

Hacia una conceptualización de la cinefilia

Para algunos autores como Antoine De Becque, la cinefilia fue una cultura, o contracultura, que surgió en París entre 1944 y 1968 ligada a la revista *Cahiers du Cinéma*, y al movimiento intelectual que la rodeó, que modelaron no solo teorías cinematográficas, sino una forma de ver y ser ante el cine (De Baecque, 2005). Desde el punto de vista teórico, se caracterizó por el culto del autor, la defensa al cine norteamericano, la crítica al *qualité* francesa – el “cine de papá”- y el impulso a la *Nouvelle Vague*. Bajo esta perspectiva, conformaron una comunidad de cine sostenida en una percepción elitista que escapaba del consumo masivo ordinario. Esto cinéfilos discurrían entre las películas buscando indicios del proyecto e intenciones del artista. Ritualizaban la experiencia en la sala de cine: el cuerpo se ubicaba en los primeros asientos promoviendo la captura hipnótica de la mirada ante la imagen rodeada de una oscuridad erótica compartida por la comunidad anónima de espectadores. Escribían eruditamente ilustrando a sus lectores sobre qué y cómo mirar, elevando un gusto canónico que modelaba la cultura cinematográfica y educando ética y estéticamente al resto de los espectadores.

Cuando la televisión, el video y luego Internet asumieron la hegemonía del mercado audiovisual, tanto los dispositivos como los públicos comenzaron a cambiar. Desembarazada la cinefilia de las prácticas concretas ligadas a *Cahiers du Cinéma* como resultado de la decadencia de las salas de cine y los cambios en la industria cinematográfica, se instauró el debate sobre la vigencia de esta categoría para calificar a los amantes del cine. Para Susan Sontag, las películas proyectadas en la pantalla doméstica, despojadas del arte propio de la industria cinematográfica en los cincuenta y sesenta, llevaron a la muerte de la cinefilia.

Pero parece restrictivo limitar la cinefilia a un conjunto de películas que cumplen con ciertos cánones de “lo artístico”, sin atender a las mutaciones que esta categoría tiene en el tiempo, espacio y comunidades; igualmente lo es, remitir la cinefilia a una conducta específica como salir al cine. Autores como Jullier y Leveratto han mostrado que la cinefilia es una experiencia ante la imagen cinematográfica que puede identificarse con prácticas concretas en diferentes momentos históricos. Esta experiencia pone en juego el saber

cinematográfico adquirido y el cultivo del placer. La memoria personal y capacidad de juzgar hacen hablar a las películas de su calidad, al tiempo que movilizan el fetichismo erótico ante la obra (Jullier y Leveratto, 2012). La experiencia es también la de intercambio con los integrantes de esta cultura artística que comparten el saber y juicio, la memoria y el placer cinematográfico.

La cinefilia posmoderna en Uruguay

A partir de las entrevistas realizadas, identificamos un conjunto de cinéfilos que podríamos caracterizar como posmodernos (Jullier y Leveratto, 2012). Por las limitaciones de esta exposición mencionaremos solo algunos de ellos. En primer lugar, el uso de internet y el visionado doméstico de las películas abrió exponencialmente la oferta y los trayectos en los que puede discurrir la vista. Ya no hay un mandato del emisor que defina la cartelera, sino que “la totalidad de contenidos está puesta ahí, *online*, y es el espectador en cada momento y en función de sus interés el que “programa” el flujo de información que desea recibir” (De Brea, 2007:75).

Por otra parte, el tiempo y el espacio en el que el cinéfilo se vuelve espectador de la película también se individualizan, resquebrajado el vínculo emocional que lo unía con la sala de cine. Este empoderamiento tiene como correlato mirar películas que la red presenta en espacios neutralizados y temporalidades heterogéneas que extraen al filme de la red de conexiones que le otorgaban una finalidad o sostenían la búsqueda de un efecto específico en un público determinado. Ahora pasan a presentarse ante espectadores anónimamente dispersos en la vaguedad del web, que eligen qué mirar, cómo y cuándo, organizando reflexiva y críticamente su actividad como espectador. La mayor conexión en el ciberespacio potencia la desconexión entre las producciones artísticas y las lecturas y efectos que las formas sensibles generen, lo que rompe con el mito moderno de obra total, acabada, única y fija (Vilches, 2010). Paradójicamente, mientras se refuerza esta desconexión con el visionado de películas extranjeras al buscarlas en la web, aparece entre los entrevistados una especial preocupación por visionar cinematografía nacional. En efecto, los jóvenes tienen gran conocimiento de las producciones uruguayas

e, incluso, están frecuentemente vinculados al sector desde el punto de vista profesional.

Machado sostiene que el placer ante la imagen cinematográfica o escopofilia - tomar a otro como objeto y someterlo a la contemplación fija y curiosa- se basa en “la perversión de la mirada indiscreta, que se satisface viendo al otro convertido en objeto” (Machado, 2007:50). El efecto de realidad del cine simularía una distancia e indiferencia de la imagen ante el espectador en la sala de cine oscura y silenciada, que habilita el placer de espiar la privacidad del relato de la pantalla. Trastocada la relación espacial con la sala, cabe preguntarse si el espectador mediado por la red puede generar la misma relación erótica con la imagen. En efecto, para Josep Lluís Fecé, en las generaciones posteriores a la cinefilia de *Cahiers du Cinéma* “el encantamiento [placer, fascinación] es de otra naturaleza, ya no se trata de un autor que invita al espectador a entrar en el filme, es este último quien decide ir hacia el filme pues en el cine actual ya no existen espectadores inocentes” (De Baecque, 2005:20). Estos espectadores describen un vínculo amoroso y pasional con las películas que, a veces, se expresa en nuevas prácticas ritualizadas frente a la pantalla del hogar (apagar las luces, mirar desde la cama, buscar un horario especial para el visionado, entre otras).

Si las posibilidades que abrió la navegación en el ciberespacio, delinearon cambios en los proceso de construcción de subjetividad (De Brea, 2007; Machado, 2009; Sibilia, 2013), cabría preguntarnos si las nuevas prácticas de los cinéfilos ligadas a Internet, transformaron los modos de ver, decir y ser ante la imagen.

El espectador emancipado – que hace, a su vez, a la emancipación social y estética-

“ya no se ubica lejos de la imagen, en el enfrentamiento dramático de la representación, sino que se sumerge; se desenfoca se translocaliza, se expande o se condensa, se proyecta en órbitas y más órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruces, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y de las redes sin fronteras de las inter-redes. El sujeto interfaceado es más un trayecto que un sujeto” (Couchot, 1998, citado por Machado, 2009:209).

Desarticulado de la tradición, de instrumentos de reproducción social, de una modelización estable de la experiencia del mundo y ante la imagen, el sujeto cinéfilo se construye en el devenir.

La neutralización de los espacios, la pérdida de finalidad de la película ante el anonimato de los espectadores, la heterogeneidad de temporalidades, promueven la experiencia propia ante la imagen, formas de aprehensión desligadas de marcos sobre qué mirar y cómo; al mismo tiempo, la subjetividad política, en el trabajo de la ficción, produce nuevos marcos y cambia la forma de enunciación de lo sensible (Rancière, 2013:65).

El sujeto cinéfilo está entonces “en permanente deconstrucción del sí mismo de acuerdo a expectativas y perspectivas que son regeneradas por lógicas culturales que cambian asiduamente” (Dipaola, 2013:19). La performatividad que hemos intentando delinear aquí, hace a la comunidad al tiempo que reconfiguran constantemente la identidad del sujeto. Instauro una normatividad de lo colectivo abierta y dinámica – lejos del precepto estricto y rígido- que permite el reconocimiento intersubjetivo sin dejar de contemplar la fluidez de los cambios que funda la interacción e instauro los procesos de producción de individuación. La experiencia cinéfila, que implica un conocimiento sobre el cine y el culto del placer ante la imagen, permiten el reconocimiento mutuo de los sujetos sin perder su individualidad. El intercambio de la mercancía inmaterial sostenido en una economía colaborativa, podrían entenderse como prácticas comunes que integran a la comunidad y hacen a la individualidad en el hacer común, es decir, se reconocen las prácticas como mecanismos de agrupación al tiempo que el sujeto propone conductas o posee capacidades que pasan a ser legitimadas por la comunidad.

Una versión ampliada de resultados de la investigación en curso se puede consultar en este artículo recientemente publicado. Link: [Revista Versión. Estudios de comunicación y política ISSN: 2007-5758](#)"