

***Cahiers du cinéma* en los años 70: Serge Daney y la nueva cinefilia contra el nuevo cine de calidad**

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires
CONICET

doubinia@retina.ar



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2020-04-09

ACEPTADO: 2020-07-02

RESUMEN

Este artículo explora las tensiones que atraviesan el vínculo entre la vanguardia estética y la radicalización política tal como se presenta en *Cahiers du cinéma* a comienzos de la década de 1970. En ese momento, el debate condujo a la revista a abandonar casi por completo la crítica cinematográfica para convertirse en una célula de activismo político. Luego de tocar ese extremo, la publicación regresó al cauce de una crítica específicamente cinematográfica bajo la dirección de Serge Daney; sin embargo, la experiencia de esa etapa militante estableció las bases de una nueva modalidad ideologizada y no inocente para aproximarse a los films.

PALABRAS CLAVE

Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, cine militante, crítica antirretro, *cinéma de qualité*.

RESUMO

Este artigo explora as tensões que atravessam a ligação entre a vanguarda estética e a radicalização política encarnada pelos *Cahiers du cinéma* no início da década de 1970. Naquela época, o debate levou a revista a abandonar quase completamente a crítica cinematográfica para se tornar uma plataforma de ativismo político. Depois de tocar nesse extremo, a publicação voltou ao canal de uma crítica especificamente cinematográfica sob a direção de Serge Daney; não obstante, a experiência dessa etapa militante estabeleceu as bases de uma nova modalidade ideologizada e não inocente de abordar os filmes.

PALABRAS CLAVE

Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, cinema militante, crítica anti-retro, *cinéma de qualité*.

ABSTRACT

This article explores the tensions that permeate the relationship between aesthetic avant-garde and political radicalization as incarnated by *Cahiers du cinéma* in the early 1970s. At that time, the debate led the magazine to almost completely abandon film criticism to become a platform of political activism. After touching that extreme, the publication returned to the channel of a specifically cinematic critique under the direction of Serge Daney. However, the experience of the militant period laid the foundations of a new ideological and non innocent approach to films.

KEYWORDS

Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, militant cinema, *anti-rétro* criticism, *cinéma de qualité*.

INTRODUCCIÓN

Los cuestionamientos a la figura del *autor* y al concepto de *obra* son una especie de santo y seña en el pasaje entre las décadas de 1960 y 1970. Ese ataque constituye un elemento central de las experiencias más radicalizadas tanto en el cine latinoamericano como en el cine europeo. La revista *Cahiers du cinéma* procura sintonizar con esa vibración que resuena en todas partes. A la crítica del autor y de la obra en tanto que categorías burguesas corresponde ahora una puesta en cuestión de las convenciones sobre las que se había fundado la revista: supresión de nombres en la oficina de *Rédaction en chef*, borramiento de las jerarquías, distribución democrática de las tareas, colectivización de la escritura. Así como el cine soviético de los años 20 resulta tan omnipresente en la revista, la redacción empieza a funcionar como una especie de *koljós* urbano y cinéfilo. Esa comunidad, que se diversifica en múltiples actividades (proyecciones, seminarios, reuniones, debates), ansía dejar atrás el mandato de la especialización: “Los *Cahiers* son un grupo de trabajo y uno de sus resultados se evidencia bajo la forma de una revista” (citado en de Baecque, 1991: 218). Jean-Louis Comolli –que lidera la revista junto a Jean Narboni durante este período– se referirá años después a esa “colectivización de ideas” como un momento fundamental en la historia de *Cahiers* y de la crítica cinematográfica (Fairfax, 2014). Es la utopía de una comunidad acéfala, como un falansterio. En esas circunstancias, *Ice* (1969) de Robert Kramer es una película que interesa particularmente a la redacción de *Cahiers* porque plantea ciertos problemas teóricos y ciertas interrogantes a las posiciones ideológicas de la revista: de pronto, hay aquí un film norteamericano radicalmente político que no puede encuadrarse dentro de las ficciones de izquierda convencionales pero que no tampoco se parece a los films típicamente militantes¹.

De Cocteau a Sartre, la mayoría de los intelectuales franceses de posguerra habían manifestado su atracción por el cine. Sin embargo, siempre conservaron una inveterada desconfianza hacia los films norteamericanos que creció a medida que se intensificaba la guerra fría. Durante los años 50, el compromiso político había sido patrimonio de la revista *Positif*, mientras que las opciones de *Cahiers* resultaron problemáticas desde un principio: porque no era sólo el gusto por algunos directores de Hollywood sino que, además, esa elección no observaba ningún reparo ideológico. “El fascismo es hermoso”, afirmaba Luc Moullet en un artículo sobre Samuel Fuller, llevando el gusto por la provocación demasiado lejos (1959: 12). *Positif* también gustaba de cierto cine norteamericano; pero se trataba de realizadores ubicados a la izquierda de Hollywood: John Huston, Robert Aldrich, Richard Brooks, aunque a veces también Delmer Daves, Fred Zinnemann, Jules Dassin. Lo que estaba en discusión era si los intelectuales deberían reaccionar responsablemente frente a los problemas del mundo o si deberían concentrarse sobre los temas del arte desatendiendo cualquier conflicto exterior. *Positif* era izquierdista y *engagé* allí donde *Cahiers* era moralista y –en el mejor de los casos– carente de compromiso. Esta situación cambió luego de la revuelta de mayo del 68: empujada por esos eventos, *Cahiers du cinéma* ingresa en un rápido proceso de radicalización política. La confrontación ya no será con *Positif* sino con *Cinéthique*, una nueva revista que comienza a publicarse en enero de 1969 y que procura dar forma teórica a los vibrantes debates surgidos en la estela de la revuelta obrero estudiantil. Dirigida por Marcel Hanoun (sus primeros números), el comité editorial está integrado por Gérard Leblanc y Jean-Paul Fargier. Rápidamente, la orientación marxista-leninista de estos últimos define el rumbo de la nueva publicación. En el post-68, *Cinéthique* comparte con *Cahiers* una definida orientación marxista-leninista, pero disputa con ella para dirimir cuál es más puramente althusseriana y, en general, tiende a adoptar posiciones más radicalizadas.

Por eso *Cinéthique* se burla de ese *virage rouge* de *Cahiers*, como si fuera el gesto de un anciano que no asume su inevitable envejecimiento y queda en ridículo cuando intenta copiar las actitudes de las generaciones más jóvenes. La revista de Leblanc y Fargier sostiene que ese nuevo marxismo-leninismo no es más que

¹ Véanse Aumont et al., 1970 y Daney, 1976. Véanse, también, los cuestionamientos de *Cinéthique* sobre la aproximación idealista de *Cahiers* al film de Kramer (*Cinéthique*, 1971).

una pose oportunista y que “se presenta aquí sólo como un pretexto para eliminar a un competidor peligroso: en este caso, la revista *Cinéthique*” (*Cinéthique*, 1970: 1)². Lo cierto es que, más allá de estas críticas, los cambios en la orientación política colisionan con las ideas de algunos antiguos miembros de la revista. François Truffaut –que había sido uno de los nombres prominentes de esa primera generación de críticos antes de convertirse en uno de los cineastas fundamentales de la *Nouvelle Vague*– decide quitar su nombre del *Comité de redaction* porque sostiene que ya no representa nada para la revista:

Cuando yo trabajaba en *Cahiers* era muy diferente. Discutíamos sobre las películas en términos puramente estéticos. Ahora, *Cahiers* se ha vuelto más abiertamente política. Los editores producen interpretaciones marxista-leninistas de los films. Nadie, excepto los académicos, puede leer la revista. En cuanto a mí, nunca leí ni una línea de Marx (Sin firma, 1971: 121).

Al margen de sus diferencias (a veces evidentes, a veces confusas, a veces como efecto de una competencia para dirimir quién ocupa posiciones más radicalizadas), tanto *Cahiers* como *Cinéthique* pretenden construir su militancia sin abandonar sus posiciones antipopulistas. Es más, haciendo de ese antipopulismo el bastión de su propuesta revolucionaria. En contra de los films políticos que apelan a los modos del relato clásico para comunicar mensajes claros, las revistas defienden la revolución formal –por lo tanto política– de ciertas películas que, para todos los demás, resultan oscuras y abstrusas. En 1970, el emblema de ese cine revolucionario encarna en *Othon*, de Jean-Marie Straub. Para *Cahiers*, la película resultará legible cuando los espectadores acepten avenirse a un tipo de diálogo por fuera de los protocolos convencionales. El propio Straub sostiene que es un film comunista, pero se niega rotundamente a someterse al reclamo de claridad y legibilidad: un realizador no tiene por qué convertirse en el “bombero de servicio en materia de cine político” (*Cahiers du cinéma*, 1970: 41). Narboni defiende a Straub porque logra borrar toda marca de autoría, de tema y de estilo. Eso es lo que molesta a la mayoría de los críticos: el film es tan radical que no saben qué ver en él. En ese sentido, su texto ataca no sólo a la ideología artística de la burguesía sino también al “progresismo retrógrado” de cierta crítica que “es incapaz de concebir ningún *Otro* para el naturalismo servil que no sea su banal inversión formalista” (Narboni, 1970: 45)³.

Este artículo explora las tensiones que atraviesan el vínculo entre la vanguardia estética y la radicalización política tal como se presenta en *Cahiers du cinéma* a comienzos de la década de 1970. En ese momento, el debate condujo a la revista a abandonar casi por completo la crítica cinematográfica para convertirse en célula de activismo político. La experiencia resultó frustrante y traumática por diversos motivos; pero facilitó el regreso a un tipo de crítica específicamente cinematográfica que, sin olvidar esa etapa militante, pudo reformularla como un modo de intervención activa sobre los films. Si en los comienzos de la revista

(en la década de 1950) Truffaut había atacado el *cinéma de qualité* como una forma retrógrada de hacer películas, ahora Serge Daney cuestiona con la misma virulencia militante el cine convencional de los años 70 y defiende aquellos films que se plantean un modo alternativo de concebir qué es (qué debería ser) el cine⁴.

La propia *Cahiers du cinéma* denomina ese período de fuerte politización como sus “años no legendarios” y suele considerarlo como un error, como un desvío contraproducente, como un paréntesis inútil (Bouquet, Burdeau, Ramone, 2008). Frente a esa perspectiva, esta hipótesis sobre la que se apoya este texto considera que fue necesario tocar el extremo de la militancia antes de regresar a las películas. Y así como en los años 50 la política de los autores fue el preámbulo del nuevo cine, en la década de 1970 la radicalización de la revista promoverá un compromiso entre los films y el mundo cuyas huellas persistirán aun después de que se haya abandonado esa etapa militante.

2 En todos los casos donde el texto citado no posee una referencia bibliográfica en castellano, la traducción me pertenece.

3 Narboni se refiere aquí a *Positif* y lo explicita en una nota al pie donde cuestiona el comentario despectivo que Michel Ciment había deslizado sobre *Othon* en su crónica del Festival de Cannes (Ciment, Cohn y Niogret, 1970).

4 Frente a la proliferación de películas norteamericanas en la posguerra, el *cinéma de qualité* (Claude Autant-Lara, Yves Allegret, René Clément, Jean Delannoy) había constituido, en un principio, una defensa del cine nacional. Sin embargo, muy pronto, a mediados de los años 50, los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma* (François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol) propusieron su *politique des auteurs* que vino a confrontar violentamente con esa llamada *tradition de qualité* del cine francés: según la política de los autores, es el estilo del cineasta el que define la grandeza de una película y ese estilo se reconoce en su singular concepción de la puesta en escena. Sobre los cuestionamientos de Truffaut al *cinéma de qualité*, véase su célebre artículo “Une certaine tendance du cinéma français”.

CAHIERS EN 1970: CINE Y MILITANCIA POLÍTICA

El texto “Politique et lutte idéologique de classes”, que abre el número doble 234/235 de *Cahiers du cinéma* en 1971, puede ser leído como una historia de la revista que organiza los acontecimientos del pasado para explicar por qué todo conducía al maosismo. Es un entusiasmo romántico que idealiza la revolución china de una manera ingenua. Pero que, durante un corto tiempo, funciona. Se elimina el *Comité de rédaction* y toda jerarquía institucional (en beneficio de la elaboración grupal), se reduce la teoría cinematográfica (que es reemplazada por la militancia y la pedagogía revolucionaria), se suprimen casi totalmente las imágenes (en caso de ser necesario, sólo fotogramas pero ya no fotografías de rodaje), se privilegia la escritura colectiva de largo aliento y a menudo sin firma. A diferencia del *disclaimer* que suele incluirse en las publicaciones periódicas (“los artículos expresan el punto de vista de sus autores y no necesariamente representan la opinión de la revista”), los *Cahiers* afirman: “Las propuestas no emanan de puntos de vista individuales, aislados, ‘representan sólo a sus autores’ pero reflejan las elecciones de conjunto de la Redacción de la revista” (*Cahiers du cinéma*, 1971-1972: 5). La redacción comienza a parecerse a un colectivo de trabajo y a un “órgano de lucha” cultural para los que publicar una revista y discutir sobre cine devienen cuestiones cada vez más secundarias. Tal como escriben Daney y Oudart a propósito de *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971), en la tradición del cine europeo la figura del *auteur* sólo ha servido para negar la política de clase: allí donde se inscribe el nombre individual del autor, lo que permanece forluido es la historia de las luchas del proletariado (Daney y Oudart, 1971-1972). Como siempre, Jean-Luc Godard da el ejemplo y señala el camino a seguir. En *Tout va bien*, el cineasta –ya no como Grupo Dziga Vertov sino, simplemente, como entidad bicéfala “Godard-Gorin”– intenta pensarse a sí mismo como sujeto históricamente situado. Es el propio director quien sugiere que la experiencia en el cine político le ha permitido librarse del nombre propio:

No me fui, me he quedado, no hago algo distinto sino que hago lo mismo *de distinto modo*. Lo que quiere decir, no ‘Godard vuelve’ sino ‘alguien llega’. Y a ese alguien, puesto que tiene nombre, llamémosle Gorin. Ahí tenemos lo que es verdaderamente nuevo: no llamarme ya Godard, sino Godard-Gorin (Baby, 1972: 173).⁵

En todo caso, lo que se discute es si los intelectuales y los artistas conservan su perspectiva pequeño burguesa e *imponen* un modo de acción o si aceptan abandonar su individualismo y sólo intervienen para *reencauzar* el ideario difuso de las masas de un modo que ellas puedan hacer uso. Si la categoría de autor cinematográfico ya no resulta problemática (ni siquiera por sus resonancias burguesas) es porque las revistas se han cuestionado hasta tal punto la necesidad de una teoría específica sobre el cine que, por lo tanto, ya no interesa discutir sobre qué es o qué debería hacer un director. Todas las dimensiones del debate cine-

matográfico han caído en desuso y son tratadas con cierta vergüenza o culpa, como si fueran un desvío respecto de las cuestiones realmente importantes. En los años 50, Truffaut y los jóvenes críticos de *Cahiers* habían impuesto su *política de los autores* para confrontar con el adocenado *cinéma de qualité*; según esa doctrina, es necesario profesar una fidelidad hacia el estilo de ciertos cineastas sin importar los buenos o los malos films porque son las marcas reconocibles y perdurables de un *auteur* lo único que importa. Pero desde la época de esa *política de los autores*, han desaparecido los *autores* y sólo queda la *política*. Finalmente, la fórmula será la *política sin autores*. Después de tantos años, los *Cahiers* han logrado romper con su propia tradición: las individualidades se funden en un proceso de colectivización total pero que exige, en contrapartida, el abandono de lo cinematográfico. Lo cierto es que entre 1970 y 1973 *Cahiers* sólo ha publicado un total de veinticuatro números y ya casi no parece una revista de cine. Y lo que es peor: sus integrantes se han olvidado cómo hacerla. Es lo que confiesa Narboni: “No sabemos qué significa eso, ya no sabemos qué debería hacer una revista que se llama *Cahiers du cinéma*” (citado en de Baecque, 1991: 258). Todos los esfuerzos están concentrados en la organización de los encuentros políticos en Grenoble, en Marsella, en Toulouse. En agosto de 1973, el encuentro de Avignon resulta un fracaso porque el ideal colectivo no conduce a la unión de un frente común sino que potencia los conflictos y las rencillas entre los diversos grupos de trabajo. En realidad, todas estas frustraciones y desencuentros no hacen más que poner de manifiesto la crisis de identidad de la revista que ha extraviado su camino. Al regreso de Avignon, los *Cahiers* se ven obligados a debatir sobre su futuro. Los conspirados se llaman Serge Daney, Serge Toubiana, Pascal Bonitzer, Pascal Kané, Jean-Pierre Oudart: para todos está claro que se ha entrado en un callejón sin salida y que son necesarios cambios drásticos. Narboni y Comolli dejan la dirección de la revista que quedará a cargo de Daney y Toubiana.

Tal como explica Comolli, su film *La Cecilia* (1975), rodado poco después de su salida de *Cahiers*, debería entenderse como un discurso en clave sobre lo que había sucedido allí: ¿cómo debe funcionar un grupo revolucionario que pretende organizarse pero que no quiere tener un líder?

En cierto sentido, esta película nos representaba a Jean Narboni y a mí mismo en *Cahiers*, dado que habíamos abolido la posición de editor en jefe y habíamos dado cabida a un poder compartido –un poder relativamente ínfimo, es cierto, pero poder al fin. Sin detenernos a pensar sobre eso, nos encontrábamos confrontados directamente con la cuestión de hacerse cargo de las responsabilidades y de manejar el poder aun cuando pensábamos que lo habíamos rechazado. Creo que este rechazo es correcto –en el nivel teórico y en el puramente político– y, a la vez, totalmente catastrófico. En el nivel práctico, incluso si no hay un líder, de todos modos es necesario un liderazgo (Fairfax, 2014).⁶

En una serie de artículos bajo el título “Fonction critique”, Daney se ocupa justamente de asumir un lide-

5 Si Godard resulta fundamental para los *Cahiers* es porque, en cada momento, proporciona un modelo de práctica cinematográfica que sintoniza con la longitud de onda de la revista. Es lo que plantea Bonitzer: “En el período más militante, más dogmático, más cerrado, así como en los momentos más abiertos, no haber soltado el hilo rojo Godard es lo que nos ha permitido permanecer conectados con el cine” (Bouquet, Burdeau, Ramone, 2008: 152).

6 Sobre este colectivismo anárquico en *Cahiers* y en el film de Comolli, véase Smith, 2005.

razgo y refundar los *Cahiers*: redefinir la especificidad de la crítica de cine y restablecer el vínculo entre la revista y las películas. Allí se interroga por la forma que deberían adoptar las intervenciones críticas. Tomando en cuenta la tradición de la revista tanto como su pasado reciente, reflexiona: “La dificultad, como se puede ver, es pensar en el criterio estético *no como igual* (equivalente, análogo) al criterio político *ni como fluyendo automáticamente* a partir de él, sino como algo secundario” (Daney, 1973: 39). No basta con decir que el cine es un invento burgués y que todas las películas son políticas; finalmente, se trata de analizar de qué manera particular en cada film concreto “*alguien nos dice algo*” (1973: 39). En lugar de dogmas indiscutibles, en lugar de una sobredeterminación ideológica, en lugar de principios generales previos a las obras, Daney propone el camino inverso:

En esta revista, durante mucho tiempo, hemos seguido la tendencia de buscar este ‘cómo’ en áreas donde nadie –excepto una ultra izquierda mística– lo buscaba: en el dispositivo de base, o en la estructura de ficción, o en la configuración de una sala de cine y las posiciones que ella asigna. No es que estuviéramos equivocados, ni que todo esto sea falso y que todo trabajo en esta dirección debería ser abandonado. Lo que sucede es que, a fuerza de designar los obstáculos que *parecían* surgir de la naturaleza misma del cine, nos condenamos a quedar débiles, desarmados, cuando nos tocó intervenir concretamente sobre tal o cual film particular (1973: 40).

SERGE DANEY: CONTRA EL NUEVO CINE DE CALIDAD

¿Cómo reencauzar el debate? Hay que evaluar, en cada film, *quién dice qué, dónde y cuándo*. Daney piensa en la “moda-retro” inaugurada por algunas películas del *après-gaullisme*, como *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974) o *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), que parecerían revisar el pasado de una manera pretendidamente provocadora pero que, en realidad, lo fijan en una dimensión cínica que tiende a des-historizarlo. El problema no es la doble lectura que impone este tipo de cine (el momento del enunciado y el momento de la enunciación) sino la relación que el cineasta establece con ella. En *Portero de noche* –sostiene Daney– se nos obliga a tomar partido por el menos malo entre dos males; es una falsa opción porque nos induce a elegir en el interior de un único campo, el campo del enemigo:

El saber del espectador se paga; esta aptitud tiene su revés de sumisión. Esta sumisión no es el único hecho del cine: elegir entre dos presidentes, dos respuestas, dos nombres, dos polvos de lavar, siempre es la misma disyuntiva *o bien / o bien*. Eso significa olvidar que es posible *rehusarse* a elegir entre esos dos términos e insistir en otros, más justos, más acordes a nuestros intereses. Porque no hay más que una pregunta: la de saber exactamente *quién hace las preguntas* (Daney, 1974: 32).

La revista se define categóricamente como “antirretro”. En estos meses, *Cahiers* publica una entrevista con Michel Foucault donde el filósofo ataca esos films porque, de una manera perversa, borran las luchas populares. Pero aun dañada y disminuida, subsiste allí una memoria a la que es preciso guiar para que descubra lo que tiene que recordar. Por detrás del prontuario, siempre es posible escuchar lo que tiene para decir la voz de los infames. Digamos: frente a *Lacombe Lucien*, *Pierre Rivière* (Bonitzer y Toubiana, 1974).⁷ La influencia de Foucault en la reconfiguración de la nueva revista resulta tan importante como fue la impronta de Roland Barthes en los *Cahiers* de Rivette, unos años antes. De un modo explícito, Daney traduce las hipótesis de Foucault para aplicarlas a los films. En el análisis del fascismo, se trata de construir una “*perspectiva de izquierda*” apoyada en la memoria popular que pueda contrarrestar ese *estilo retro* de algunos films:

Hacer crítica sería, entonces, un trabajo más heterogéneo, menos reposado de lo que es hoy (un simple metalenguaje). Ni un catálogo de bellezas (la vieja cinefilia) ni un recuento de los errores (el dogmatismo reciente). Puesto que hay bellos films que son nocivos (‘plantas venenosas’, como se dice en China) y errores plenos de enseñanzas. Hacer crítica sería tener la capacidad de especificar, a propósito de un film o de una modalidad, el *terreno* concreto sobre el cual se interviene, la cuestión en relación a la cual se adopta una postura (Daney, 1974: 35-36).⁸

7 La revista vuelve a entrevistar a Foucault, poco después, con motivo del film *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* (René Allio, 1976) basado en el texto del campesino parricida del siglo XIX que Foucault había dado a conocer. Sobre Foucault y *Cahiers*, véase Maniglier y Zabunyan, 2012.

8 Antoine de Baecque define la cinefilia como “un modo de ver que se ha ganado su lugar en el gran libro de la historia del arte del siglo XX”: se trata de una forma de amor al cine y de un vínculo con el mundo a través de

Como es habitual, las preferencias de la revista *Positif*, la vieja antagonista, se organizan en la dirección contraria. Para Sineux, Malle consigue con *Lacombe Lucien* su mejor film: “La frialdad de la mirada, la del zoólogo, paradójicamente hace que se vuelva conmovedor, por su propia no-participación, el espectáculo de este bestiario humano” (Sineux, 1974: 27). Es evidente que el concepto de cine político tiene, para *Positif*, un sentido enteramente diferente; por eso, Michel Ciment piensa en *Réjeanne Padovani* (Denys Arcand, 1973) y *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973) como películas que prestan atención a los problemas esenciales para la elaboración de un nuevo cine político. Esos cineastas rechazan

tanto la renovación pura y simple de las viejas formas, que dominan la mayor parte de la producción mundial, como la adopción de un vanguardismo radical que rompe con toda tradición (igual que en los films de Straub o de Godard - Gorin con el grupo Dziga Vertov). Entre la hipnosis creada por la fascinación, o el sueño o la huida provocadas por el aburrimiento, queda una tercera vía que se apoya sobre un referente cultural, sobre un lenguaje codificado, para destruirlos desde el interior (Ciment, 1974: 52).

Los *Cahiers* admiten que han salido debilitados de la aventura militante y que necesitan reagrupar sus fuerzas. Afirman que llevar adelante el frente cultural y conservar la especificidad de la revista son dos cuestiones vinculadas, pero reconocen que durante un tiempo privilegiaron la primera de esas dimensiones y que reprimieron la segunda. No se trata de invertir la atención sino de encontrar un equilibrio; sin embargo, la revista repite –sobre todo para recordárselo a ella misma– que su principal obligación es comparecer ante sus lectores “como una revista (primera especificidad) que realiza intervenciones políticas en el área del cine (segunda especificidad)” (Daney y Toubiana, 1974: 8). Es decir: *Cahiers* no es una “revista del partido” que elaboraría la línea oficial para intervenir sobre determinados aspectos culturales, sino una revista de cine que intenta hacer una contribución al movimiento revolucionario. Y así como antes habían entendido que su vínculo con el marxismo-leninismo pasaba por abandonar todo anclaje específico, ahora consideran que deben promover ese compromiso desde el lugar que los constituye: el cine. Afirma Daney:

Indudablemente, creímos en el cine. Es decir, hicimos todo lo posible para no creer en él. Ésa es toda la historia de los *Cahiers du cinéma* post 68 y de su imposible rechazo del bazinismo. Por supuesto que no se trataba de dormirse en los laureles ni de descorazonar a Roland Barthes confundiendo la realidad con su representación. Éramos, sin duda, demasiado sabios para no inscribir el lugar del espectador en la conca-

tenación significativa o para no ver las ideologías que persistían detrás de la falsa neutralidad de la técnica. Esfuerzos loables y, en lo que a mí concierne, vanos. Siempre llega el momento en que, a pesar de todo, hay que pagar la cuenta en la caja de la creencia ingenua y *atreverse a creer en lo que se ve* (Daney 1998: 39).

Aquí, las referencias a Gilles Deleuze resultan fundamentales para lanzar las reflexiones teóricas de la revista en una nueva dirección; no tanto porque su pensamiento funciona como un vector violento hacia lo desconocido sino más bien porque permite revalorizar la tradición crítica de los *Cahiers* a la luz de una perspectiva diferente. La cinefilia de Deleuze sigue de cerca la interpretación baziniana sobre el cine moderno pero, a la vez, replantea sus fundamentos fenomenológicos según una nueva tipología de la imagen y un modo diferente de pensar el espacio ilusionista de la representación.⁹ Hay, entonces, un nuevo bazinismo en los *Cahiers* (corregido y aumentado) que habilita nuevas conexiones con la dimensión de lo popular. Para salir del solipsismo en que la revista se había encerrado, es preciso volver a hablar del cine que realmente se exhibe en las salas. Desde allí parece fácil deslizarse hacia una reconciliación con el cine norteamericano cuya industria resurge poderosa y revitalizada a mediados de la década. Notas de Bonitzer y de Daney sobre *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) y, más tarde, pequeños dossiers sucesivos: *Cinéma / USA 1* (entrevista a Paul Schrader), *Cinéma / USA 2* (entrevista a Robert Kramer) y *Cinéma / USA 3* (entrevista a Roger Corman). En la introducción a su entrevista con Schrader, Toubiana escribe que todavía es prematuro afirmar que el guionista y cineasta pueda ser considerado un autor, sin embargo reconoce que ha logrado imponer su singularidad en Hollywood:

El hecho de que Hollywood lo acepte –por el momento plenamente, sin contradicciones– puede convertirse, a la larga, en el síntoma de una nueva disposición anímica del actual cine norteamericano (el cine norteamericano vinculado a los estudios, el cine de la costa oeste) con respecto a los autores (Toubiana, 1978: 18).¹⁰

En julio de 1979, la tapa de la revista la ocupará *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979): todo un triunfo de los nuevos *auteurs*.

No obstante, también es posible pensar que del contacto con el extremo no siempre se vuelve derrotado; a veces, el regreso sobre los propios pasos permite observar todo como a través de un espejo retrovisor, con una mirada que ha aprendido a no despreciar la complejidad y las contradicciones. Es cierto que, muy a menudo, la discusión sobre el dispositivo confundió *técnica* con *forma*. La técnica es lo dado mientras que la forma es justamente lo que surge de ese combate cuerpo a cuerpo entre el cineasta, sus mate-

los films (de Baecque, 2003: 14). La sala oscura es el espacio donde habita la cinefilia clásica que podría situarse entre 1944-1968. En cambio, la nueva cinefilia –tal como la concibe Daney a partir de los años 70– supone salir a la calle para volver a las películas: esta nueva cinefilia es tan formalista como la anterior, pero no se apoya sobre una realidad puramente cinematográfica (separada del mundo) sino que se esfuerza por entender lo real según el modo en que aparece cifrado en los films. La serie de manifiestos “Fonction critique” fueron publicados a lo largo de 1974, entre *Cahiers du cinéma* nº 248 y *Cahiers du cinéma* nº 253. Para un análisis de estos textos en el contexto de la renovación de la revista, véase Reynaud, 2000

9 Deleuze traza el círculo virtuoso que *Cahiers* estaba esperando: retrocede hasta Bazin y regresa para alumbrar una nueva interpretación sobre Godard. Véase Deleuze, 1976. Sobre la importancia de Deleuze para la revista (a partir de su amistad con Narboni) y sobre el impacto que tendrán sus libros sobre cine en un medio académico dominado por la semiología metziana, véase Dosse, 2009.

10 Véanse también Bonitzer y Daney, 1976 y los dossiers sobre cine norteamericano “*Cinéma / USA 1*”, *Cahiers du cinéma* nº 294, 1978; “*Cinéma / USA 2*”, *Cahiers du cinéma* nº 295, 1978 y “*Cinéma / USA 3*”, *Cahiers du cinéma* nº 296, 1979.

riales y la técnica que le permite (o que le impone) producirlos. Llevada al límite, la presunción de que la cámara reproduce la ideología dominante –tal como lo comprobaron los *Cahiers* y *Cinéthique*– conduce a un callejón sin salida. De inocente absoluta, la técnica cinematográfica había pasado a ser la culpable absoluta. En todo caso, un verdadero cineasta es aquel que logra transformar esa imposición dogmática, así como los viejos *auteurs* conseguían escabullirse por entre las grietas del rígido sistema de estudios. La salida de esa vía muerta consiste, entonces, en comprender la importancia de las sobredeterminaciones ideológicas pero para operar de manera activa sobre ellas. Frente a una perspectiva doctrinaria que no interroga al film (sino que, simplemente, lo acusa), se vuelve necesario definir una mirada que pueda advertir la relación específica que cada obra mantiene con eso que ella misma viene a proponernos. Dice Daney:

En un film de autor hay ciertamente un discurso, pero es sostenido por un enunciador tan encumbrado (el autor) que el discurso pasa a un segundo plano. En tal caso, hay que recordar con claridad que, detrás del autor y de su rica subjetividad, hay siempre –a fin de cuentas– una clase que habla (1973: 40).

El crítico intenta reconectar dos términos que parecían excluirse mutuamente: ¿cómo hacer para hablar sobre la lucha de clases a partir –no en lugar, no en contra– del estilo de cada cineasta particular en cada film concreto? Ya no se trata de cosmovisiones personales (como en los 50s) ni de ideologías anteriores a cualquier subjetividad (como en los 60s); la noción de autor ha regresado a escena, aun cuando todavía lo haga tímidamente, luego de dar toda la vuelta.

Luego de ese paréntesis o ese rodeo por la política, el cine parece reencauzarse por sus carriles habituales. Es el ocaso de la vanguardia, el marxismo y la militancia. A mediados de los 70, la situación se parece más –al menos en un nivel superficial– a lo que sucedía quince años antes. Como si, luego de tocar ese borde peligroso de la propia desintegración, los directores y los críticos decidieran cerrar esa caja de Pandora de la experimentación teórica y (un poco temerosos frente a los poderes maléficos del cine que habían permanecido ocultos hasta ese momento) retrocedieran hacia un territorio más conocido y convencional. Sin embargo, antes de regresar a eso que Daney llama la “solución cine” era necesario pasar por el desvío-Althusser tanto como había sido necesario abandonar la fortaleza-Bazin. Los tiempos han cambiado y esos debates parecen un poco lejanos. Pero nos han enseñado a leer de otra manera. Esto supone también apreciar el valor exacto de lo que cuesta alejarse de ellos y, por lo tanto, reconocer hasta qué punto estuvieron cerca de nosotros y nos constituyeron como espectadores.

CONSIDERACIONES FINALES

Mientras que, en los años 50–60, los cineastas habían accedido a la categoría de artistas y, en los años 60–70, devinieron militantes, en los años 70–80, se convierten en profesionales. Si en la década de 1980 las categorías tradicionales (autor, obra, estilo) vuelven al centro de la atención, de todos modos el pensamiento sobre cine circulará por dos vías netamente diferenciadas: por un lado, una modalidad comprometida, ideologizada, no inocente para aproximarse a las imágenes; por otro, una actitud amnésica que quisiera olvidarse de ese interregno teórico-militante, como si fuera un error o un mal sueño, y que reacciona ante las imágenes con una mirada pretendidamente pura o despreocupada. La primera de esas alternativas conserva las huellas de un territorio escarpado e intenso donde el cine se hace fuerte; la segunda encarna en un nuevo cine de *qualité*.

En todo caso, si la *política de los autores* –tal como fue planteada por los *Cahiers du cinéma* hace más de cincuenta años– conserva todavía algún valor, es justamente porque permite definir el marco de un cine divergente. Se ha vinculado esa política de los autores a algunos directores clásicos, o a los realizadores de los nuevos cines, o a cierto cine moderno; pero en última instancia lo que hizo fue sentar las bases para una forma distinta de concebir la práctica cinematográfica. Más que ninguna otra cosa, el cine alternativo o independiente debería entenderse como un derivado de esa actitud: una línea nítida (cuya trayectoria fue a veces zigzagueante, a veces imprecisa, a veces errática) une ambos momentos.

Si, hacia atrás, la política de los autores permitió revalorizar las obras de los viejos directores, hacia delante señaló un curso divergente con lazos tendidos hacia otro tipo de cine que, de alguna manera, ella misma venía a fundar. Es cierto que, en un principio, aun cuando la noción de autoría pudiera diferir entre los clásicos y los modernos, se trataba de una misma política que tensaba el vínculo con la institución. El cine como arte de masas y el cine de autor mantenían una diferencia de grado, pero habitaban un mismo edificio y circulaban a través de los mismos corredores. Por eso ciertas películas y ciertos directores podían no definir líneas ostensibles dentro del cine hegemónico y, aun así, ocupar un lugar central en el paisaje del cine. Pero cada vez más, los circuitos de producción, de distribución y de exhibición tienden a convalidar lo que Serge Daney llamó “post-cine”, porque se trata de películas que ya no saben nada de lo que el cine supo alguna vez.

No hay *auteur* (nunca lo hubo) más que a contrapelo de un sistema que, por definición, pretende anularlo; pero puesto que el cine de autor contemporáneo suele integrarse sin conflictos a las reglas de la industria, quizás es hora de implementar nuevas modalidades para pensar sobre la singularidad de un estilo. Frente a un cine de profesionales, un cine de aficionados: una *política de los amateurs*. Ese amateurismo caracteriza un tipo de cine no condicionado por la necesidad de complacer, no abrumado por las normas atléticas de lo bello. El estilo es –como querían Adorno y Horkheimer– una promesa. Entendido de esta manera, el cine de amateur es aquel que está animado por una pasión antes que por el dominio de una técnica. No es, por supuesto, un elogio de la ignorancia (porque no se ubica

antes y al margen de la destreza) sino más bien un impulso permanente hacia la desprofesionalización: el aficionado ha entendido que en cuanto se adquiere un oficio, inevitablemente se pasa a estar preso de él y, por lo tanto, es preciso convertirse en un activista, siempre abierto a los desvíos y a la experimentación. No se trata de insistir sobre el tópico modernista de la muerte del cine. Al contrario: se trata, más bien, de pensar en esa tradición crítica que inauguró Bazin y clausuró Daney como el fundamento de un universo cinematográfico diferente.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J.; BONITZER, P.; COMOLLI, J-L.; FIESCHI, J-A.; NARBONI, J.; PIERRE, S. (1970).** Débat. *Cahiers du cinéma* (225). 17-27.
- BABY, Y. (1972).** Pour mieux écouter les autres (entretien avec Jean-Luc Godard). En Font, R. Ramón, ed. *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona: Anagrama, 171-176.
- BONITZER, P.; DANEY, S. (1976).** L'écran du phantasme 2. *Cahiers du cinéma* (265). 15-16.
- BONITZER, P.; TOUBIANA, S. (1974).** *Anti-rétro*. Entretien avec Michel Foucault. *Cahiers du cinéma* (251-252). 5-18.
- BOUQUET, S.; BURDEAU, E.; RAMONE, F. (2008).** Nos années non-légendaires (entretien avec Pascal Bonitzer). En De Becque, A.; Bouquet, S.; Burdeau, E. (eds.). *Cinéma 68*. París: Cahiers du cinéma, 143-156.
- CAHIERS DU CINÉMA (1970).** Questions à Jean-Marie Straub. *Cahiers du cinéma* (224). 40-42.
- CAHIERS DU CINÉMA (1971-1972).** Politique et lutte idéologique de classes. Intervention I. *Cahiers du cinéma* (234-235). 5-12.
- CIMENT, M. (1974).** Cinéma, politique, plaisir et jouissance. *Positif* (156). 49-53.
- CIMENT, M.; COHN, B.; NIOGRET, H. (1970).** Cannes 1970 (II). *Positif* (119). 28-35.
- CINÉTHIQUE (1970).** Du bon usage de la valeur d'échange (Les *Cahiers du cinéma* et le marxisme-léninisme). *Cinéthique* (6). 1-12.
- CINÉTHIQUE. (1971).** Texte collectif. *Cinéthique* (9-10). 1-70.
- DANEY, S. (1973).** Fonction critique. *Cahiers du cinéma* (248). 39-40.
- DANEY, S. (1974).** Anti-rétro (suite) / Fonction critique (fin). *Cahiers du cinéma* (253). 30-36.
- DANEY, S. (1976).** L'Aquarium (*Milestones*). *Cahiers du cinéma* (264). 55-59.
- DANEY, S. (1998).** *Perseverancia. Conversaciones con Serge Toubiana*. Buenos Aires: El Amante.
- DANEY, S.; OUDART, J-P. (1971-1972).** Le Nom-de-l'Auteur (à propos de la 'place' de Mort à Venise). *Cahiers du cinéma* (234-235). 79-92.
- DANEY, S.; TOUBIANA, S. (1974).** Éditorial: Les *Cahiers* aujourd'hui. *Cahiers du cinéma* (250). 5-11.
- DE BAECQUE, A. (1991).** *Histoire d'une revue (Tome II: Cinéma, tours détours 1959-1981)*. París: Cahiers du cinéma.
- DE BAECQUE, A. (2003).** *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. París: Fayard.
- DELEUZE, G. (1976).** Trois questions sur *Six fois deux*. *Cahiers du cinéma* (271). 5-13.
- DOSSE, F. (2009).** Deleuze va al cine. En *Gilles Deleuze y Félix Guatari. Biografía cruzada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- FAIRFAX, D. (2014)**, Le militantisme cinéphilique, de la théorie à la pratique: entretien avec Jean-Louis Comolli. *Période*. Recuperado de <http://revueperiode.net/le-militantisme-cinephilique-de-la-theorie-a-la-pratique-entretien-avec-jean-louis-comolli>.
- MANIGLIER, P.; ZABUNYAN, D (EDS.)(2012)**. *Foucault va al cine*. Buenos Aires: Nueva visión.
- MOULLET, L. (1959)**. Sam Fuller sur les brisées de Marlowe. *Cahiers du cinéma* (93). 11-19.
- NARBONI, J. (1970)**. La vicariance du pouvoir. *Cahiers du cinéma* (224). 43-47.
- REYNAUD, B. (2000)**. Introduction: *Cahiers du cinéma* 1973-1978. En Wilson, D. (ed.). *Cahiers du cinéma volume Four. 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. Londres: Routledge.
- SIN FIRMA (1971)**. Le départ de F. Truffaut. *Cahiers du cinéma* (226-227). 121.
- SINEUX, M. (1974)**. Le Hasard, le chagrin la nécessité, la pitié (sur *Lacombe Lucien*). *Positif* (157). 25-27.
- SMITH, A. (2005)**. *French Cinema en the 1970s. The Echoes of May*. Manchester: Manchester University Press.
- TOUBIANA, S. (1978)**. Trajectoire de Paul Schrader. Présentation. *Cahiers du cinéma* (294). 17-36.
- TRUFFAUT, F. (1954)**. Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinema* (31). 15-29.