

50 años de *Cahiers du Cinema*: cartas de navegación de una revista de cine

Domènec Font

■ *Las revistas de cine no conocen muchos vales de aniversario. En primer lugar porque su travesía suele ser de corta duración y de navegación sinuosa. Sus lectores, aunque fieles, retienen escasa atracción mediática. Y luego porque su materia, el cine, conserva un estatuto muy especial en el ámbito de la cultura, con poderosos recelos entre los estándares científicos más serios. Las revistas de cine suelen ser trincheras para eruditos y su existencia precisa de muchas disculpas y alegaciones dentro y fuera de la academia.*

Sin embargo, algunas de ellas han sido algo más que un refugio para cinéfilos atolondrados. Naturalmente descarto la revista fetichista y funeraria, de suntuosa vacuidad, que conserva el deseo del cine como imagen reliquia o esa colección de fotos y reseñas publicitarias prácticamente integradas en el circuito económico del cine que constituyen el grueso de las revistas actuales del mercado audiovisual. Hablo de la revista de cine como frente radioactivo de la crítica, de las plataformas culturales que han introducido una disposición discursiva, y por ello moral, hacia las representaciones estéticas y los modos de percibirlas. En definitiva, de aquellas revistas que han hecho texto con el cine, acompañándolo y fermentándolo y, a la postre, permitiendo que el lector-espectador siguiera creyendo en él incluso en momentos de fuertes sacudidas audiovisuales. Cahiers du cinema es una de ellas. No es la única, pero sin duda es el paradigma de todas, el espejo donde se han contemplado (con esa relación de amor-odio con que solemos enfrentarnos a los espejos) las revistas de cine en todo el mundo.

Domènec Font

Profesor de Comunicación Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

Plataforma de debate cultural

Recientemente ha cumplido medio siglo. Cincuenta años, nada más y nada menos. Prácticamente la mitad de eso que llamamos historia del cine. Y en esa navegación ha conocido bonanzas y tormentas, ha impulsado el movimiento de su existencia buceando hacia el interior del propio cine o yendo a buscar elementos de reflexión en zonas fronterizas, pero siempre conservando un cierto *esprit du temps* en lo que se refiere a los grandes debates culturales. E intentando desde ángulos diversos responder a una cuestión que hoy sigue siendo de gran calado: "qu'est-ce que le cinéma". André Bazin que se pasó años y cuatro tomos críticos formulándose esa pregunta fue, sin duda, el pater de la crítica europea y de los *Cahiers*, el que le dio forma y señas de identidad para que pudiera cohabitar con los diversos ámbitos culturales. Bazin murió joven, en 1958, convencido que el cine tenía talento y que desde una posición marginal o excesivamente reconocida había reencontrado todos los discursos que merecía. Es probable que no removería su lápida de haber visto como se convertía en un espectáculo mestizo disuelto en la pirotecnia audiovisual.

No pretendo rehacer las actas de una revista como *Cahiers du Cinema* (territorio bastante amueblado después de los dos tomos historicistas y polémicos de Antoine de Baecque publicados en 1991), menos aún desempolvar turbulencias pasadas que hoy se miden entre la indulgencia y el olvido. Algunas de las historias de la revista pertenecen a ese *petit théâtre* típicamente francés, con sus personajes, su dramaturgia, sus duelos y revuelos autárquicos aunque pretendan tener validez universal. Otras han tenido hondas repercusiones en el mundo de la crítica, interrogando evidencias y postulados y estableciendo líneas muy netas de demarcación en el terreno de la escritura fílmica. En cualquier caso, la historia de los *Cahiers*, su fuerza e influencia en cincuenta años de andadura se extiende más

allá de los medios propiamente cinéfilos para adquirir una vocación hermenéutica dentro del criticismo occidental. Es sobre esa condición alegórica de la revista que piensa el cine como ámbito de conocimiento y emblema del mundo sobre lo que quisiera decir algo.

Grosso modo la revista ha conocido cuatro grandes etapas. Cada una de ellas ha tenido sus desmanes y sus controversias, sus estrategias y relaciones de fuerza y ha conocido diferentes instauraciones en relación al hecho fílmico. Es interesante observar que los periodos de la revista se adecuan con los sucesivos movimientos de la crítica occidental, algo que redundará en su papel germinador y en su condición de modelo para la actividad interpretativa. Aunque a renglón seguido hay que señalar que en general la crítica francesa reconoce mal sus deudas y cada decenio, poco más o menos, necesita reprobar de forma moralizante el pasado que hereda. Pero incluso dentro del espíritu belicoso y de los procesos de revisión interna que han sacudido la revista, el cine se ha constituido en producto cultural y por tanto en objeto de reflexión. De reflexión y de problematización, por emplear un término decisivo en Foucault, estrechamente vinculado con el trabajo del pensar.

Primer acto: La metafísica del autor

El universo cinematográfico en el que se fundan los *Cahiers* en 1951 es particularmente rico. En Francia hay una poderosa red de cine-clubs (alrededor de 400 afiliados a la Federación presidida por dos críticos comunistas como Jean Painlevé y Georges Sadoul), un cine-club de élite *Objetif 49* dirigido por Jean Cocteau y donde ofician los dos representantes más cualificados de la "nueva crítica": el católico André Bazin, colaborador regular en la revista *Esprit* de Emmanuel Mounier y el laico Alexander Astruc, colaborador crítico de *Les Temps Modernes* y autor de un texto clave *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo* aparecido en 1948 en el que se realiza una primeriza defensa de la *mise en scène* como un proceso de escritura y se reconoce el derecho del cineasta a decir *je* y a "escribir con su cámara como el escritor lo hace con la pluma". Además de su naturaleza mesiánica, tanto André Bazin como Alexander Astruc tienen otros puntos en común: el elogio incondicional hacia *Ciudadano Kane* de Orson Welles (el estreno parisino de la película en 1946 dará

pie al primer debate crítico-cultural de postguerra) y el interés hacia Jean Paul Sartre cuyo prestigio filosófico y poder intelectual le coloca en el centro de todos los debates del momento (el ensayo de Sartre, *L'imaginaire*, aparecido por estas fechas no habla para nada de cine, pero relaciona el arte con la ontología y el humanismo, tesis que se apropiará Bazin para su conceptualización del cine como un nuevo realismo dentro de la historia general de las artes).

A estos nombres hay que añadir otros dos reconocidos en estos años por su entusiasmo y espíritu de empresa. Uno es Jean Georges Auriol fundador gracias a los apoyos de Gallimard de una revista singular como *Revue du cinéma* (Auriol fallecerá de accidente de tráfico en 1950 y el primer número de *Cahiers* en buena parte incentivado por su mano derecha Jacques Doniol-Valcroze va dedicado a su memoria). El otro es Henri Langlois que en plena guerra ha puesto en pie la *Cinematheque* y en octubre de 1948 el primer "Musée du cinéma", réplica del "Museo Imaginario" de André Malraux, otra de las figuras de relieve del poder intelectual francés, que en poco tiempo se convertirá en lugar de peregrinación de toda una generación de críticos, espectadores y futuros cineastas.

La revista nace con ambición de manifiesto. En el primer número de abril de 1951 se denuncia "la neutralidad malévolamente que tolera un cine mediocre, una crítica prudente y un público embotado". Bastaría cerrar los ojos para situarse ante una proclama actual si no fuera porqué la de Bazin-Doniol Valcroze va relacionada con una idea eminentemente deseable de cine. La presencia en las pantallas francesas del cine hollywoodense, de las obras primordiales del neorrealismo italiano capitaneado por Rossellini y De Sica y de promesas de renovación del cine francés, de la mano de Bresson y Becker, alientan la convicción de su fortaleza. El cine es espectáculo y escritura, pasión y razonamiento, ideario que hace suyo *Cahiers du Cinema* buscando en el cine una inserción del espíritu humano en el mundo, en las condiciones de su asimilación y elaboración.

Esa consigna nutrirá los textos fundamentales de André Bazin, amparados en el pensamiento fenomenológico y el bergsonismo y a la postre determinará el lugar que ocupan sus escritos, tan minuciosos como rigurosos en sus fundamentos, en la reflexión teórica contemporánea (la autobiografía de Dudley Andrew aparecida en 1983 da cuenta de ello, a la par que historiza el culto que una parte de la crítica anglo-americana tuvo hacia el fundador de

Cahiers). Y es la idea de cine de Bazin la que permitirá el florecimiento de los *jeunes turcs* de *Cahiers* antes de convertirse en los futuros cineastas de la *Nouvelle Vague*. A empezar por Maurice Scherer (Eric Rohmer) que se inicia en la revista con un texto jansenista sobre la pintura en el mismo número en que aparece el texto capital de Bazin "la estilística de Robert Bresson" (*Cahiers du Cinema* nº 3 , junio 1951), por Jacques Rivette que proclama la evidencia del genio de Howard Hawks (*Cdc* nº 23 , mayo de 1953) y por François Truffaut que lanza un texto programático "Une certaine tendance du cinéma française" (*Cahiers* nº 31, enero de 1954) criticando la deriva estructural de una industria rutinaria y académica como la francesa.

El tono panfletario que Truffaut, protegido por dos tutores como Bazin y Rossellini, utiliza nada más desembarcar en la revista llevará a los *Cahiers* a una posición más intransigente al menos en dos puntos: defensa del autor y de la *mise en scène* y necesidad de un cambio generacional en la industria del cine francés. Habrá que esperar a la *Nouvelle Vague* para que esa alternativa se haga creíble, pero la actitud de ocupación generacional , de "prise au pouvoir", se extenderá por toda Europa, de Francia a Alemania, de Italia a Inglaterra, de los países del Este a España, coincidiendo con la aparición en escena de una nueva generación de espectadores de cine.

Casi contemporánea a la eclosión de la *Nouvelle Vague* es la invasión en las carteleras francesas de las grandes obras de Hitchcock, Hawks, Ray Prelinger, Minelli, Bergman, Mizoguchi, Renoir, Rossellini... Mientras los jóvenes irrumpen con su inconformismo estético, los viejos cineastas están en el crepúsculo de su carrera pero produciendo todavía obras maestras. Como señalaba Jean Collet "cada siglo tiene su mal, cada generación también. Ciertos sufren porque no conocen sus padres, porque desembarcan en un mundo vacío. Otros sufren por la razón exactamente contraria: porque abordan un mundo demasiado lleno, demasiado hecho, porque sus padres están demasiado presentes". Tal parece ser la "regla del juego" del cine moderno rupturista en el momento de su eclosión en los festivales internacionales.

Efectivamente, una parte considerable del cine europeo de los sesenta proviene del enlace contranatura entre el cine clásico hollywoodense y el cine de arte europeo de postguerra. Pero sin duda va a ser el grupo histórico aglutinado en torno a los *Cahiers* el que mejor ejemplificará

esta aparente contradicción a través de un "etat classique du cinéma moderne" promovido a través de las históricas revisiones y retrospectivas de la cinemateque de Langlois. La *politique des auteurs* y su quintaesencia fílmica la *mise en scene* extendidas hacia el cine hollywoodense - tocado por la guerra pero ya muy enfermo- , así como hacia algunas figuras del cine europeo elevadas a la categoría de *maitre-à-penser*, ilustran esa poderosa contribución crítica en cuya trama es posible advertir una determinada metafísica de las ideas. El panteón de *Cahiers* es muy amplio, pero basta reagrupar algunos hitos: el número especial sobre Jean Renoir que reúne y complementa a Bazin con Eric Rohmer (*Cdc* nº 8 enero de 1952) o sobre Hitchcock que reclama al equipo de los *jeunes turcs* al completo (*Cdc* 39 octubre de 1954); "Lettre sur Rossellini" de Jacques Rivette, uno de los textos germinales del cine moderno (*Cdc* nº46, abril de 1955) ;o, en fin, "Bergmanorama", el texto programático de Jean Luc Godard sobre el cineasta nórdico (*Cdc* nº 85 julio de 1958). En todos ellos, afloran los blancos a alcanzar en el corazón del debate crítico: la idea del autor y el estatuto de la creación, la cinefilia considerada casi como religión y la moral de las cosas concretas.

Serán estas filiaciones y afinidades, no exentas de cierto hermetismo en cuanto a las preferencias personales, las que darán al grupo *Cahiers* un espíritu de choque y un cuerpo doctrinal común y a los primeros films- films de cinéfilos empedernidos- un mismo aroma ficcional, un aire de familia. Son gente que valoran los mismos autores (aunque difieran sobre las formas de escritura), que proclaman con espíritu mesiánico la primacía de la puesta en escena y que, como señalaba Serge Daney, defienden la idea de que el cine es antes una pasión que un aprendizaje y que se aprende mejor a hacer films viéndolos en la Cinemateque que trabajando en ellos según las reglas tradicionales del meritotraje.

Segundo acto: El giro de la modernidad

Cuando los críticos se pasan a la dirección, a principios de los sesenta, se impone otra dinámica . En primera instancia un progresivo desmarque de la lógica auteurista aplicada al cine americano y de categorías críticas tan equívocas como la puesta en escena ; a continuación una decidida apuesta

por las intensidades singulares y rupturistas del cine europeo que impliquen una renovación del relato, de la libertad del montaje y de la autoconsciencia lingüística. Finalmente, la necesidad de eludir veneraciones pasionales de la cinefilia y abrirse al campo del debate y de la transversalidad cultural.

Ideas nuevas para un nuevo espectador ávido y culto (multiplicación de las redes y salas de *art et essai* en toda Europa) con capacidad movilizadora entre la aficción y la intelección. Y por consiguiente con un lector potencial que consume revistas de cine. Sin movernos de Francia basta considerar que a comienzos de los sesenta hay un tiraje acumulado de las revistas de 120000 ejemplares con más de 30.000 abonados , lo que da idea de la fortaleza del cine dentro de la cultura francesa *tout court*. Con ruidosas polémicas ideológicas destinadas a establecer líneas más o menos claras de demarcación , como la que enfrentaría durante años a *Cahiers du Cinema* con *Positif*, revista nacida en Lyon en 1952 que desde un principio se sitúa bajo la doble óptica del surrealismo y la política radical y a favor de un cine de director que excluye prácticamente todos los nombres invocados por *Cahiers*. Ese pugilato que, en cierto modo, se extenderá a otras latitudes europeas como es el caso español con el "enfrentamiento" entre *Film Ideal*, cercana a los primeros presupuestos cahieristas, y *Nuestro Cine* , propagadora del realismo crítico de *Positif*, dará lugar a muchas excentricidades. Pero más allá del sectarismo coyuntural y de las escaramuzas de corto alcance, es un hecho que las revistas estimularon el debate cultural y marcaron la prueba de temperatura estética y comunicativa del cine moderno. No menos intempestivas serían las polémicas en Italia con las revistas *Cinema Nuovo*, regida por el sistema patriarcal de Guido Aristarco, *Bianco e Nero*, *Filmcritica* o *Cinema e Film*, en Gran Bretaña con *Sight and Sound*, *Movie* y *Screen*, en Alemania con *Filmkritik*..., todas ellas verdaderas espinas dorsales de los nuevos cines europeos y plataformas de su lanzamiento frente a los designios siempre resabiados de la exhibición nacional.

El cambio en *Cahiers du Cinema* se va a dar en forma de revolución palaciega: el relevo de Eric Rohmer por Jacques Rivette al frente de la redacción . Más que un relevo, se trata de un verdadero *coup d'etat*: se pasa de un intelectual de derechas, católico y germanista que entiende el cine como una suerte de "revancha de Occidente" (de Hollywood, la Italia de Rossellini y la Francia de Renoir,

para entendernos) a un crítico-cineasta que aún procediendo de la misma familia aboga por la modernidad y la interdisciplinariedad de enfoques (basta comparar dos textos programáticos de Rivette como el ya citado sobre Rossellini, donde aflora Peguy y la tradición católica, o su análisis de *Monsieur Verdoux* de Chaplin (Cdc nº 146, agosto de 1963) donde sitúa el cine en la misma senda del arte moderno) y cuyo discurso crítico, a caballo entre el montaje de ideas y la intimidad del cine, se convertirá en la verdadera fuente de inspiración de la revista .

El comienzo del cambio puede advertirse en el nº 97 de julio 1959 con una mesa redonda sobre *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais en la que participan Eric Rohmer, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze y Jean Domarchi. Se trata de un fuerte debate en el que además de remarcar la fuerza del montaje y del travelling como *affaire de morale* se vislumbra la necesidad de ubicar el cine moderno en el terreno de la estética en línea con las aportaciones de la literatura, la música y las artes plásticas. Joyce, Faulkner y Borges, Braque, Picasso y el cubismo, Stravinsky y la música serial hacen su aparición en escena sustituyendo a las tradiciones clásicas (de hecho todas las primeras películas de Resnais, cineasta perteneciente a la "otra orilla" de la *Nouvelle Vague*, se convertirán en verdaderos *jeux d'esprit* dentro de la revista y en auténticos meteoritos de la modernidad). El proceso de modernización continúa manifestándose en el nº 110 ,agosto 1960, a propósito de *La Aventura de Antonioni* y de los debates sobre el "nuevo cine moderno" italiano (ensombrecido por la poderosa tutela de Rossellini). Y se impone con una abertura al mundo de los *Cahiers* a partir de 1963 a través de los encuentros con Roland Barthes (verdadero *maitre-a penser* de la revista a partir de entonces), Claude Levi Strauss (reciente su polémica con Sartre sobre el pensamiento mítico), el músico Pierre Boulez y el semiólogo Christian Metz .

Dos figuras de poderoso relieve ilustran ese salto cualitativo de los *Cahiers*: Buñuel y Antonioni . El cineasta español es denostado en los *Cahiers* amarillos por su adscripción surrealista (pese a la primitiva defensa de Bazin como uno de los más cualificados cineastas de la crueldad), y solamente a partir de la invocación de Barthes como cineasta de la metáfora y la deriva del sentido entra con todos los honores en la revista . No menos sintomático es el caso de Antonioni cuya obra fílmica genera un amplísimo

debate de ideas, dentro y fuera de Italia, convocando todos los referentes literarios, filosóficos y pictóricos de la cultura moderna, mientras en los *Cahiers* de Rohmer y la cinefilia solo encuentra un sitio marginal hasta la llegada de los críticos modernistas que apoyan a Jacques Rivette como Jean André Fieschi, Jean Louis Comolli, Jean Narboni y André Labarthe. Precisamente será bajo el signo de Antonioni cuando los *Cahiers* cambien de color abandonando las portadas amarillas (con dimensiones de cuaderno escolar) por el formato tabloide y el comienzo de la etapa editorial en el grupo Filipacchi, engordado por la cultura juvenil del *salut les copains* de principios de los sesenta. Progresivamente la revista se nutrirá de figuras claramente reivindicadas como Passolini (su debate con Rohmer "Cine de prosa frente a Cine de poesía" constituye una de las bases teóricas del nuevo cine), Bertolucci, Skolimowski, Glauber Rocha o Jean Marie Straub. La creación en abril de 1966 de la "Semaine des Cahiers" en París constituye un verdadero balance del cine moderno defendido por la revista, a la par que una iniciativa de éxito rotundo que se extenderá por toda Europa a lo largo de tres decenios.

A partir de entonces la simbiosis Champs Elysees-Hollywood se transmuta en una marcada disposición hacia los nuevos espacios nacionales, cuadro propicio, sobre todo en el caso del Tercer Mundo, para la toma de conciencia política y artística.

Tercer acto: La ideología

La polarización y la euforia hacia las cinematografías del Tercer Mundo que habían conocido su presentación pública en el marco de las Mostras del Nuevo Cine de Pesaro es un primer paso hacia la politización de la crítica cinematográfica. Pero antes que una causa foránea son los acontecimientos interiores los que prepararán el terreno para un fuerte debate teórico. El reproche de falta de compromiso hacia el cine de la *Nouvelle Vague* - en realidad sus personajes eran héroes sin atributos que apenas rozaban los acontecimientos o pasaban por encima de los conflictos políticos de su tiempo, como la guerra de Argelia- se traslada hacia los propios cineastas obligados a tomar posición en una década repleta de acontecimientos políticos- revueltas de las minorías, movimientos contraculturales, procesos de descolonización en el Tercer Mundo,

guerra de Vietnam...- que demandan el compromiso político y la conciencia moral. Los acontecimientos de Mayo 68 y su irradiación europea y americana no harán sino agudizar este proceso de radicalidad ideológica.

Pero la verdadera movilización de los *Cahiers* se produce en 1968 con dos acontecimientos de orden cultural. El primero es la batalla de la *Cinematheque*, cuando el ministro de Cultura del gobierno gaullista, André Malraux, decide reemplazar a Henri Langlois y la oficina de los *Cahiers* se convierte en el verdadero lugar de resistencia mundial ante lo que se considera un atropello político (*CdC* 199-201, marzo-mayo de 1968). El segundo es la organización y desarrollo de los "Estados Generales" del cine en el que la revista se empleó a fondo al calor del movimiento estudiantil que ocupaba las calles de París y los medios informativos de todo el mundo. Dos acontecimientos de naturaleza asamblearia, si se quiere efímeros, pero plenamente inte-grados en el espíritu de los *Cahiers* de defensa del patrimonio del cine en paralelo a la exigencia de reformas radicales en los sistemas de producción, distribución y difusión.

Mientras la mayoría de las revistas cinematográficas tomaban posiciones progresistas defendiendo las películas políticas y visionarias que pueden tomarse como síntomas de una ideología antiburguesa y de ruptura antiautoritaria dentro del cine europeo, *Cahiers du Cinema* procedería a un giro radical marcado por la politización drástica y el fermento teórico. En el primer aspecto sobresale la fuerza del marxismo (con la munición conceptual de Louis Althusser y los aparatos ideológicos del estado) y el maoísmo chino como bandera. En esa coyuntura destacan los textos programáticos de los nuevos hombres fuertes de *Cahiers*, Jean Louis Comolli y Jean Narboni, sobre el papel de la ideología y las funciones de la crítica (*Cdc* 216, 217, 225, octubre de 1969/septiembre de 1970). Asimismo, las polémicas entre *Cahiers* y la revista insurgente *Cinethique* desde posiciones marxistas marcadamente disciplinarias en defensa de una supuesta práctica materialista del cine que resultaba harto difícil rastrear (salvo en el descubrimiento de la vanguardia soviética o en la práctica fílmica de Godard y el grupo militante Dziga Vertov).

Y junto a esta guerra de posiciones que constituye el decorado natural del periodo sesentayochesco, *Cahiers* se erigirá en plataforma de un nuevo espacio teórico relacionado con el estructuralismo, la lingüística y el psicoanálisis, en

estrecha relación con otras revistas de análisis como *Tel Quel*, *Communications* o *La Nouvelle Critique*. Un terreno correoso en el que al margen del carácter más o menos disponible de las disciplinas sociales, del hermetismo de las propuestas y de la diversidad de resultados obtenidos suscita un interés apasionado a lo largo de dos décadas en el marco de un fuerte debate teórico en todos los campos del saber. De las propuestas variadas y nada apacibles de *Cahiers* se nutrirán revistas del área anglosajona como *Film Culture*, *Film Quarterly*, *Voice* o *Screen*, además de una caterva de investigaciones universitarias en todo el mundo (no hay que olvidar que durante estos años el cine entra en el ámbito académico y empieza a adquirir un cierto rango de respetabilidad, por más que su estatuto artístico y cultural siga viviendo en precario todavía hoy).

Lenguaje e ideología van a ser los dos polos referenciales en el campo de la teoría, dando lugar, por cierto, a todo tipo de crispaciones y excesos. Durante este periodo (1970-1975) conocido como los "Cahiers maos", donde se llega a eliminar las fotos de portada e interiores como una forma de lucha contra el "formalismo burgués", la revista encuentra su razón de ser en la militancia política y en la constitución de un supuesto Frente Cultural Revolucionario en el que el cine se convierte en un instrumento más de la lucha ideológica. Junto a cineastas fetiche - dos en particular: Jean Luc Godard y Jean Marie Straub- la revista ataca a todo el mundo y sin embargo reivindica el cine colorista e inocuo procedente de la República Popular China. Huelga decir que pronto entrará en un proceso de crisis, con apariciones irregulares y una caída en picado de las suscripciones y las ventas. Dos de los nuevos redactores, Serge Daney y Serge Toubiana, se hacen cargo de una revista en plena agonía, con la intención de volver a hablar de cine, sin abolir la política, tan solo situándola *à la cantonade*, como diría , una vez más, Jacques Rivette.

Cuarto acto: caja de resonancias

Volver al cine no significaba recuperar la vieja cinefilia , sino buscar nuevos hábitos para cultivar el jardín del cine. Hay una renovación de la teoría, con la práctica desaparición de Althusser, la presencia rigurosa en una primera fase del psicoanálisis lacaniano (Jean Pierre Oudart y Pascal Bonitzer, son dos de los críticos más afinados en este

territorio) y las sucesivas correcciones postestructurales con las presencias de Gilles Deleuze, Michel Foucault y Jacques Ranciere. En esta época que se extiende entre los años 70-90 se abandona la austeridad y se avanza hacia frondosas aportaciones dentro de la cultura cinematográfica: el impulso del análisis textual, del "placer del texto" diríamos parafraseando el título del estudio de Barthes, la aparición del sector edición en colaboración con Gallimard (colecciones dirigidas por Jean Narboni y Alain Bergala), la recapitulación del cine con las otras prácticas artísticas como la pintura y la imbricación entre historia y relato, y una marcada disposición hacia el ensayo subjetivo y el diario íntimo bajo los auspicios de Serge Daney (suyo será el reencuentro de la revista con Margherite Duras, Robert Bresson o François Truffaut hasta su muerte en 1984, pero también el abordaje de la televisión, de la que Daney se convertirá en un eminente crítico desde las páginas del diario *Liberation*).

El periplo de esta nueva etapa se extiende en el tiempo y llega hasta la fase actual, con los *Cahiers* dirigidos por Charles Tesson en manos del grupo editorial de *Le Monde*. En sucesivas oleadas la revista ha jugado con nuevas fórmulas con sus correspondientes polémicas y crisis redaccionales, revoloteando con mayor o menor pertinencia por los temas que atraviesan el cine de los últimos decenios: la pérdida del estatuto del autor, el manierismo y la postmodernidad, la competencia televisiva y la fortaleza concurrencial del gran espectáculo, la revolución tecnológico-digital... Los tiempos han cambiado y la búsqueda de especificidad teórica y territorial ha desaparecido del horizonte. Manteniéndose a flote, *Cahiers du Cinema* unifica y hasta coagula todos los elementos de la dispersión crítica internacional en años de fuerte reordenación económica del cine en el escenario audiovisual. Posiblemente en esa supervivencia ante las sucesivas devastaciones del imaginario cine en la era inocua de la globalidad esté su mayor crédito. Y la posibilidad de que su aventura intelectual, tan rigurosa e imprescindible en otro tiempo, se concentre hoy en la salvaguarda de cierta energía crítica para seguir creyendo todavía en el cine por parte de unos mermados lectores-espectadores, que son, al fin y al cabo, sus verdaderos usuarios.

Traducido del catalán por: Patrícia Ortiz