

La perplejidad de la cinefilia y de la crítica frente a la deslocalización del audiovisual

Àngel Quintana
Universitat de Girona

Después de la muerte del cine

Un año después de cumplirse el centenario del cine, la escritora Susan Sontag anunció la muerte del cine, en un artículo publicado en *The New York Times*. La escritora consideraba que la deriva tomada por el cine comercial hollywoodiense había destruido la creación y la invención, hasta el punto de que “el cine arte del siglo XX, parece haberse convertido, cuando se está cerrando el siglo, en un arte decadente”. El artículo de Susan Sontag formaba parte de cierta mirada lacónica que, a finales del siglo XX, determinados intelectuales y cineastas como Jean-Luc Godard, Theo Angelopoulos, Victor Erice o Peter Greenaway articularon en torno a la cuestión de la muerte del cine. Estas miradas estaban orientadas a considerar la existencia de un arte que nacía y moría con el siglo XX, y a la pérdida de la centralidad del medio dentro de la esfera audiovisual. Por un lado existía la nostalgia, expresada por Susan Sontag, de que habían desaparecido aquellos años en los que cada mes era posible descubrir una nueva obra maestra. Por otra parte, existía la constancia de que la era del cine narrativo clásico se había acabado y que con ella desaparecería la idea del espectador pasivo sumergido en la oscuridad de la sala. El cine tal como había estado pensado, y ensalzado por esa cultura autóctona llamada cinefilia, había muerto. Las nuevas formas de comercialización habían roto con la experiencia formativa y vital que había supuesto el acto de descubrir el mundo a través de una pantalla.

Con los años y con el proceso de implementación de la tecnología digital, el pesimismo lacónico ha perdido terreno y vigor. Tal como veremos más adelante, una cierta teoría ha dejado de vindicar la idea de que el cine había muerto para empezar

¹ Susan SONTAG, “The Decay of Cinema”, *The New York Times*, 25 de febrero de 1996.

a afirmar que el medio de expresión había vivido un interesante proceso de mutación. Este concepto de mutación del cine estalló un año después de que Susan Sontag publicara su artículo, cuando en la revista francesa *Trafic* un serie de críticos de diversas nacionalidades, nacidos en los años sesenta – Adrian Martin, Nicole Brenez, Kent Jones, Alexander Howarth, Raymond Bellour –, bajo la coordinación de Jonathan Rosenbaum, llevaron a cabo una correspondencia cinefilia en la que hablaban de las mutaciones de su experiencia como espectadores². El reconocimiento de esta mutación suponía, entre muchas otras cosas, un cambio en los paradigmas que marcaban las formas de ver de una determinada cinefilia y en los modos de juzgar de una determinada crítica. La afirmación de que el cine había mutado era la constatación de una serie de transformaciones que se estaban produciendo en el audiovisual y que se extendieron durante un período de unos veinte años (1990-2010). Durante este tiempo, el cine había dejado de ser un medio analógico para pasar a ser un medio digital. Las películas-espectáculo habían puesto en crisis una parte de los valores que sustentaban la dramaturgia cinematográfica. El relato había entrado en crisis para generar otras políticas de impacto visual a los espectadores que, en muchos casos, pasaban por el impacto de la atracción visual. La idea tradicional de montaje entendida como puesta en orden de una determinada linealidad narrativa había dado paso a diferentes formas de postproducción digital cuyo exhibicionismo había pasado a ocupar una parte esencial del desarrollo de las ficciones. El cuerpo del actor/actriz se había transformado en un cuerpo mutante. Su trabajo de interpretación se encontraba sujeto a las leyes de la *motion capture*, a la creación de máscaras digitales que marcaban sus movimientos o a la implantación de espacios cibernéticos por los que transitaban los seres como si fueran auténticos fantasmas. Los cuerpos se habían transformado en cuerpos ingravidos, mientras los espacios habían adquirido una dimensión laberíntica, forjada por arquitecturas o

² Jonathan ROSENBAUM *et al.*, “Movie Mutations. Correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante”, *Trafic*, n. 24, Invierno 1997, p. 5-44. El artículo se fue ampliando y dio lugar a un libro, traducido al español: J. ROSENBAUM y Adrián MARTIN, eds., *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid, Errata Naturae, 2010.

paisajes oníricos en los que la huella física del mundo no había desaparecido del todo.

El cine, como el audiovisual en general, ha vivido un auténtico proceso de hibridación en que la idea de imagen como huella del mundo debía convivir con la idea de la imagen entendida como un retorno a la representación. Las máquinas de la visión que llevan a cabo esa mecanización de la percepción, de las que proféticamente hace unos años hablaba Paul Virilio, se habían hecho realidad³. La sustitución de la imagen analógica por los datos ha permitido generar imágenes híbridas en las que los signos del mundo físico son alterados por otras imágenes surgidas de la memoria de los ordenadores, en los que la huella del mundo y su imitación conviven de forma extraña. La cultura digital ha generado un cierto hiperrealismo cuyo objetivo no consiste en reconfigurar las coordenadas del mundo físico sino en poder hacer posible lo que ha estado soñado y crear un mundo delimitado que pueda tener su propia coherencia y verosimilitud. La emergencia de esta cultura digital ha transformado la propia idea de cine y sus oficios, pero también sus formas de ver, de consumir y de juzgar⁴. ¿Cuál es el lugar del espectador frente a los cambios y transformaciones que ha experimentado el cine con la irrupción de la tecnología digital? ¿Se han configurado nuevos paradigmas del gusto y de la adhesión de los espectadores? Será en torno a estos aspectos sobre los que procuraremos incidir a lo largo del presente artículo. Partiremos de los nuevos lugares desde donde se contemplan las películas para acabar desplazándonos hacia el territorio de la crítica, entendida como institución que juzga y que toma nota de los movimientos y transformaciones que vive la imagen en nuestro presente.

Antes de poder dar vagas respuestas a algunas de las preguntas esenciales sobre el lugar del espectador frente a las pantallas, consideramos que es preciso volver,

³ Paul VIRILIO, *La Machine de la vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988.

⁴ El autor ha desarrollado el tema de las transformaciones de la cultura digital en los siguientes trabajos: Àngel QUINTANA, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008. À. QUINTANA, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado, 2011.

aunque sea brevemente, hacia el concepto de mutación. Tal como afirma Vicente J. Benet, la idea de mutación incorpora la dinámica diacrónica inherente al cine como fenómeno de la modernidad que parte del siglo XIX y nos lleva hasta el presente. Benet considera que desde sus orígenes el cine no ha cesado de mutar, ya que “las transformaciones del cine a lo largo de la historia plantean constantemente no una mera evolución, sino una auténtica re-conceptualización de su naturaleza”⁵. Esta idea concuerda con el concepto que han elaborado André Gaudreault y Philippe Marion sobre “el doble nacimiento de los medios”, según el cual el impacto que ha generado el nacimiento del digital no supone la muerte del cine, ni su configuración, sino que forma parte de un proceso de transformación y ajuste de los medios. La mutación sería un pequeño cambio que formaría parte de un recorrido más amplio que no ha cesado de afectar al cine desde sus mismos orígenes. De este modo “las crisis que, en su genealogía atraviesa un medio como el cine son unos reveladores excelentes de la hibridación implícita que condiciona toda identidad mediática, que no es otra cosa que la federación mediática y evolutiva de diferentes series culturales”⁶.

En otro ensayo, donde se trata de establecer una conceptualización de la nueva galaxia audiovisual surgida con la llegada del digital, Francesco Casetti introduce el término de deslocalización del cine. Para Casetti ante las nuevas pantallas que surcan el ciberespacio y ante las nuevas formas de ver, es preciso preguntarse hasta qué punto aquello que hace unos años considerábamos como cinematográfico se encuentra presente en la nueva iconosfera. El concepto de deslocalización implica la existencia de un movimiento, que provoca que se pierdan algunas características de aquello que antiguamente conocíamos como cine. Por otra parte, la deslocalización entrevé que se pueda producir un renacimiento de la propia esencia del cine. “Deslocalizar el cine no implica que lo que veamos sea 100 % cine, pero en cambio sí que tenemos la

⁵ Vicente J. BENET, “Mutaciones del cine. La historia cultural y las imágenes”, in Álvaro FERNÁNDEZ y Nancy BERTHIER, eds., *La cultura de las pantallas. El cine iberoamericano en el panorama audiovisual actual. Nuevo Texto Crítico*, vol. 28, n. 51, 2015, p. 21.

⁶ André GAUDREAULT y Philippe MARION, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 175.

certeza de que a pesar de las diferencias lo esencial sigue siendo cinematográfico”. El espectador contemporáneo puede situarse frente a una pantalla de ordenador para ver una película. Su lugar no es el lugar originario desde el que fue concebida dicha película, pero a pesar de esto, cuando un espectador se sitúa ante las imágenes continúa tomando conciencia de que está viendo una película y de que lo que ve es realmente cine. Cuando el creador piensa en cómo encuadrar y componer una película, en principio, piensa en el tamaño de la sala. No obstante, esa película será montada en un ordenador y una parte substancial de su visionado se llevará a cabo en pequeñas pantallas televisiones de plasma, ordenadores y de forma individualizada. A pesar del efecto de extrañeza que supone, cuando el cine es visto en otras pantallas, el hecho cinematográfico emerge en todos estos territorios extraños y a veces se consolida. Cada vez hay más espectadores que descubren las películas y los documentales fuera de la sala. Según Francesco Casetti, lo que se ha llevado a cabo no es más que un proceso de deslocalización⁷.

La deslocalización audiovisual

Cuando nos preguntamos cuál es el lugar del cine en la actualidad y cuál es la posición del espectador respecto a las imágenes, nos encontramos ante una serie de contradicciones generadas por la pérdida del lugar originario. Es cierto que la historia del cine no ha sido más que el resultado de una serie de mutaciones tecnológicas durante las cuales se han experimentado una serie de cambios esenciales en la propia naturaleza del medio de expresión. La llegada del sonido, por ejemplo, supuso una mutación fundamental. El cine sonoro surgió en un momento en que los estudios entraron en contacto con otras industrias culturales, como la industria discográfica o la radio. Sin embargo, también es cierto que la mutación que ha vivido el cine en los últimos años ha implicado un cambio profundo tanto en las

⁷ Francesco CASETTI, *The Lumière Galaxy. 7 Keywords for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 38-39.

formas de crear el cine como en sus formas de consumo. Si utilizamos una visión genealogista nos encontraremos con alguna curiosa sorpresa. Así, por ejemplo, el especialista en la tecnología del cine de los orígenes Ben Singer, ya demostró hace unos años que el cine siempre había estado presente en el espacio casero desde finales del siglo XIX. Solo dos años después de que el Kinetoscopio de Edison apareciera en 1894, diferentes empresas de producción empezaron a producir aparatos de proyección con el objetivo de que el cinematógrafo ocupara un lugar dentro del espacio doméstico. Este proceso coincidió con el establecimiento de sistemas de alquiler de películas para el uso privado⁸. A pesar de que una visión genealógica puede romper con algunos esquemas pre-establecidos sobre los sistemas de utilización y difusión de las imágenes en el pasado, es cierto que la institucionalización del cine pasó por la creación de la sala como espacio oscuro. En la sala, concebida a partir de una lógica cercana al modelo del teatro decimonónico, se proyectaban las películas en una pantalla para una multitud configurada como público.

El uso de las salas no fue siempre el mismo. Si pensamos en cómo se llevó a cabo el proceso de institucionalización de las salas como espacio hegemónico para la proyección de ficciones, veremos que este proceso se desarrolló en diferentes fases. En la primera fase, situada entre 1895 y 1913, el cine convivió con las variedades y con otras formas de espectáculo hasta ir ocupando un lugar preferencial dentro de la industria. Las primeras salas permanentes surgieron alrededor de 1905 pero proyectaron programas fragmentados que no implicaban la atención y el silencio por parte del público. A partir de 1913, durante el periodo de institucionalización del cine clásico, la sala obscura como espacio de proyección de grandes dimensiones pasó a ocupar la centralidad como espacio privilegiado para la visión. Tal como constata Gabriele Pedullà en un estudio sobre la configuración del espectador frente a las pantallas, la centralidad implicó un modelo de espectador y supuso la

⁸ Ben SINGER, “Early Home cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope”, in *Film History*, vol. 2., Otoño 1988, p. 37-38.

institucionalización de una nueva estética perfectamente acorde al sistema de proyección y de atención. La estética estaba basada en la obscuridad de la sala y en la concentración del público ante la ficción⁹. La posición central de la sala de cine como espacio de exhibición se rompió en 1956. Este año está considerado como el momento canónico en que las películas de Hollywood penetraron en el espacio televisivo. En 1956, los grandes estudios de Hollywood firmaron un contrato con las cadenas de televisión americana que permitía la emisión de las películas en blanco y negro realizadas antes de 1948. La fecha es significativa porque supuso el inicio de esa recolocación del cine en otro medio — la televisión — y empezó a poner en crisis la centralidad de la pantalla de las salas cinematográficas. El *black cube*, término con el que los estudiosos anglosajones definen la sala cinematográfica, no perdió su hegemonía hasta finales de los años sesenta, cuando la televisión se convirtió en un medio de masas presente en la mayoría de hogares. En España, donde la televisión no surgió hasta 1955, su implementación masiva en los hogares no se produjo hasta 1968, año en que Televisión Española ganó el Festival de la canción de Eurovisión. En aquellos años, las películas ocupaban un lugar privilegiado en las tardes de los sábados o en el *prime-time* nocturno. Hasta 1956, el cine formaba parte de un ecosistema concreto y cuando fue trasladado a la televisión, tuvo que adaptarse a otro ecosistema más complejo en el que las condiciones de percepción y de atención cambiaban de forma radical. El león de la Metro Goldwyn Mayer parecía un gatito cuando aparecía en la pantalla televisiva. El espacio de descanso y ocio doméstico se configuró en torno a la televisión, pero la emisión de películas no tenía las condiciones óptimas, ya que estaba sujeta a muchas más posibilidades de distracción y a la imposibilidad de elegir otras propuestas más allá de las ofertadas en la parrilla horaria.

La aparición del mando a distancia creó otros vínculos con el acto de la visión doméstica porque surgió en un momento de aumento de las cadenas, implicó una

⁹ Gabriele PEDULLÀ, *In Broad Daylight. Movies and Spectators After the Cinema*, Londres, Verso, 2012, p. 44-45.

mayor fragmentación de los discursos y nuevas políticas de impacto de las imágenes. Esta deslocalización del cine hacia el ámbito televisivo generó una serie de curiosas alianzas entre los medios y cambió el lenguaje de las ficciones cinematográficas para crear una espectacularidad para la gran pantalla con la producción de obras colosales, las cuales al pasar por la televisión acabaron siendo domesticadas. Barbara Klinger considera que un momento fundamental en las formas de exhibición fue la llegada de los *home cinemas*, ya que incorporaron una pantalla de mayores dimensiones, transformaron el comedor en una pequeña sala y establecieron una nueva relación con el sonido. Klinger considera que los nuevos sistemas de reproducción del sonido en el espacio doméstico generados por los *home cinema* supusieron “una intervención en la recepción de las películas equivalente a la que supuso la llegada del sonido en las salas de cine”¹⁰.

Actualmente, las mutaciones fundamentales que se han experimentado en el campo de la exhibición no tienen que ver únicamente con el tránsito del espacio público al espacio doméstico, ni son únicamente una simple recolocación de las películas en un medio que les resulta ajeno. El cambio es más profundo porque lleva implícita la pérdida de centralidad del medio y supone la existencia de un fuerte movimiento de fuerzas económicas que no solo afecta el cine, sino que también afecta la televisión, el universo del arte contemporáneo y las formas de exhibición en la galería — el *white cube* opuesto al *black cube* —. Es por este motivo por lo que, matizando la propuesta de Francesco Casetti, pienso que en la actualidad no vivimos un proceso de deslocalización del cine sino de deslocalización del sistema audiovisual.

Los economistas hablan de la existencia de una deslocalización cuando se traslada una producción industrial de una región a otra, de un país a otro, buscando menos costes industriales. Este hecho ha surgido como resultado de la globalización, debido a la progresiva eliminación de barreras a la movilidad del capital. Los avances en materia de transporte y comunicaciones han facilitado a las empresas

¹⁰ Barbara KLINGER, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 48.

multinacionales la posibilidad de organizar la producción a una escala global. En el mundo empresarial, la deslocalización persigue una mano de obra más barata, una legislación más permisible y unas condiciones de trabajo más flexibles. En el territorio audiovisual, la deslocalización también tiene una base económica marcada por la expansión de la industria audiovisual hacia otros territorios y la emergencia de nuevas plataformas de difusión. Es el resultado de la flexibilidad para producir y crear productos audiovisuales que se ha generado con el advenimiento del digital pero también tiene que ver con la facilidad de difusión en diferentes soportes, que actualmente poseen las imágenes. La deslocalización audiovisual también implica una expansión del negocio hacia múltiples espacios, una ruptura con el lugar central y la creación de una progresiva disgregación de las imágenes creadas respecto a su espacio de difusión originario. Es cierto que las películas continúan funcionando como películas, pero las condiciones de creación y consumo no son las mismas. Se ha producido un importante tránsito hacia otros espacios ajenos que ha sido consecuencia de la hibridación de soportes. Al mismo tiempo también se han transformado las condiciones de percepción e incluso del propio consumo de los productos. ¿Podemos continuar hablando de que el éxito comercial de una película se mide por sus resultados en taquilla? Es cierto que hay un público que continúa asistiendo a las salas, pero otra parte substancial de público consume las películas en las plataformas digitales a partir de sus aparatos de televisión. El negocio audiovisual no estriba en lo que recauda una película sino en la posibilidad de generar soportes audiovisuales paralelos. Mientras las pantallas cinematográficas se han ido orientando hacia una determinada política de atracciones, las series de televisión han suplantado la centralidad cinéfila que tenían las películas y han llevado a cabo la recuperación de todo aquello que el cine había puesto en crisis como la narratividad basada en la causalidad y la dramaturgia basada en los procesos de identificación del espectador.

¿Qué pasa cuando un espectador contempla una película por Netflix o por Amazon? ¿En qué lugar se sitúa dicho espectador respecto al cine y respecto a la

televisión? ¿Qué pasa cuando las series televisivas ya no son vistas desde el propio medio, según las parrillas horarias y con la frecuencia de un capítulo semanal situado en pleno prime-time? A finales de julio del 2016, la cadena Netflix colocó en *streaming* los ocho capítulos de la primera temporada de *Stranger Things*. La serie no pasó por ninguna cadena de televisión y una parte esencial de sus consumidores la vieron de forma compulsiva durante ocho horas seguidas, otros la vieron durante dos o tres sesiones, como si estuvieran leyendo un libro. *Stranger Things* fue presentada como serie televisiva pero una parte importante de los consumidores que la visionaban no la vieron según los rituales propios del medio televisivo. Además, la mayoría de sus espectadores formaban parte de un viejo público cinéfilo que buscaba en la serie algunos elementos capaces de generar una cierta nostalgia hacia el cine para adolescentes surgido en los años ochenta. *Stranger Things*, una producción de Netflix dirigida por Matt y Ross Duffer, es un interesante caso paradigmático de la deslocalización audiovisual. No fue emitida ni en una cadena de televisión, ni en una pantalla cinematográfica. Situó al espectador frente a otra espera que iba más allá de los límites del cine y de la televisión: la nueva esfera audiovisual. A pesar de la deslocalización, en el interior de esta esfera situada más allá del cine y de la sala hay algo que pre-existe del mundo originario. Jacques Aumont piensa que a pesar de la existencia de un modo individual o colectivo de recepción de la ficción hay algo que va más allá del audiovisual, que remite a la esencia de aquello que llamábamos cine y que ahora podemos vislumbrar como simples temporadas televisivas: el peso de la ficción".

La cinefilia deslocalizada

¿Cómo puede el espectador afrontar este proceso de deslocalización permanente que viven los medios audiovisuales? Para poder responder a esta cuestión vamos a partir de un modelo de espectador muy peculiar: la cinefilia. A partir de ella podemos

" Jacques AUMONT, *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Paris, Bayard, 2014.

desplazarnos progresivamente a un espectador privilegiado, esos jueces del gusto que son o somos los críticos de cine.

Antoine de Baecque publicó hace unos años un estudio en que mostraba como la cinefilia inventó una determinada mirada hacia el cine. La cinefilia tuvo su edad de oro entre el fin de la Segunda Guerra mundial y las movilizaciones del mayo de 1968. Durante este período los cinéfilos vieron las imágenes “como fragmentos de vida íntima y las películas fueron ensalzadas como piezas claves para la configuración de panteones personales, donde las proyecciones implicaban la existencia de una cultura de grupo”¹². Era un tiempo en que las discusiones empezaban en los bares cercanos a las salas y acababan en el seno de una revista. La cinefilia fue una manera de ver las películas, de hablar sobre ellas, de difundir sus discursos y de considerar el cine como algo central dentro del contexto cultural de la época. La cinefilia clásica se asocia a las querellas que tuvieron lugar en Francia entre los redactores de *Cahiers du cinéma* y *Positif*, pero también puede ser vista como una metáfora sobre un modelo de público surgido durante la segunda mitad del siglo XX que acabó apostando por la legitimación cultural de su afición. Supuso la existencia de una élite privilegiada de espectadores que consumían las películas en las Filmotecas o en las salas de repertorio y que intentaban reescribir la Historia del cine creando nuevos cánones. No obstante, también implicó la existencia de un modelo de espectador apasionado, cuyo *habitat* existencial fue la sala oscura, con lo que esta implicaba de atención y culto hacia las películas.

En los años ochenta, la existencia del video creó otro modelo de cinefilia que puso en crisis la persistencia del modelo y su extensión en el presente. En la correspondencia que marcó la primera versión de *Movie Mutations* publicada en la revista *Trafic*, se constató que los jóvenes cinéfilos nacidos en los años sesenta se encontraban frente a una especie de curioso caos. Por un lado existía el recuerdo de un cine popular que podía llegar a resultar mítico. El descubrimiento, por ejemplo,

¹² Antoine DE BAECQUE, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 11.

de *La conquista del Oeste* (*How the west was won*, Henry Hathaway, John Ford, George Marshall, 1962) en una sala como acto de conciencia del primer contacto establecido ante el espectáculo cinematográfico. Sobre este punto, Serge Daney, crítico surgido después de la cinefilia, no cesó de reivindicar el mito de la sala de cine como lugar originario. Daney se consideraba un niño atrapado por el peso del mito de la sala hasta el punto de que como hijo del cine *ciné-fils* era más importante ir al cine para poder ver una película concreta³. Por otra parte, estaba la idea de cómo afrontar el cine como materia de estudio en la universidad y como lidiar con los debates generados durante la época de la gran Teoría. Finalmente, estaban los videoclubs, que mostraban una serie de películas de serie B que habían sido descartadas de los circuitos oficiales. Tal como constata Adrian Martin, los videoclubs permitieron una cierta democratización de la cultura video y “generaron la capacidad de romper con los juicios normativos de la cinefilia”⁴, certificando la existencia de posibles sorpresas frente a los procesos de reconocimiento de las grandes obras. Esta cinefilia, surgida después de la edad de oro, tuvo que lidiar con algunos elementos esenciales como fue el cambio de los modelos culturales periféricos al cine que desarrollaron un gusto hacia la ficción. La vieja cinefilia podía moverse, con cierta comodidad, por el mundo de la novela reivindicando la novela policíaca y otros géneros populares o se sentía atraída por el surgimiento del jazz, como música generacional. En cambio, la nueva cinefilia empezó a observar cómo surgían otras formas de la cultura popular que marcaban e influenciaban las películas como las series de televisión, los cómics, los videoclips o los videojuegos, con lo que representaron como industria de entretenimiento paralela al mundo del cine. El cine empezó a interactuar con estos medios hasta el punto de que una ficción no dependía únicamente de un sustrato de origen literario, sino de la capacidad de interacción con un videojuego. Este cambio de paradigma provocó cierto sentimiento de nostalgia hacia una determinada cinefilia que ya no podía vivir en su mundo mítico, parecía que la Arcadia de un

³ Serge DANEY, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Paris, Aléas, 1997, p. 118.

⁴ J. ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 11.

determinado cine se hubiera desvanecido. En medio de este contexto surgió la leyenda de la muerte del cine, sin darse cuenta de que lo que estaba muriendo era la propia cinefilia.

La crisis o muerte de la cinefilia marcó un nuevo camino para llevar a cabo la creación de la llamada cinefagia. Tal como constata Cristina Pujol Ozonas, en los años ochenta, las formas de ver cine empezaron a cambiar y la desilusión frente a las nuevas producciones impregnaba los discursos de la cinefilia¹⁵. Frente a esta posición, la cinefagia entendía el valor del consumo de cine desde una perspectiva anti-romántica, perfectamente insertado dentro de la cultura de masas actual. La cinefagia no contemplaba las películas como formas artísticas sino como reflejos de las formas de consumo de la propia sociedad. El sociólogo mexicano Néstor García Canclini considera que el consumo de masas debe ser entendido a partir de una serie de procesos socio-culturales en los que se lleva a cabo la apropiación pero también el uso de los productos¹⁶. La cinefagia tuvo que ver con la creación de comunidades de consumidores que se fidelizaron dentro de la industria del ocio y del entretenimiento. Los cinépagos fueron producto de una cierta política de creación de acontecimientos mediáticos hacia los que se adhirieron, establecieron un culto e incluso intentaron promocionar un determinado saber. Tal como sigue constatando García Canclini, estos espectadores se diferenciaron de los viejos cinéfilos porque para ellos la relación con las películas se producía desde un presente sin memoria. Quizás por este motivo, los cinépagos han llevado a cabo un proceso progresivo de desplazamiento desde los blockbusters cinematográficos hasta las nuevas series televisivas donde el concepto de comunidad o de fans forma parte del propio ADN cultural. Tal como afirma Concepción Cascajosa, la existencia de los fans de las series es un viejo fenómeno, que se ha encontrado revalorizado en el nuevo contexto

¹⁵ Cristina PUJOL OZONAS, *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a la cultura y a los gustos cinematográficos*, Barcelona, UOC, 2011, p. 52.

¹⁶ Néstor GARCÍA CANCLINI, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995, p. 140.

televisivo, donde su potencial de consumo es mucho mayor¹⁷. Desde las comunidades creadas en internet hasta los nuevos festivales de series, ha surgido un modelo de espectador adicto a las series. Se trata de un espectador que las consume compulsivamente. Mientras los blockbusters ocasionaron el rechazo de la cinefilia clásica y de la intelectualidad, las series de televisión se han encontrado con la existencia de un modelo de espectador que las ha querido legitimar más allá de su condición de entretenimiento, buscando y potenciando algunos de los factores de distinción cultural que eran propios del cine.

La crítica perpleja

Durante muchos años, el desarrollo de la práctica crítica estaba relacionado con el desarrollo de la cinefilia. En cierto modo, la cinefilia era como la varicela de la crítica. Se trataba de una enfermedad benigna, que se manifestaba durante la infancia o la adolescencia, que se superaba en la edad adulta pero que acababa dejando marcas. En los últimos años, la crítica ha tenido que acoplarse a la nueva cinefilia, pero también a los nuevos hábitos de consumo marcados por el cine contemporáneo. Este factor se ha producido en un momento clave en que la crítica ha vivido lo que podríamos definir como una doble crisis. Por una parte, la crítica ha visto cómo desaparecían las viejas plataformas tradicionales de periodismo de opinión — la prensa generalista — y cómo empezaban a surgir nuevas plataformas dentro del mundo de internet. Este cambio ha comportado que hubiera mucha más gente practicando la crítica cinematográfica, pero, por otra parte, se ha perdido la idea de ejercer la crítica como una profesión o como una práctica remunerada. Este hecho ha creado una tensión entre la práctica profesional y la práctica amateur. En muchas ocasiones, los profesionales que ejercen la crítica semanal en los principales periódicos poseen menos formación y menos inquietud ante el nuevo cine que los jóvenes que escriben de forma gratuita en *blogs* o *posts* de internet.

¹⁷ Concepción CASCAJOSA VIRINO, *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2016, p. 183.

La crisis y la transformación de los medios ha hecho que la crítica pasara de ser una rama de la publicidad que tenía una relación muy estrecha con el sector de la distribución y promoción de películas, a convertirse en una especie de alternativa a los mundos institucionales. Actualmente, esta alternativa se encuentra muy diseminada porque en la red existen numerosas comunidades que reivindican modelos de cine muy diversos. La idea del crítico como especialista global del audiovisual contemporáneo está siendo enterrada. Las comunidades reivindican determinados modelos de cine desde una actitud en la que el culto es referencial. Esta disgregación del gusto y del conocimiento impide, muchas veces, la existencia de una clara distancia crítica.

La otra crisis que ha vivido la crítica ha sido la deslocalización del medio y la mutación de la cinefilia en cinefagia. Este hecho ha creado una gran perplejidad en un sector amplio de la profesión, que no ha querido darse cuenta de que en un momento en que todos los oficios del cine cambiaban, la crítica se resistía a cambiar.

En mayo de 2007, coincidiendo con el nacimiento de la revista *Cahiers du cinéma-España*, publiqué un artículo de opinión en el que intentaba constatar el desfase existente entre la práctica de la crítica y las transformaciones del cine. En dicho artículo preguntaba: “¿Por qué la crítica no quiere ser consciente de la mutación del cine? Sencillamente, porque prefiere soñar que cualquier tiempo pasado fue mejor, sin darse cuenta de que esa actitud les lleva a convertirse en especialistas en la pintura del renacimiento desterrados en una feria de arte contemporáneo”¹⁸. El punto de partida de dicha reflexión era la idea de que la práctica de la crítica continuaba ensimismada en la exaltación del gusto y en la centralidad de cierta idea del cine. La crítica no quería darse cuenta de que los cambios operados en la creación y la difusión de películas habían alterado los modos de percepción de las propias obras.

La irrupción del digital había abierto el cine hacia numerosos caminos y antes de llevar a cabo la elaboración de un juicio fue preciso entender las mutaciones desde

¹⁸ À. QUINTANA, “No solo el cine cambia, la crítica también”, *Cahiers du cinéma-España*. n. 1, mayo 2007, p. 5.

una perspectiva cultural amplia, insertándolas en el propio devenir de la contemporaneidad. Tal como constaba Antonio Weinrichter, “Muchos críticos de cine se han quedado sin un objeto bueno. Parecen incapaces de superar la ruptura entre la confortable tradición cinéfila de clásicos populares y los nuevos desarrollos por donde pasa el cine hoy”¹⁹. La idea de que la vieja arcadia perdida de la cinefilia solo resucita cada vez que un cineasta como Clint Eastwood apuesta por realizar una nueva película de corte clásico, resulta estéril, sobre todo si tenemos presente que la crítica forma parte de un mundo global en que las apuestas estilísticas son muy variadas. En una parte significativa de la crítica institucional española continúa imperando el papel del gusto, hasta el punto de que los críticos se alzan como auténticos tribunales que pontifican en torno a unas obras sin preguntarse cuál es su posición como espectadores en un mundo mutante. Esta misma crítica continúa pendiente de las películas que se estrenan cada viernes en las salas, sin plantearse que muchas veces el impacto que poseen estas películas es notablemente inferior al impacto de algunas series de televisión colgadas en las plataformas de *streaming*. La especialización dentro del sector cinematográfico provoca que exista una división progresiva entre la crítica cinematográfica y la televisiva, una división que en el ámbito mediático aún no ha sido subsanada.

Por otra parte, la crítica española continúa sin ser consciente de que determinado cine de autor no circula únicamente en las salas sino también en las galerías de arte. Cuando determinados cineastas como José Luis Guerín o Albert Serra muestran sus instalaciones en la Bienal de Venecia o en cualquier centro de arte contemporáneo, la crítica cinematográfica se muestra impotente para encontrar un espacio en sus medios para poder hablar del fenómeno. En estos casos, la crítica de cine acaba suplantada por la crítica de arte que ve a estos mismos cineastas como unos creadores extraños que irrumpen en el territorio de la galería, un ámbito que los críticos de arte consideran como su lugar, como el espacio que tienen asignado.

¹⁹ Antonio WEINRICHTER, “Estado crítico”, *Cahiers du cinéma-España*, n. 18, diciembre 2008, p. 83.

A pesar de todas estas diferencias institucionales, uno de los principales problemas consiste en la dificultad que posee la crítica para poder llegar a tomar acta de los numerosos cambios y transformaciones del audiovisual. Es cierto que la crítica ejerce una mirada impresionista respecto a las obras, que esta mirada está marcada por el peso de la inmediatez y que esta crítica fácilmente puede equivocarse en sus pronósticos. De todos modos, la oportunidad que ofrece el presente del audiovisual para la crítica es única, por lo que resulta inaceptable que la crítica rechace la misión de tomar acta de lo que está sucediendo, para poder analizar y catalogar una serie de fenómenos que están marcando otras formas de ver y percibir el cine o la televisión.

Es cierto que el crítico no dicta la ley, ni la moral, ni la estética. Lo único que hace es poner en escena, mediante la escritura, lo que desde su punto de vista se ha puesto en juego a partir de la experiencia emocional que ha experimentado como espectador ante una obra. Mediante la escritura, el crítico abre un espacio de libertad susceptible de ser invertido de mil maneras por sus lectores. Partiendo de la idea de que es fundamental que el crítico supere la vanidad y el carácter nocivo que ejerce toda práctica llevada a cabo en nombre de una moral, pienso que el crítico tiene que formularse una serie de preguntas que son claves para entender su evolución como institución frente al papel que juega el cine dentro de ese proceso continuo de deslocalización que está viviendo. Entre algunas cuestiones puede preguntarse: ¿Cómo definir el nuevo lugar del cine en la cultura audiovisual? ¿Cómo se puede relativizar el valor del juicio cuando cambian los modelos de referencia? ¿Cómo articular una escritura del cine que sea capaz de situarse en el lugar de los nuevos espectadores? ¿Cómo establecer una opinión propia en un mundo en el que la sobreinformación crea multitud de opiniones previamente configuradas?

Estas preguntas son esenciales para afrontar el devenir de la crítica frente a la deslocalización que ha sufrido el cine contemporáneo. Más allá de la perplejidad del sector, la crítica puede enfrentarse de forma directa a todos estos problemas para poder reubicar su posición frente al universo audiovisual. En caso contrario, la crítica

corre el riesgo de convertirse en una institución anacrónica, incapaz de atrapar y tomar nota de las contingencias de su propio presente.