



# CUADERNO

Fotograma de *The Clock* (Christian Marclay, 2010)

## **Directores cinéfilos en tiempos modernos** Cuando el cine se interroga a sí mismo

# LA CINEFILIA EN LA ÉPOCA DE LA POSCINEMATOGRAFÍA\*

Se podría describir la época en la que hemos entrado —la época del DVD y el VAC, del LCD y el LED, de los teléfonos inteligentes y las tabletas, de la emisión en directo (*streaming*) y de los archivos— como la época poscinematográfica, en la que la película se ha convertido en un elemento inmanente tanto para nuestras vidas como para nuestras ideas y comportamientos, mientras que el lugar tradicional donde los espectadores podían encontrar imágenes y sonidos, el cine, está cayendo en la obsolescencia de forma lenta, pero incesante<sup>1</sup>. Si el cine, en el sentido tradicional de la palabra, está desapareciendo, ¿qué le sucede entonces a la cinefilia? Más que estar nostálgicamente atada a un tiempo y a un lugar específicos — la sala— o a un método y a un medio concretos con los que presentar imágenes en movimiento —la proyección

de 35 mm en una superficie reflectante previo pago del público—, propongo que la cinefilia se caracteriza en esencia por una actitud específica hacia lo fílmico y por una forma de experimentar el material audiovisual. Tras resumir el periodo clásico de la cinefilia —los años cincuenta y sesenta— quiero hacer una aproximación acerca de la forma en que podríamos empezar a entender las transformaciones que la *cinefilia* ha experimentado en la época de la poscinematografía. Considero la cinefilia como una práctica que siempre sobrepasa la fijeza y la estabilidad de los significados; una forma activa de apropiarse del mundo y sus imágenes de una manera idiosincrásica. Mi opinión sobre la cinefilia, por consiguiente, mira hacia al pasado para intentar analizar el modo en que la cinefilia del siglo XXI podría cobrar forma<sup>2</sup>.

### I. La cinefilia 1.0: *Cinémathèque*, *Cahiers* y *Nouvelle Vague*

La cinefilia clásica, una práctica social y cultural, alcanzó por primera vez su plenitud en el París de 1950 como una actitud específica hacia el cine. En su historia cultural de la cinefilia, Antoine de Baecque caracteriza esta práctica como una mirada («un regard»), una forma de ver películas y hablar de ellas, y una cierta forma de difundir un discurso que provee al cine de un contexto<sup>3</sup>. En las proyecciones en la *Cinémathèque française*, donde se reunían los directores de *Cahiers du Cinéma*, así como en otros teatros parisinos, como el *MacMahon*, se desarrolló un gusto cultural que le daba mucha importancia al cine, considerándolo tanto una forma de arte como una forma específica de experiencia. La cinefilia se vio respaldada por numerosas revistas y se vinculaba a diferentes sitios y lugares —los propios cines, los asientos que ocupaban las personas por costumbre, las cafeterías y las oficinas de redacción concebidas como puntos de reunión y lugares para el debate. Estas configuraciones dieron lugar por un lado, a una cultura discursiva única, pero por otro, a un grupo de estructuras relativamente rígidas que eran en su mayoría, todo hay que decirlo, heterosexistas, patriarcales y jerárquicas. El visionado de películas en el cine, normalmente varias en un mismo día, se erigía como sustituto de las escuelas de cine a las que los últimos protagonistas de la *Nouvelle Vague* no asistieron, al tiempo que escribir sobre cine ocupó en un primer momento el lugar de hacer películas; de hecho, el acto de aclamar y defender una determinada postura en público significaba ser conocido como creador de películas con otros medios. Y por supuesto, para Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer y Chabrol, demostró que no era necesario más que un pequeño salto para pasar de crítico a director de cine; de cinéfilo a cineasta.

Un aspecto fundamental de la cinefilia clásica es la perspectiva, a menudo idiosincrásica y original, de las películas que fueron de la mano con un estilo

personal de visitar el cine muy similar. Ciertamente, los aspectos espaciales y temporales del visionado de películas se convirtieron en una parte esencial de la experiencia cinematográfica. En relación a esto, aparece la propia caracterización de Jean Douchet, un compañero de viaje de la *Nouvelle Vague*, autor clave de *Cahiers du cinéma* y profesor en la escuela de cine IDHEC durante los setenta, quien describe la visita al cine como una experiencia ritualizada de culto en la que cada acción tiene un significado y no se puede dejar nada al azar:

Tengo que entrar a la sala por la escalera y el pasillo de la derecha. Luego, me siento a la derecha de la pantalla, preferiblemente en el asiento del pasillo, de forma que puedo estirar las piernas. Esto no es solo por comodidad física o la vista: yo mismo he construido esta visión. Durante mucho tiempo, en la *Cinémathèque*, me sentaba en primera fila, en el medio, sin nadie delante que me molestara, para estar completamente inmerso en el espectáculo, siempre solo. Todavía hoy me es imposible ir al cine con alguien; eso interrumpe mi emoción. Pero después de varios años y tras muchas películas, he retrocedido un poco, hacia la derecha, y he encontrado mi propia perspectiva de la pantalla. Al mismo tiempo, he ubicado mi cuerpo de espectador con sumo cuidado, adoptando tres posiciones básicas: tirado en el suelo, las piernas cubriendo el asiento de delante y, finalmente, mi posición favorita pero la más difícil de conse-

guir, el cuerpo doblado en cuatro con las rodillas presionadas contra el asiento de delante (DOUCHET, 1993: 34).

La postura corporal favorita de Jean Douchet alcanzó un status legendario —o de qué otra forma pudo haber oído hablar de ello en Londres un cinéfilo británico como Thomas Elsaesser antes de llegar a París, tal y como confiesa en su propia *éducation cinéphilique*: «las historias sobre la posición fetal que Jean Douchet adoptaba cada noche en la segunda fila de la *Cinémathèque* Palais de Chaillot habían circulado antes de que fuera a estudiar a París en 1967 y lo viera con mis propios ojos...» (ELSAESSER, 2005: 29). La atención al espacio y al tiempo de la proyección, así como a los aspectos específicos de la experiencia de visitar el cine, combinados con la adhesión al más mínimo detalle, es inherente a esta forma de cinefilia. Mientras que en la actualidad se investigan las especificidades relativas a la diversidad histórica, geográfica y cultural de la cinefilia, el movimiento parisino de los cincuenta y sesenta sigue siendo el ejemplo clásico de la cinefilia y, por ende, un punto de referencia esencial.

Cuando se pasa de unas determinadas materializaciones contingentes desde el punto de vista histórico a una base teórica, es importante tener en cuenta que cada proyección de una película es un acontecimiento único. El sitio —y el tiempo— específico del visionado de una película —el momento en que veo según qué copia de una película, la sala, el asiento, la compañía, y las circunstancias— sobrepasa el sentido que un texto puede generar semióticamente. El significado de una película no se constituye únicamente a partir de pistas textuales, sino también a partir de ciertos aspectos de transmisión y contagio, de la intensidad e interacción entre la película y el espectador, entre el público y la proyección, que depende tanto de la disposición específica del individuo como de la película entendida como un objeto estético. Reformulando a Heráclito: ningún hombre tropieza con la misma película dos veces.

**La cinefilia implica una centralización radical en uno mismo y plantea la búsqueda de juicios de valor compartidos que hace que la identidad propia se abra a los demás**

Es más, si la experiencia cinematográfica es única, ¿cómo se puede conseguir la intersubjetividad, informar sobre ello? Una pista para entender la cinefilia es su capacidad de conectar la subjetividad y la objetividad, transformando una práctica radicalmente subjetiva en una experiencia intersubjetiva que permite la comunicación. Por una parte, la cinefilia implica una centralización radical en uno mismo, y por otra, plantea la búsqueda de juicios de valor compartidos que hace que la identidad propia se abra a los demás. La afirmación de uno mismo en su solipsismo aislado se encuentra con una externalización de ideas (verbal o escrita) que deben validarse ellas mismas a los ojos del resto. Es en la frontera entre la individualidad radical y el entendimiento o el gusto cultural como marcas sociales de distinción donde la cinefilia de flexión francesa se desarrolló durante los años sesenta.

Mientras que los orígenes y los inicios de la cinefilia exigen el trazo de un extenso mapa genealógico acerca de espacios de proyección y revistas, de agentes y estructuras, parece que existe un consenso mucho mayor acerca del fin de la cinefilia clásica. No solo Antoine de Baecque señala 1968 como el punto final, cuando el conocido *affaire cinémathèque* acabó siendo el ensayo general de la fallida revuelta de la primavera y el verano de 1968. La destitución de Henri Langlois en febrero de 1968 como director de la *Cinémathèque* por parte del ministro de cultura francés André Malraux condujo a protestas públicas de artistas, intelectuales y cinéfilos, que se mantuvieron hasta que Langlois fue readmitido —una victoria frente al sistema estatal que no se repitió tres meses después, en mayo de 1968. Durante los setenta, los estudios de cine académicos sustituyeron

el afecto libidinoso por un recelo profundamente arraigado que encontró, quizás, sus expresiones más formativas en la teoría del aparato de base de Jean-Louis Baudry (BAUDRY, 1974 y 1976) y en las tesis de Laura Mulvey acerca de la mirada masculina (MULVEY, 2001). Ambas teorías debatían en contra del significado de la película en lugar de centrarse en las estructuras predominantes que imperan en el cine como un aparato y un dispositivo. Baudry afirma

**Si seguimos con esta idea de que la película no es un texto estable ni un artefacto reproducible, sino un acontecimiento único, la película deja de ser una mercancía de la industria del entretenimiento o un medio de comunicación social y pasa a convertirse en parte de una biografía, como los encuentros casuales y otros aspectos de la vida supuestamente contingentes**

que la configuración espacial y aparativa del cine, independientemente de la película que se estuviera proyectando, formaba parte de una poderosa maquinaria de poder y dominación mediante la que el espectador se sometía a una búsqueda de la felicidad y la plenitud presimbólicas. Mulvey, por otra parte, relaciona las diferentes estructuras de la mirada inherentes al cine como un medio técnico, pero también como una máquina de narración de la ya centenaria discriminación social de la mujer<sup>4</sup>. Se podría considerar estas ideas negativas y distópicas sobre el cine como expresiones de amor desilusionado y, por ende, como una reacción al fracaso (percibido) de 1968; la oportunidad desaprovechada de un cambio radical

de la política y la sociedad con el que muchos soñaban a finales de los sesenta. La cinefilia, en cualquier caso, hasta pasada la segunda mitad de los noventa no fue un término que prometera la mejora de los valores políticos o culturales, sino que se empleó —en todo caso— como crítica a una actitud romántica y apolítica hacia el cine que tenía que superarse.

Se puede considerar la cinefilia como una práctica teórica —o, por el contrario, una teoría aplicada en la práctica. Al igual que en el caso de la *photogénie*, se recalca la experiencia irrepetible y, por tanto, única de la proyección cinematográfica. Si seguimos con esta idea de que la película no es un texto estable ni un artefacto reproducible, sino un acontecimiento único, la película deja de ser una mercancía de la industria del entretenimiento o un medio de comunicación social y pasa a convertirse en parte de una biografía, como los encuentros casuales y otros aspectos de la vida supuestamente contingentes. Desde esta perspectiva, el cine es el lugar donde se libera la energía que conecta

a la persona con la película y, de este modo, la empareja y la cortocircuita con más discursos y afectividades. En este sentido, la cinefilia considera el cine como algo transubjetivo, como un medio que es capaz de cuestionar, deconstruir y reconfigurar los límites entre las personas. Esto nos da a entender una procesualidad e inestabilidad, incluso la naturaleza contradictoria y el fracaso que necesariamente acompaña a cualquier proceso de subjetivización que el cine descubre y tematiza si se toma como una forma de expresión capaz de reflexionar. La cinefilia, por tanto, puede entenderse como una estructura paradójica del sentimiento, una disposición específica altamente subjetiva, pero que lucha por la comu-

nicación y el entendimiento. En cierto modo, la cinefilia corresponde a la situación peculiar del cine de alguien que está solo con sus sentimientos y pensamientos y al mismo tiempo se encuentra junto a un grupo de extraños que temporalmente pueden convertirse en una comunidad a través de la risa, las lágrimas y las emociones.

## II. La inmanencia del cine y la poscineematografía

Un hecho ampliamente conocido hasta ahora es que el cine ha perdido gran parte de su estabilidad material, textual, económica y cultural, dando paso a una omnipresencia borrosa y ubicua. En su configuración tradicional, está perdiendo relevancia cultural, mientras que la película como una forma específica de discurso afectivo, de estructura temporal y de organización narrativa se ha convertido en una norma implícita de la cultura de la imagen en movimiento. Como Francesco Casetti ha argumentado, el cine como medio ya no está sujeto a un aparato, sino más bien al recuerdo de una experiencia y a una idea cultural:

Los rasgos que definen la forma de nuestra experiencia del cine son [...] una relación con las imágenes en movimiento, reproducidas mecánicamente y proyectadas en la pantalla; una intensidad sensorial, ligada íntimamente con lo visual; una constricción de la distancia con el mundo; la apertura a un universo fantástico que es tan concreto como el real; y finalmente, el sentido de la participación colectiva. Estas son las características que permiten que aparezcan o se entiendan otras situaciones como cinematográficas. Sin embargo, estos rasgos no salen a la luz solo en la teoría —los extraemos de nuestros hábitos. Las salas de cine aún existen y seguimos yendo al cine; cada vez que lo hacemos, experimentamos los mismos elementos cardinales y adoptamos los mismos comportamientos. En esencia, podemos contar con una expe-

## Finalmente, parece que la realidad inmanente de los medios de comunicación se ha puesto al día con la cinefilia (o viceversa) —y esto puede ser al menos una razón para el resurgimiento del concepto

riencia consolidada que a cada paso confirma lo que el cine nos aporta y lo que nos pide (CASETTI, 2012).

Lo que extraemos de estas observaciones es que el cine ha penetrado el tejido mismo de la vida cotidiana de tal forma que parece una tontería hablar de una relación entre la realidad y el cine desde una perspectiva tradicional (realidad/copia, significante/significado, signo/referente, condición/síntoma). Ya no podemos asegurar que exista, por una parte, una realidad no contaminada por los medios de comunicación, mientras que, por otra, existen los medios de comunicación que representan este mundo. Vivimos en la época de la inmanencia de los medios de comunicación en la que no hay un horizonte transcendental desde el que podamos evaluar las ubicuas expresiones y experiencias mediatizadas.

El término *inmanencia* evoca la filosofía de Gilles Deleuze, que intenta escapar de la lógica binaria entre subjetividad y objetividad, entre lo perceptible y el que percibe, entre dentro y fuera. El plano de la inmanencia —como describieron Deleuze y Guattari— forma el campo absoluto por el que uno debe empezar a pensar; una inmanencia que no se opone a la transcendencia, pero inmanente en sí. En este sentido, se puede decir que los medios de comunicación forman un plano de inmanencia, ya que no hay posibilidad de pensar con independencia de ella. Nuestras experiencias —nuestros recuerdos y subjetividad, nuestras percepciones y afectos, nuestras imágenes de nosotros mismos y el mundo— están siempre

mediatizadas, así que estamos en el cine, aunque no estemos físicamente allí. Hemos entrado en una época de concienciación mediática en la que la concepción que tenemos de nosotros mismos y el mundo está guiada por marcos de referencia relacionados con el cine y con los medios de comunicación en general.

Es en este sentido con el que Deleuze se ha referido a sus libros sobre cine como «una historia de imágenes natural», en el que el cine se convierte en una (segunda) naturaleza y en la vida en la que habitamos<sup>5</sup>.

Si esto es cierto, no cabe duda de que el mundo audiovisual se comporte como algo generalizado y omnipresente en nuestro mundo porque no hay una posición exterior; ningún lugar al que alguien pueda escapar de las imágenes mediatizadas. Como Patricia Pisters señala parafraseando a Gilles Deleuze: «ahora vivimos en un universo metacinematográfico que exige una concepción inmanente de lo audiovisual y en el que una nueva conciencia de la cámara ha penetrado en nuestra percepción» (PISTERS, 2003: 16). Esto nos lleva más allá de la oposición filosófica clásica de la ontología del tono —algo ajeno al sujeto y presente en el mundo— en oposición a la epistemología —todo aquello que se deriva de la percepción del sujeto. En su lugar, esta postura defiende la inmanencia de las imágenes mediatizadas en nosotros y nuestra inmanencia en esas imágenes —la diferencia entre un acto de percepción y el sujeto que lo percibe se rompe en el momento en que el plano de la inmanencia ofrece un ámbito que está más allá de la diferencia tradicional entre la trascendencia y la inmanencia. Esto es algo que los cinéfilos siempre han sabido: el cine no es un mundo aparte en sí mismo, separado de la vida como una representación o una mera sombra de la realidad, sino que forma parte de la misma sustancia y no tiene mucho sentido trazar una línea entre

la vida y la película. Finalmente, parece que la realidad inmanente de los medios de comunicación se ha puesto al día con la cinefilia (o viceversa) —y esto puede ser al menos una razón para el resurgimiento del concepto.

### III. El arte que se apodera del cine: ¿robo, veneración o feliz ignorancia?

Mientras que el cine, tradicionalmente, intentó pedir prestado el manto del arte a la literatura, la pintura, la escultura y la música para ser reconocido como un medio de expresión serio, esta relación se ha reconfigurado de forma radical, si es que no ha dado un giro de ciento ochenta grados, como arte contemporáneo de los últimos veinte años, y se han ido apropiando de las películas y el cine como su fuente de materia prima. Este es otro argumento que respalda la inmanencia del cine puesto que cada vez más artistas visuales descubren películas, no como una reserva de la imaginería visual, sino como un aspecto esencial del mundo en el que a uno le toca vivir. La recuperación cinematográfica en un trabajo de instalación puede encontrarse en muchos ejemplos clásicos desde finales de los ochenta —como los de esta lista, que dista de ser exhaustiva: la revisión de los melodramas de Hollywood de los cincuenta de Matthias Müller; el enfoque de Douglas Gordon sobre las películas clásicas de Alfred Hitchcock, John Ford, Henry King y otros directores; el homenaje de Steve McQueen a Buster Keaton, entre otros directores; el análisis de Pierre Huyghe sobre los aspectos temporales de la película o el trabajo de Monica Bonvicini, que trata acerca del poder, el espacio y el género en el cine. Muchos de estos trabajos de instalación van a caballo entre la cinefilia y las tradiciones artísticas, pero todas comparten un entendimiento de la forma en que el canon cinematográfico desde el siglo xx ofrece

un repositorio cultural de imágenes, personajes, situaciones y narrativas que han pasado a convertirse en una segunda naturaleza.

Me propongo analizar una obra específica para ejemplificar el modo en que las prácticas cinéfilas se han rendido a la producción cultural dominante. Soy consciente de que probablemente evocar el éxito de taquilla de Christian Marclay *El reloj* (*The Clock*, 2010) no es algo particularmente innovador. Dicho éxito, que ha hecho una gira mundial por todos los festivales de arte desde el 2010, ganó uno de los principales premios en la Bienal de Venecia y dio mucho que hablar por todos los lugares donde se emitió. Ha recibido alabanzas y críticas por igual y no estoy interesado en escoger un bando u otro, ni el de los detractores ni el de los fans<sup>6</sup>. Lo que de verdad quiero proponer es la observación del tipo de relación con el material filmico que la instalación permite o requiere. El trabajo de Marclay, un montaje de tomas (principalmente) de películas de carácter comercial, está basado en una simple premisa, altamente efectiva: la del tiempo real que se traslada en su totalidad al cine. La proyección consiste en clips de películas que tratan la cuestión del tiempo, que muestran un reloj u otros marcadores de tiempo diegético. Estas pistas pueden ser sutiles y estar ocultas, como

una torre del reloj al fondo, o patentes y directas, como la toma de un reloj de pulsera mientras alguien menciona el tiempo. El tiempo intradiegético siempre se corresponde exactamente con el tiempo extradiegético, por tanto, una toma que muestra las 2:37 p.m. se proyecta en la instalación exactamente a las 2:37 p.m. Lógicamente, la instalación tiene una duración de 24 horas, así que la película se convierte en algo natural, que reproduce la rutina diaria de trabajo, de sueño, de comidas, de ocio y, a su vez, se renueva perpetua e incesantemente porque un nuevo día siempre sigue al anterior. Tal como la vida misma, *El reloj* nunca se detiene. Tiene una atracción casi irresistible, pero también muestra la banalidad de cada día, que es exactamente como el anterior.

*El reloj* se ha mostrado exclusivamente como una pieza de instalación dentro de instituciones de arte, nunca en cines o festivales, aunque hay quien pudiera imaginarse el trabajo sacado al mercado en formato DVD o en *streaming*. Marclay, conscientemente, controla y limita su obra (que se puede, en principio, reproducir eternamente) a contextos específicos; se extendió la noticia de que Los Angeles County Museum of Art (LACMA) pagó alrededor de medio millón de dólares por una copia del trabajo, mezclando la indig-

Fotograma de *The Clock* (Christian Marclay, 2010)



nación sobre el supuesto precio desorbitado con el conocimiento de exclusividad que resulta de ello. Aparte del limitado número de exposiciones en galerías, museos y festivales artísticos, solo existen seis copias en museos de todo el mundo (entre ellos, instituciones influyentes como el Museum of Modern Art, el Tate Modern y el Centre Pompidou) (ZALEWSKI, 2012). De alguna forma, paradójicamente, esta limitación artificial de una obra (reproducible) basada en la lógica del mercado artístico implica, incluso exige, cierta disposición de un espectador que le dé importancia a la singularidad del evento fílmico, algo que en apariencia se ha perdido en la era

digital. Como nadie puede comprar *El reloj* en DVD ni acceder a la obra de otra forma, hay que estar pendiente de los lugares y horarios específicos para verla. Curiosamente, muchas críticas mencionan el contexto de encuentro de la obra, el desplazamiento que implica, la espera y la anticipación, el tiempo que se tarda en entrar y salir una y otra vez, la batalla contra la fatiga y otros factores del contexto. Antiguamente, esto formaba parte de la cinefilia, cuando la gente tenía que viajar para ver una película o retrospectiva en particular. Generaciones de cinéfilos han experimentado la tensión y la anticipación previas a la proyección: saber que esa sería la única oportunidad de encontrar esa obra en especial durante mucho tiempo hace que la experiencia sea única. Esto resulta en una actitud que intenta absorber cada sonido e imagen porque se es consciente de la singularidad del momento. *El reloj* mantiene la misma mentalidad al ser una obra difícil de ver y casi imposible de observar en su totalidad en una misma vez.

Claramente, la obra utiliza dos elementos clave propios de la estética modernista que son esenciales para

la cinefilia si se consideran específicamente como una práctica moderna: la fragmentación y el montaje. La cinefilia no está tan interesada en la comprensión racional de una trama o en la reconstrucción lógica de las motivaciones de los personajes, sino más bien



Fotograma de *The Clock* (Christian Marclay, 2010)

en los detalles y las yuxtaposiciones que pueden ayudar a desentrañar una obra en busca de nuevos significados y sentidos. El propio Marclay admite que casi nunca ve las películas completas, ya que está más interesado en las conexiones y los contrastes inesperados que encuentra cuando cambia de canal en la habitación de un hotel extranjero a altas horas de la noche. Al igual que Jean Epstein recalcó el detalle en su concepción de la *photogénie* y el primer plano<sup>7</sup>, de la misma forma que los surrealistas hubieran entrado y salido de las películas para forjar conexiones nuevas e inesperadas<sup>8</sup>, *El reloj* subraya la lógica temporal particular que aparece junto a esas prácticas.

De otro modo, pero que guarda una relación similar con la cinefilia (clásica), *El reloj* mantiene una forma de recepción que se centra en el reconocimiento de actores y películas. En este sentido, la obra está basada en una estructura muy directa de gratificación porque a la gente siempre se le pide que adivine títulos y actores. Dado que los fragmentos son invariablemente cortos (excepto, digamos, las obras de larga duración de Andy Warhol y Dou-

glas Gordon), este juego es muy entretenido. Ante un visionado mucho más largo, otras cuestiones adquieren una importancia mucho mayor, a veces se ve en unos minutos al mismo actor que figura en películas rodadas en distintas décadas y, dentro de un día infinito y

recurrente, aspectos relacionados con la edad y el declive pasan a un primer plano. También puede ser que la relación entre la vida y la instalación de uno mismo cobre importancia en el momento en que se abandona la instalación para comer, al ver vídeos relacionados con la comida. A este respecto, el trabajo de Marclay es un reflejo complejo de las diferentes formas de temporalidad y subje-

tividad en un mundo de inmanencia propio de las películas y los medios de comunicación porque el tiempo (las rutinas diarias, la lógica de la construcción de la trama, las diferentes fases de la vida humana) no puede separarse de los medios de comunicación. El tiempo, por supuesto, ha sido una preocupación básica de los estudios de cine durante muchos años —desde André Bazin hasta Gilles Deleuze, desde Jean Epstein hasta Mary Ann Doane—, pero en este caso está emparejado con las especificidades de la instalación y las peculiaridades del sistema artístico, al igual que con las nuevas formas de acceso y disponibilidad que plantean un conjunto de nuevas preguntas.

Por supuesto, los relojes de tic-tac, el golpe inexorable del tiempo, también puede ser considerado como un *memento mori*, un duro recordatorio de nuestra propia mortalidad. En *El reloj* ya no está tan claro cuál es mi relación con el tiempo, ¿soy dueño de mi propia vida como individuo o estoy sujeto a la instalación que solo me muestra el tiempo pasando, me recuerda las incontables horas y los días que he estado en el cine y que ahora

estoy pasando en una instalación que consiste en fragmentos de película? En este sentido, la relación sujeto-objeto se cuestiona y se reconfigura como la repetición grotesca de la esfera del reloj, que se manifiesta incesantemente en la pantalla: a diferencia de una película en el cine, ya no tiene un principio ni un final, simplemente continúa como la corriente de la vida.

#### IV. La cinefilia y la política en la crítica de películas

Un ejemplo controvertido puede ayudar a la hora de proceder a abordar la cuestión de las ramificaciones políticas del análisis fílmico y el futuro de la cinefilia en la época del (aparentemente) acceso ilimitado. *Habitación 237* (Room 237, Rodney Ascher, 2012) es un documental que ofrece cinco interpretaciones de *El resplandor* (The Shining, 1980) de Stanley Kubrick, desde lo comprensible (la película es una alegoría del genocidio de los nativos americanos) hasta lo divertido y extravagante (la apología de Kubrick a su mujer por poner en escena el falso

aterrizaje en la Luna). Algunos críticos han acusado a la película de eludir la toma de una posición, hasta cuando presenta interpretaciones absurdas como resultado de un proceso crítico y teórico; lo que se podría denominar cinefilia, razonamiento. Siguiendo esta línea, Jonathan Rosenbaum afirma: «a diferencia de sus cinco expertos, Ascher no asumirá el riesgo de engañarse a sí mismo comportándose como un crítico y haciendo juicios comparativos sobre ninguno de los argumentos o posiciones mostradas, por tanto, inevitablemente acaba minando las críticas haciendo que parezcan una actividad desprestigiada y absurda» (ROSENBAUM, 2012). Y la estrella del los *blogs* Girish Shambu secunda este argumento: «Hay al menos dos problemas con la representación de la crítica de *Habitación 237*. Primero, es una actividad que a menudo da la impresión de ser *outré*, rara o chiflada. [...] Segundo, y más importante, la crítica de cine aquí es una gran actividad apolítica y hermética que se mueve hacia dentro, esculpiendo un espacio cerrado, el espacio

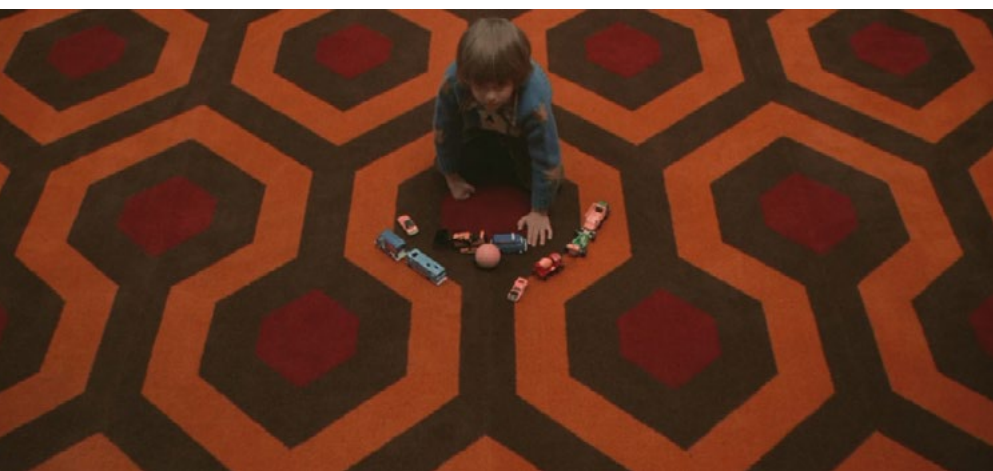
de un puzzle cognitivo, un puzzle por resolver basado en pistas bien escondidas por la genialidad del cineasta» (SHAMBU, 2012). Tanto Rosenbaum como Shambu critican la película por no establecer una distinción entre una actividad crítica aceptable y una práctica que ellos juzgan inapropiada, mientras que yo afirmaré que la película no está relacionada con la crítica *per se* en primera instancia.

Es útil volver a la evaluación de David Bordwell de la película, quien la relaciona con sus anteriores reflexiones acerca de la interpretación y la construcción de significado (BORDWELL, 1995). Bordwell, en su entrada de blog de *Habitación 237*, apunta la forma en que la película oscila entre un documental sobre cinefilia en su apariencia más patológica (piénsese en *Cinemanía* de Angela Christlieb y Stephen Kijak de 2002 en este punto) y el ensayo videográfico de la película, tal y como se puede encontrar en el canal Vimeo de Catherine Grant «Audiovisualcy» (BORDWELL, 2013). Sin querer ponerme completamente de parte de Bordwell

*Habitación 237* (Room 237, Rodney Ascher, 2012)







*Habitación 237* (Room 237, Rodney Ascher, 2012)

considero, sin embargo, que está en lo cierto cuando retrata la actividad interpretativa como una gradación medida en una escala que va desde lo obvio a lo absurdo donde rasgos sobresalientes, la coherencia, la congruencia y la intención del autor son categorías relevantes para hacer juicios de valor transferibles de manera intersubjetiva. Aunque entiendo el argumento en contra de la vacuidad política de la película (al menos, tras el primer visionado), considero que la película toma, en última instancia, una dirección diferente.

*Habitación 237* muestra, a través de un complejo montaje audiovisual compuesto de numerosas capas, lo que alguien podría hacer con una película en la época del acceso ilimitado y las herramientas digitales, aunque mucho de esto pudiera parecer grotesco dada su

absurdidad. La película comienza enfatizando conscientemente las circunstancias y los contextos del encuentro con la obra, con los cinco protagonistas contando dónde, cómo y con quién vieron por primera vez el film y luego presenta las cinco interpretaciones de la obra por turno. La película nunca muestra los rostros de los protagonistas; es un montaje constante de voces insertadas en la banda sonora, mientras que lo visual ofrece un comentario corriente —y un poco complicado— que invierte la jerarquía usual entre la visión y el sonido. La división entre visión y audición exige al espectador que realice de forma simultánea un proceso de interpretación que se enuncia previamente y una visión que parece ser la expresión personal del cineasta que ilustra los argumentos pero que también los comenta.

Estilísticamente, el film presenta una variedad barroca de técnicas: planos congelados, *slow-motion* y planos de suelo digitalmente animados, re-edición y animación por ordenador y un uso efectivo de la caja de herramientas digitales ahora fácilmente disponible para todo el mundo a nivel de consumidor. Al mismo tiempo, también hace todo lo posible para encontrar imágenes de películas de Kubrick debido a lo que los protagonistas describen como su fascinación con la película: Tom Cruise (en *Eyes Wide Shut*, 1999) observa con incredulidad a uno de los protagonistas cuando confiesa su asombro; se puede observar a Ryan O'Neal (en *Barry Lyndon*, 1975) leyendo un libro cuando la voz en *off* habla sobre el impacto que tiene un libro en particular; mientras Jack Nicholson (en *El resplandor*, [The Shining, 1980]) le hace muecas a una afirmación particularmente ridícula que nosotros oímos en voz en *off*. Es como si la película estuviera señalando continuamente que todo puede ser visto desde el universo de Kubrick, subrayando de forma irónica la naturaleza hermética de las lecturas de los protagonistas. En este punto, difiero de las críticas en contra de la película mencionada arriba, considerada como un comentario de la imagen que acompaña a las voces, a veces obvio y amplio y otras veces sutil e irónico. Ciertamente, el frenesí de imágenes que presenta la película es una reminiscencia de los incesantes montajes de relojes de Marclay, y no tanto una reflexión ensayística de Harun Farocki o Chris Marker. En lugar de criticar la película por fallar a la hora de adoptar una postura, se podría juzgar la rápida sucesión de imágenes como un problema porque la incesante corriente visual dificulta la reflexión del espectador sobre las complejas relaciones entre imagen y sonido. Sin embargo, la forma en que la película enmarca la fascinación, con la película como algo muy personal pero que se mueve simultáneamente en busca del entendimiento intersubjetivo, está en la línea de otras prácticas de la cinefilia.

## Conclusión

La cinefilia como una práctica situada temporal y espacialmente que es capaz de salvar las distancias entre el público individual y el colectivo no está muerta, sino que ha experimentado una marcada transformación bajo las presentes condiciones de las redes digitales. Mientras que en el pasado se tenía que vivir en (o, al menos, visitar) París para ser un cinéfilo (situando a Londres, Nueva York, Berlín, Viena, Roma y otras ciudades en una distante segunda posición), ahora se tiene acceso a un abanico más amplio de películas, además de críticas, comentarios e información especializada. Hay muchas páginas web y sitios *online* que muestran comunidades prósperas y activas que se reúnen en torno a temas específicos y grupos de películas. Con todo, sería de ingenuos reducir el estado de la poscineematografía de la cinefilia a un compendio de páginas web, portales y plataformas. Lo que he propuesto en su lugar es, además, considerar trabajos que han sido posibles gracias a la condición de ser digital; las ideas, herramientas y capacidades que caracterizan la cultura de la imagen de principios del siglo XXI. Mientras que es imposible enumerar todas las transformaciones y las novedades de la cinefilia de hoy en día, estos ejemplos, con suerte, muestran algunas vías posibles por las que la cinefilia se puede desarrollar.

La cinefilia se caracteriza por su capacidad de dotar de un nuevo marco y propósito las diferentes temporalidades y registros emocionales que el cine ha ofrecido en el pasado, pero se está abriendo poco a poco al presente y al futuro digital. Tanto el objeto de afecto como el tipo de recepción son flexibles y maleables gracias a las nuevas técnicas digitales, maneras de circulación y una configuración diferente del campo en general. No importa si nos encanta la instalación de un éxito de taquilla como *El Reloj* de Marclay o si disfrutamos de

## Se puede considerar la cinefilia como un modo de apropiación que ignora las lecturas dominantes y, en su lugar, ofrece rutas idiosincrásicas hacia unos trabajos audiovisuales complejos

la impávida absurdidad de *Habitación 237*; se puede considerar la cinefilia como un modo de apropiación que ignora las lecturas dominantes y, en su lugar, ofrece rutas idiosincrásicas hacia unos trabajos audiovisuales complejos. Estas prácticas no son progresivas ni reveladoras en y para sí mismas, como el caso que ilustra *Habitación 237*, pero al menos la cinefilia ofrece herramientas y perspectivas que se pueden usar para apropiarse de películas y utilizarlas en contextos y situaciones individuales. La importancia de la cinefilia radica en que ofrece ese potencial. ■

## Notas

\* *L'Atalante* agradece a la Fundación Museo Guggenheim de Bilbao (FMGB), que albergó la videoinstalación de *The Clock* (2010), de Christian Marclay, del 6 de marzo al 18 de mayo de 2014, la cesión de las imágenes que ilustran este ensayo. No se acredita en el pie de foto a los propietarios del *copyright* de las imágenes promocionales de *Habitación 237* (Room 237, Rodney Ascher, 2012), documental actualmente descatalogado en España, por ser de dominio público, al no figurar distribuidora alguna que haya adquirido su licencia para comercializarlo en nuestro país. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

1 Para una argumentación mayor véase PISTERS, Patricia (2003). *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Studies*. Stanford, CA: Stanford University Press; HAGENER, Malte (2008). Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. En *Cinema & Cie* (número es-

pecial "Relocation" editado por Francesco Casetti), 11, 15-22; CASETTI, Francesco (2012): The Relocation of Cinema. En *NECSUS – European Journal for Media Studies*, 2. Recuperado de <<http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>>.

2 Para consideraciones recientes sobre la transformación de cinefilia consúltese M. HAGENER, M. DE VALCK (eds.): *Cinephilia.*

*Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, de 2005; J. ROSENBAUM, A. MARTIN (eds.): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinema*. London: BFI, de 2003; S. BALCERZAK, J. SPERB (eds.): *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction. Film, Pleasure and Digital Culture*. London, New York: Wallflower, de 2009.

3 DE BAECQUE, Antoine (2003). *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Fayard: 11. [«La cinéphilie, considérée comme une manière de voir les films, d'en parler, puis de diffuser ce discours, est ainsi devenue pour moi une nécessité, la vraie manière de considérer le cinéma dans son contexte»].

4 Mulvey, junto con Peter Wollen, trató de convertir sus duras críticas acerca de la mayoría de las formas cinematográficas (incluido el arte cinematográfico europeo e incluso algunas formas experimentales de hacer cine) en una práctica constructiva cuando empezó a hacer películas como *Riddles of the Sphinx* (1977).

5 Véase Gilles DELEUZE: *Cinema I. The Movement Image* y *Cinema II. The Time Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986/1989: *passim*.

6 Véanse, ANDERSEN, Thom: Random Notes on a Projection of *The Clock* by Christian Marclay. En *Cinemascope*, 48. Recuperado de <<http://cinema-scope.com/wordpress/web-archive-2/issue-48/random-notes-on-a-projection/>>; SMITH, Zadie (2011), Killing Orson Welles at Midnight. En *The New York Review of Books*. Recuperado de <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/apr/28/killing-orson-welles-midnight/>>; REBHANDL, Bert (2011), Raum-Zeit-Kontinuum. 24 Stundens in dalle Tage. Christina Marclays Filminstallation, *The Clock*. En *Cargo*,

11, 32-35.

- 7 Consúltense los ensayos recogidos en S. KELLER, J. N. PAUL (eds.): *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, en 2012.
- 8 Consúltense los ensayos recogidos en P. HAMMOND (ed.): *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema*. London: British Film Institute, en 1978.

## Bibliografía

- BAUDRY, Jean-Louis (1974). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly* 28 (2), 39-47.
- (1976). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema. *Camera Obscura* 1, 104-128.
- BORDWELL, David (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2013). All Play and No Work? Room 237. En *Observations on Film Art*. Recuperado de <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/04/07/all-play-and-no-work-room-237/>>.
- CASETTI, Francesco (2012). The Relocation of Cinema. *NECSUS – European Journal of Media Studies* 2. Recuperado de <<http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>>.
- DOUCHET, Jean (1993). La fabrique du regard. *Vertigo* 10, 34.
- ELSAESSER, Thomas (2005). Cinephilia or The Uses of Disenchantment. En M. DE VALCK, M. HAGENER (eds.) *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- MULVEY, Laura (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad* (366-377). Madrid: Ediciones Akal.
- PISTERS, Patricia (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- ROSENBAUM, Jonathan (2012). *Room 237* (and Few Other Encounters) at the Toronto International Film Festival. Recuperado de <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2012/09/room-237-and-a-few-other-encounters-at-the-toronto-international-film-festival-2012/>>.
- SHAMBU, Girish (2012). On *Room 237*, Criticism and Theory. Recuperado de <<http://girishshambu.blogspot.de/2012/10/on-room-237-criticism-and-theory.html>>.
- ZALEWSKI, Daniel (2012). The Hours. How Christian Marclay created the ultimate digital mosaic. *The New Yorker*. Recuperado de <[http://www.newyorker.com/reporting/2012/03/12/120312fa\\_fact\\_zalewski](http://www.newyorker.com/reporting/2012/03/12/120312fa_fact_zalewski)>.

Malte Hagener (1971, Hamburgo) es profesor en Media Studies en la Philipps-Universität Marburg. Autor de *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* (Ámsterdam, 2007), co-autor (con Thomas Elsaesser) de *Film theorie zur Einführung* (Hamburgo, 2007), con edición italiana en 2009, y edición inglesa revisada en 2010 (*Film Theory. An Introduction through the Senses*), francesa y coreana en 2011; coeditor de *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (Ámsterdam, 2005).