esta manera, a la conjunción de diferentes elementos. B. Tavernier los describe muy bien:

> Esta legitimidad cinéfila es un fenómeno francés que depende, creo, de la combatividad de los realizadores franceses. La batalla por el reconocimiento del autor del film, que se transforma finalmente en el elemento de autoridad cinéfila, batalla sostenida sobre la plaza pública de los años '50, no encontró un eco tal en Francia, sino porque ella volvió a encontrar esta potencia combativa de los directores luchando por defender e imponer sus derechos, primero de manera bastante corporativista, después, afortunadamente, con una visión más amplia (1994, p. 48).

Hay, sin duda, pero esto sería objeto de otro estudio, una cultura de lucha que juega un rol esencial. La conjunción de una lucha política internacional (guerra fría, lucha contra el imperialismo

americano) y nacional (lucha entre comunistas y socialistas por el dominio de la izquierda, lucha de los comunistas contra los paris "bourgeois", [8] sumidos en los intereses americanos, etc.) de una lucha económica por la defensa de una industria cinematográfica nacional, acompañada de un discurso estético sobre la defensa de una cultura francesa contra la cultura de la Coca-Cola y el chewing-gum, habían creado ya, antes de la creación de los *Cahiers du cinéma*, un "medio" definido por una cultura común. Lo que el equipo de *Cahiers* hizo además, es utilizar este medio, creando en su seno una cinefilia, reinvirtiendo así dentro del debate simbólico (estético y técnico) una energía social nacida de las luchas políticas y económicas que en sus problemáticas o desafíos centrales compartían el mismo campo.

Los cinéfilos conservaron, sin duda, comportamientos y modos de pensar. Esto es lo que recalca J. Gerstenskorn: "La cinefilia fue una verdadera aventura intelectual, de la cual dan testimonio muchos relatos épicos. Esta "contra-cultura, inventando sus propios valores de juicio a partir de culturas tradicionales que ella combate y de las cuales se nutre al mismo tiempo", según la definición que da Antoine de Baecque, "les pide prestados a la universidad sus criterios de aprendizaje (la erudición) y de juicio (la escritura y el gusto clásico) a la militancia política su compromiso (el fervor y la abnegación), para transferirlos a otro universo de referencia (el amor al cine)" (Gerstenskorn, 1993, p. 5) [9].

Conclusión

La cinefilia jugó, en consecuencia, un rol esencial. Sin duda, sería erróneo pensar que se trató de una estrategia pensada y deseada por los agentes que la pusieron en marcha. Ellos estaban situados en un lugar tal, dentro del campo cultural francés que, sin lugar a dudas, toda otra estrategia hubiera estado destinada al fracaso. Como señala P. Bourdieu:

> Cada campo (religioso, artístico, científico, económico, etc.), a través de la forma particular de regulación de las prácticas y representaciones que impone, le ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos, fundada en una forma particular de illusio. Es en la relación entre el sistema de disposiciones producido en totalidad o en parte por la estructura y el funcionamiento del campo y el sistema de potencialidades objetivas ofrecidas por el campo, que se define en cada caso el sistemas de satisfacciones (realmente) deseables, y que se engendran las estrategias razonables, denominadas por la lógica inmanente del juego (que pueden o no estar acompañadas de una representación explícita del juego) (1992, pp. 317-318).

Lo que este proceso permitió, fue la creación de una verdadera cultura cinematográfica específicamente francesa, que dentro de la historia del cine ocupa un lugar a la vez específico y esencial. Ella desbordó profundamente los modos de clasificación y las jerarquías que derivaban del campo, permitiendo indudablemente el mantenimiento, por no decir la sobrevivencia, de un cine que obedecía a otros criterios que el número de entradas vendidas la primera semana programación en las salas parisinas.

Así, el sociólogo saldría inevitablemente de la neutralidad axiológica que según los fundadores de la disciplina debe caracterizar su intervención, si se arriesgara públicamente a celebrarla. Sin embargo, el sociólogo podría quizás traducir el sentimiento del cinéfilo que dormita en él diciendo que, después de todo, la conservación de una diversidad dentro de las producciones culturales y simbólicas es también uno de los elementos necesarios, e indispensables, del desarrollo de la democracia, condición ideológica e indispensable en su propio trabajo. En febrero de 1968, se conjugaron así mismo varios elementos esenciales: el pasaje de la cinefilia militante a una cinefilia integrada, pues había sabido imponer sus criterios y modos de juicio, el rechazo de una usurpación del poder político sobre la memoria del cine, el retorno a "lo político" como testimonia la evolución de de J.L. Godard por un lado, y por otra la de los *Cahiers du cinéma*, que tenderán (así como otras, o a veces antes que otras, pienso acá en *Tel Quel*) hacia una politización masiva de su discurso crítico, es decir, la inscripción explícita del campo cinematográfico dentro del campo del poder político-económico y sus problemáticas globales, anunciando otras jornadas en mayo y junio donde también se trató de un bombardeo, de cultura, de ciencia, de política, y de cine. Así, una "revolución" se llevaba a cabo, el primer equipo de los *Cahiers*, comandado por F. Truffaut había sacado el discurso sobre el cine de los debates políticos e ideológicos, y en febrero, este mismo equipo, dispersado en efecto, contribuía a traerlo de vuelta; pero nos equivocaríamos si nos representáramos esta "revolución" como un círculo,

se trata de hecho de una ilusión óptica, el proceso es, como todo proceso histórico, en espiral. El desfase entre dos puntos situados en una misma posición en dos niveles diferentes de la espiral, es ocupado por la producción de la autonomía relativa del campo cinematográfico dentro del campo de las producciones simbólicas y culturales.

Bibliografía

Althusser, L. (1965). *Pour Marx*. Paris: Maspero.

de Baecque, A. (1993). François Truffaut, spectateur cinéphile. *Vertigo*, (10).

Bourdieu, P. (1985). Interview avec Yves Hernot. *Science Fiction*, (5).

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.

Gerstenkorn, J. (1993). Le spectateur introuvable. *Vertigo*, (10).

Lévy, J. (1994). Adorno, Vienne, Schönberg. *EspacesTemps. Les Cahiers*. (55/56) .

Tavernier, B. (1994). Interview avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse. *Cahiers du cinéma*, (478).

Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinéma*, (31).

Notas

1

Por razones 'técnicas' esta ponencia, aceptada por los organizadores, no pudo ser presentada oralmente (agosto de 1995).

2

Nota trad. *Malraux chez Franco*, frase que también podría traducirse como: que se vaya Malraux donde Franco; en francés se suprime el verbo en función de la rima.

3

Señalemos a este propósito una tesis de psiquiatría sostenida hacia el final de los años sesenta con el título de *Los cinéfagos*, que trataba sobre los habitués de las cinco primeras filas de Chaillot. Desafortunadamente, no pude volver a encontrar la tesis, ni el nombre de su autor, sin embargo, la existencia misma de una tesis como esta, muestra a la vez la importancia y el carácter insólito del fenómeno, poniendo en relieve, para algunos, su psiquiatría. No hay que equivocarse, el tono ligeramente irónico de este párrafo es extenso pero falso, pues no tengo ningún arrepentimiento, ninguna autocrítica.

4

Nota de trad. originalmente *langue de Chaine*, expresión referida a la poca maleabilidad de la lengua en relación al roble, árbol centenario, de lento crecimiento.

5

Sobre esta cuestión y sobre este período, ver el notable libro de Hubert-Lacombe, P. (1996). *Le cinéma français dans la guerre froide. 1946-1956*. Paris: L'Harmattan.

6

Nota trad. *avec une serpe*, expresión que literalmente se traduce como *con una guadaña*.

7

Ver sobre este asunto la notable tesis de Anita Torres (Paris VIII, 1994) publicada en L'Harmattan en 1997.

8

Nota trad. parisinos burgueses.

9

Gerstenskorn está citando a de Baecque, A. (1991). *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue* (Vol. 1). Paris: de l'Etoile, p. 25.

Como citar: Péquignot, B. (2012). La cinefilia:, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-cinefilia/505