

Nueva Cinefilia: Reflexiones Sobre La Transformación De Las Prácticas Cinéfilas Por Las Nuevas Tecnologías De La Contemporaneidad

New Cinefilia: Reflections on the transformation of practices cinéphiles New Technologies of contemporaneity

Ana Sedeño Valdellós

Universidad de Málaga

Ana.sed@gmail.com

Resumen

La recepción fílmica en todas sus tipologías se ha modificado a lo largo de la historia y se mueve ahora en un ámbito de multiplicación de ventanas de distribución y de plena accesibilidad a las películas; todo ello hace más que nunca pertinente el debate sobre la cinefilia como agente específico de la recepción fílmica contemporánea. Su consolidación durante la posguerra francesa con movimientos como la Nouvelle Vague le definió unos rasgos básicos que han ido mutando en diferentes fases; entre ellos, se encuentran la colaboración en actividades colectivas de cine y la legitimación de sus prácticas con la creación de revistas de crítica cinematográfica o la expansión hacia la universidad. Lejos de la pretendida muerte del cine y de la cinefilia, augurada a mediados de los noventa, la convergencia del medio fílmico con otras prácticas audiovisuales y la integración de las posibilidades provenientes de las nuevas tecnologías y las redes sociales (los foros sobre cine o el videoensayo crítico), parecen adaptar su necesidad de participación y su sentido de comunidad a la época contemporánea, lo que le proporciona funciones e implicaciones nuevas.

Palabras clave

Medio cinematográfico, públicos, cinefilia, crítica de cine.

Abstract

The film reception has changed along the history and its now produced in a field of multiplication of ways of distribution and full access to films; all of this makes necessary the reflection about cinephilia as an specific agent in contemporary film reception. Its consolidation during French postwar, thanks to Nouvelle Vague for example, defined some basic features that have been changing at different stages; among them, we can stand out the colaboration in common activities and the legitimacy of their practices with the creation of film criticism magazine or expansion to college. Far from the alleged “death” of cinema and cinephilia, augured at nineties, the convergence of

cinema with other audiovisual phenomena and the integration of new technologies and social media (forums about cinema or critical video essay) seem to adapt their need for participation and sense of community to contemporary times, giving it new functions and implications.

Keywords

Cinema, spectators, cinephilia, film criticism.

1. La cinefilia como modalidad de recepción fílmica: surgimiento y función para con el cine.

La estética de la recepción como disciplina y reflexión en la teoría del arte no ha hecho más que cristalizar el movimiento, experimentado en todo el entorno cultural, desde el lado de la producción al de la recepción, que había comenzado a finales de los cincuenta con la crisis de la obra autónoma y el surgimiento de fenómenos como el arte de acción o el happening. Esta disciplina es un campo de investigación raramente abordado desde la teoría del cine y de la comunicación y más empleado en la actualidad por la teoría estética para describir las transformaciones que sobre la audiencia, el público y el receptor/espectador están teniendo lugar en el universo cultural contemporáneo. En la teoría de la comunicación y fílmica se ha producido un mismo traspaso del énfasis desde el lado de la emisión de los objetos culturales comunicativos (la teoría de la aguja hipodérmica, por ejemplo) hacia el del destinatario (teoría de los usos y gratificaciones, análisis del consumo y el placer de John Fiske...). Los llamados *cultural studies* desde la Escuela de Birmingham han descrito el proceso de empoderamiento progresivo de los consumidores y destinatarios de productos culturales, así como se han detenido en sus diferentes tipologías y características.

A pesar de que se ha escrito desde diferentes perspectivas y ámbitos sobre el espectador de cine (la vivencia de ir, consumir y recibir el cine y sus implicaciones), aún se carece de un corpus consolidado de claves acerca de su especificidad como forma de recepción. Después de algunos acercamientos desde la semiótica y algunos análisis sobre mecanismos de identificación y proyección, sólo la sociología del cine se ha preocupado del fenómeno, pero sus caminos se han dirigido hacia la reflexión sobre cómo el cine se constituye un medio de representación social e histórica y cómo se convierte en transmisor y reflejo de ideología. Las aportaciones de Pierre Sorlin, Marc Ferro o Roger Chartier son un ejemplo.

La cinefilia se entiende como una reacción al contexto cultural de la posguerra centroeuropea (en concreto francesa) y como un fenómeno propio del cambio de paradigma de la estética del arte que ha sido denominado por Jauss posmodernidad estética. La línea crítica de la Escuela de Frankfurt y el concepto de ideología de Althusser se incorporaron en el momento del nacimiento del movimiento cinematográfico más importante para la idea básica de la naturaleza de la cinefilia: la Nouvelle Vague francesa. Seguida de la aparición de otros nuevos cines (el Cinema Novo brasileño, el Free Cinema inglés...) y sus respectivos autores e intelectuales de fuerte compromiso político, la

Nouvelle Vague supuso un revulsivo para la cultura del cine, tanto que puede atribuírsele su invención.

Jacques Rancière describe de alguna forma una función de la cinefilia como dinamita a la distinción cultural entre las artes creando un espacio entre el gran arte (teatro, ópera...) y el arte popular (circo, vaudeville...) y difuminando los límites entre géneros del entretenimiento. En un segundo proceso, el movimiento francés se ocupó de clarificar los criterios del cine como arte frente a las prácticas artesanas de la institucionalizada industria de Hollywood, resumidos en la puesta en escena como medida de su capacidad lingüística y comunicativa.

La cinefilia fue un movimiento que cuestionó los criterios de distinción cultural. Rehabilitó géneros menores, los géneros del entretenimiento, como la comedia musical, el western, los policiales, etc. La cinefilia opuso a los criterios de la distinción cultural criterios inmanentes de la puesta en escena. (...) La cinefilia en este sentido (...) creó un espacio de memoria, de circulación, de narración y de interpretación de las imágenes. A partir de las películas creó un mundo del cine. Podríamos decir que el cine se hizo arte haciéndose mundo. Se hizo arte mediante un proceso constante de alteración que transformó finalmente las películas al constituirles un espacio. Y este mundo fue objeto de una forma particular de negociación entre arte y no arte. La cinefilia formó la artisticidad del cine, separada de los programas vanguardistas y de los cánones que definen pureza o impureza del arte. (Rancière, 2005, pp. 10-11)

2. Cinefilia: características, etapas históricas y modalidades.

Antoine de Baecque (2006) define la cinefilia de manera general como una forma de ver las películas, hablar sobre ellas y difundir ese discurso. Marijke de Valck y Malte Hagener ven, sin embargo, en el término “un paraguas para un número de compromisos afectivos diferentes con la imagen en movimiento”. (2005, p. 14). Siguiendo la idea de Bourdieu, a continuación nos disponemos a emplear el *habitus* para metodología para determinar algunas especificidades del fenómeno social de la cinefilia. El *habitus* “es lo que hace que el conjunto de prácticas de un agente (o del conjunto de agentes que son producto de condiciones semejantes) sean a la vez sistemáticas, porque son producto de la aplicación de idénticos esquemas (o mutuamente convertibles) y sistemáticamente distintas de las prácticas constitutivas de otro estilo de vida” (BOURDIEU, 1970: 170). El primer elemento definidor de esta manifestación debe entenderse como reacción a la manera de acercarse al cine en un contexto determinada, la de la noción cultural del cine de la posguerra francesa: se trata de la vivencia en colectividad. Desde el simple visionado, la escritura sobre cine o la formación de cineclubs, las actividades en comunión articulan su *habitus*.

El segundo componente determinante supone la actividad de elección de unas películas y/o cineastas responsables de las mismas, así como del proceso de su legitimación. Con ella comienza un proceso de institucionalización del gusto y de dirección de la opinión pública sobre cine que se inicia en los cineclubs franceses de los

años cincuenta, prosigue con el surgimiento de revistas y otros medios y sigue todo un camino hacia lo que significa hoy en todas sus facetas. Pujol Ozonas (2007, p. 65-77) describe el transcurso en que la cinefilia fue asimilada por la universidad, a la que aportó todas las teorías de la crítica literaria y crítica cultural durante los años sesenta y setenta (el neomarxismo de Gramsci, la teoría feminista, la teoría de la cultura, las construcciones del texto) y cómo eso hizo nacer formas coherentes de consumir y entender el cine en estos círculos: las cinematecas, las salas de arte y ensayo y los estudios académicos historiográficos y biofilmográficos sirvieron como procesos de consolidación y legitimación cinéfila. La formación del prestigio cultural del cinéfilo como intelectual, sus criterios de distinción social, tuvieron una extraordinaria influencia en la formación del gusto fílmico gracias a las actividades críticas. La autora resalta la necesidad de:

(...) hacer hincapié en que una selección de textos supone también una interpretación es una buena perspectiva para iniciar un trabajo sobre las culturas cinéfilas atento a todas las manifestaciones e interpretaciones cinematográfico y a no quedarse sólo con una pequeña parte. En este sentido creo que las críticas de cine de los periódicos, revistas y suplemento de divulgación son documentos imprescindibles si queremos aproximarnos al pensamiento cinematográfico de una época. Desde esta perspectiva, la crítica de cine serviría como documentos a partir de los que poder situar los juicios inmediatos de los críticos a una película dentro de los debates sociales, culturales, políticos e institucionales de una época. El resultado es un retrato de los gustos cinematográficos culturales de un grupo social determinado, los cinéfilos, por tanto, de sus intereses de clase (Pujol Ozonas, 2007, p. 69).

La cinefilia es un proceso articulado en progresión durante múltiples momentos de la historia del cine como medio cultural. Puede hablarse de una fase de protocinefilia, protagonizada durante la etapa muda por nombres como Ricciotto Canudo, Jean Epstein, Abel Gance o Louise Delluc. Los intelectuales europeos se dividen, en ella, entre una actitud elitista de desprecio al cine frente a las artes históricamente desarrolladas como la pintura o aquellos apasionados que desarrollan un fuerte hábito de escritura: la literatura se convierte en medio de expresión de esta pasión en figuras como Blaise Cendrars (*El fin del mundo*, por ejemplo), Vachel Lindsay o, en España, Azorín. Alguna de la terminología que data de estos orígenes remite a cierta idealización de lo vinculado con el medio fílmico: cine puro, fotogenia, séptimo arte...

La Nouvelle Vague inauguró una segunda etapa, la de confirmación, en la que se forjan sus rasgos de conocimiento enciclopédico, naturaleza voyeurista y afán por compartir los descubrimientos de obras menores o desconocidas. La cinefilia encontró sus rituales, consolidó un comportamiento, centró al cine como arte del siglo XX e institucionalizó una forma de reflexionar sobre él desde una perspectiva artística, alejándolo definitivamente de su vínculo con los espectáculos circenses y de atracciones con los que había sido relacionado en principio.

Un aspecto esencial para comprender este período tiene que ver con su proceso de transformación en lo que supuso el nacimiento de otro fenómeno, la crítica de cine. Esta práctica materializó la idea de que la emoción fílmica y sus placeres asociados puede ser una forma de gozo intelectual: realmente cuando el espectador ilustrado sobre cine percibe los procedimientos por los que una película destaca en calidad y cómo a través de ella se concreta el compromiso de un realizador puede decirse que ha pasado a otro nivel de recepción y fruición de la obra. Esto ocurrió con la *Novelle Vague*, cuyos miembros supieron pasar de un tipo de interpretación a otra (de una semántica a una crítica) en cuanto al objeto fílmico:

la interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto produce esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas (*Eco, 2000, p. 36*).

Una tercera etapa, más difusa en su concepto, podría localizarse en los años setenta estadounidenses, y su característica básica se perfila en la labor archivística y de curaduría de figuras como la de Jonas Mekas.

Por último, cabe señalar que podrían existir diferentes modalidades. David Bordwell (2008) diferencia entre cinéfilos y cinemaníacos. Para el teórico a los cinemaníacos sólo les gustan ciertas películas (mudas, algunos documentales, norteamericanas...) mientras los cinéfilos tienden a ser ecuménicos y a realizar elecciones de mayor alcance. Según

Bordwell un cinéfilo no sólo ama el cine, sino “la idea del cine” (...): sus logros, su potencia, su promesa y sus perspectivas”. Otra gran diferencia es que el cinéfilo es gregario, gusta de relacionarse con sus pares y establecer discusiones y comentarios en torno a las películas.

3. Nueva cinefilia: crisis y prácticas transformadas por las tecnologías y las redes sociales

Hace unas dos décadas se produce un cierto proceso de problematización del cine y de sus manifestaciones anexas. Susan Sontag, por ejemplo, proclama la crisis o muerte de la cinefilia afirmando que las nuevas tecnologías como la televisión y el vídeo han roto las condiciones donde era posible una práctica cinéfila con sentido:

La experiencia de ir al cine era parte de eso. Asistir a una película en la televisión no es realmente haber asistido a un film. No es solamente una cuestión de dimensiones de la imagen: la disparidad entre una imagen más grande que tu del teatro y la pequeña imagen en el televisor de casa. Las condiciones de prestar atención en un espacio doméstico son poco respetuosas con el film. Ahora que una película ya no tiene un tamaño estándar, las pantallas domésticas puede ser tan grandes como las paredes del salón o la casa. Pero tú sigues estando en una

salón o una habitación: para ser “raptado”, es necesario estar en un teatro o sala de cine, sentado en la oscuridad entre extraños anónimos (*Sontag, 2006. Traducción propia*).

De igual manera, Dominique Païni habla de una generación surgida del acceso al magnetoscopio, donde el mundo del cine pasa de ser algo lejano e inalcanzable, a ofrecerse al alcance de la manipulación doméstica y artística. Ello ha hecho perder la necesidad de ver un film a la velocidad que este impone: “los acercamientos inéditos no fueron las únicas virtudes de esta nueva cinefilia, donde la sumisión a la sesión de cine no era ya su liturgia, dicho de otro modo, la sumisión al desarrollo temporal del film” (Païni, 2002, p. 36). Algunos artistas han aprovechado esta idea para explorar otras formas de experiencia fílmica en lo que puede verse como toda una corriente que define la creación audiovisual contemporánea y la inserción en otros ámbitos como los museos. Douglas Gordon revisitó el famoso film de Hitchcock *Psicosis* (*Psycho*, 1960) en su obra *24 horas Psycho*, donde propone un alargamiento extremo de su metraje. Ello conlleva una transformación de la experiencia de ver la cinta: en primer lugar, permite una intensificación, una visión microscópica sobre la misma, y, en segundo lugar, supone una desnaturalización, pues los bordes espaciotemporales rebasan lo asumible para la naturaleza humana. También las obras de Jeff Wall, Stan Douglas o Cindy Sherman aprovechan algunas otras implicaciones de este cambio de la mirada. El caso de Jon Routson atiende cuestiones de localización de las liturgias cinéfilas, trabajando con la grabación interna de sesiones reales de cine (*bootlegs*).

Sin embargo, centrar en la menor capacidad de atención de las pantallas domésticas el argumento para una supuesta muerte o crisis de la cinefilia parece limitarla demasiado a meros “aspectos de *hardware*”. A pesar de estas visiones apocalípticas, los cinéfilos no sólo siguen yendo a las salas, sino que existen otras muchas formas de consumir cine. La llegada del DVD, Blu-rays y las televisiones LCD y de plasma amplía las ventanas de distribución del cine; ello tiene dos consecuencias: el cinéfilo necesita conocer una serie de técnicas de reproducción, grabación relacionadas con formatos, códecs y elementos de hardware y software para poder visionar la película. Por otro lado, pone a disposición del cinéfilo todo un arsenal de títulos de cinematografías distantes (aquello que antes se denominaba World-cinema) y que gracias a la compra por Internet en las plataformas globales de distribución (eBay, Amazon) se vuelve accesible. La proliferación de sellos especializados en la edición de material desconocido o con acuerdos para la distribución en determinadas zonas geográficas de obras inéditas ha favorecido este proceso (Cameo, Intermedio DVD, The Criterion Collection).

De aquel viejo espectador “adicto”, siempre insatisfecho por la escasez, que iba dando forma como podía a su canon particular saltando de las salas a los cineclubes, de la universidad a aquellos gloriosos —y nunca más vistos— ciclos que llenaban las madrugadas en las televisiones públicas, hemos pasado en apenas una década a un espectador “traficante”, siempre insatisfecho por la sobreabundancia, que vive en Internet rodeado de cine por doquier (*López, 2011, p. 69*).

Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum y otros han escrito la publicación (2010) que mejor define una nueva generación, ubicada desde finales de los ochenta, de críticos y amantes del cine. Los autores se autodenominan “mutantes” y son conscientes de su procedencia multinacional y de que esto los diferencia de la localización francesa de la Nouvelle Vague. La estructura de correspondencias múltiples del libro y el apoyo mutuo en el trabajo en publicaciones electrónicas se asume como parte de los nuevos condicionamientos de la práctica fílmica desde los noventa.

Por primer vez según mi experiencia, estamos logrando un sentido auténtico de internacionalismo en representaciones tan humildes de la cultura cinematográfica como las pequeñas publicaciones, que ya no se ven limitadas por la cultura cinematográfica en la que se encuentran y que toman parte en el esfuerzo por compartir el conocimiento a través de otros países” (*Rosenbaum Martin, 2010, p. 29*).

Cuando se piensa en la forma en que los cinéfilos contemporáneos se acercan a los diferentes modos y posibilidades que ofrecen las tecnologías, puede localizarse un cierto movimiento hacia la adaptación de las mismas dentro de su hábitus básico. Behlil en su artículo *Ravenous cinephiles: cinephiles, internet and online film communities* (2005) sugiere que las comunidades online son para las exhibiciones domésticas lo que los cineclubes fueron respecto a ir al cine. También Bamba (2005) opina que una práctica que ha modificado la cinefilia en los últimos años es la participación colectiva en chats y foros de discusión, donde además de conocer las películas en cartelera o las cercanas a estreno, los cinéfilos participan planteando o debatiendo:

Es en esta producción discursiva que la cibercinefilia se transforma fundamentalmente en un proceso particular de apropiación del sentido del texto fílmico, por un lado, y de negociación del derecho a hablar sobre el film. Cuando el sujeto cinéfilo se concientiza de estas dos formas de apropiación en el juego del lenguaje proporcionado por internet, procura, por la misma ocasión, deslegitimar las esferas tradicionales e institucionales de producción de juicio valorativo sobre los films (*Bamba, 2005, p. 7. Traducción propia*).

Como los cinéfilos tienden a fiarse de opiniones de un público afín, es muy normal que se busquen en diversos blogs las recomendaciones y que el mismo usuario decida escribir sus propias críticas inspirado por las demás.

Gracias a la popularidad en el uso de Internet y la versatilidad de sus herramientas de edición de imagen y sonido, el videoensayo también se ha popularizado en estas comunidades, como formato audiovisual de corta duración (varios minutos) que incorpora escenas o fragmentos de películas y pueden ir acompañado o no de texto. La tendencia de los amantes del cine a confiar en los afines a ellos (algo coherente con el sentido de comunidad referido anteriormente) a atreverse con la producción y edición de un texto que suele caracterizarse por un lenguaje propio del cine ensayo, en el que experimentaron Jean-Luc Godard o Chris Marker. Cualquier persona interesada en el campo cinematográfico puede crear un videoensayo (con materiales accesibles como una

cámara y nociones sobre el montaje de imágenes) y colgarlo en la web en blogs o páginas visuales. Ayudándose de material de *found-footage* o de propia creación, el nuevo cinéfilo puede incluso aspirar a una plena creatividad crítica mediante libres interpretaciones y comparaciones entre la película referenciada y otras anteriores².

Según Damon Smith (2011) hay dos clases principales de videoensayo crítico: una línea estándar y otra no estándar. La modalidad estándar trata de ser un comentario sobre una película con una presentación en voz en off que combina imágenes, fotos fijas o archivos de cualquier tipo para ilustrar algún aspecto. El videoensayo crítico no estándar supone incorporar elementos que no pertenecen a la película o películas que se examina (entrevistas, recreaciones). El sonido aparece como elemento esencial para la puesta en escena de la opinión del ensayista, así como las formas de captura que permite el software de edición de imagen y vídeo.

El famoso bloguero Kevin Lee publica periódicamente en su web, *Shooting Down*

Pictures ensayos visuales sobre mil películas que se ha propuesto ver. En ellos realiza ciertas innovaciones de la praxis crítica como la incursión de fragmentos editados desde el DVD oficial, comparaciones con fotografías, pinturas u otras películas, sólo posibles gracias al lenguaje multimedia. Ellos permiten que el cinéfilo se convierta en artista.

Existen otros muchos ejemplos de nuevas prácticas; puede consultarse el artículo de José Manuel López (2011) para ampliar esta información.

Elsaesser confirma una nueva función: el placer archivístico del cinéfilo 2.0 se despliega a través de las más variados formatos como la compra de DVDs, los intercambios o las páginas de descarga directa. “La nueva cinefilia está modificando el archivo ilimitado de nuestra memoria de los medios, incluyendo fragmentos no queridos, películas y programas olvidados durante mucho tiempo a través de extras y clips potencialmente deseados” (Elsaesser, 2005, p. 41. Traducción propia). Como dice De Valck:

La cinefilia contemporánea, como su clásica predecesora, relaciona el presente con el pasado, pero una memoria no es más apreciada exclusivamente en el pensamiento privado, discusiones cara a cara y escritos en libros y revistas. Es cultivada por consumidores, productores y académicos en múltiples canales mediáticos; los espectadores se juntan en festivales, alquilan video en tiendas especializadas y compran, bajan e intercambian filmes por Internet... (...) A causa de su variado uso de diferentes tecnologías, canales de comunicación y formatos de exhibición, la manera contemporánea de recordar es mucho más accesible de lo que esta práctica jamás fue en los años sesenta, cuando estaba básicamente limitada a un puñado de metrópolis occidentales (De Valck, 2005, p. 22. Traducción propia).

La aportación específica de la cinefilia a la reflexión y el conocimiento del cine como arte permanece como una cuestión completamente abierta, que se despliega hacia

muchas direcciones con el surgimiento de ciertos fenómenos cercanos a las nuevas tecnologías (videoensayos, comunidades críticas...). Rashna Wadia Richards en su libro *Lightning Flashes: A Cinephiliac History of Classic Hollywood* (2006) sostiene que los momentos cinéfilos tienen el potencial para provocar discusiones imprevistas entre la historia del cine, la teoría y la cultura visual y debate estas ideas en torno al concepto de iluminaciones de Walter Benjamin (presente en Tesis sobre la filosofía de la historia y Arcadia), como momentos aislados que dan otra perspectiva sobre la historia. En su lugar, los momentos cinéfilos pueden proporcionar otras facetas sobre una película. También Paul Willemen sugiere la capacidad de la práctica fetichista de reflexión sobre un detalle aislado de la película, “designando algo que se resiste, que se escapa a las redes existentes del discurso y los entornos críticos” (Willemen, 1994, p. 231. Traducción propia). El debate sigue abierto en foros especializados como la revista online *Senses of cinema*, que viene publicando una serie de ensayos bajo el nombre de “Permanent Ghosts: Cinephilia in the Age of the Internet and Video”, en los que se examina la transformación del cine y de la cultura del cine en un entorno global, en el que están germinando las condiciones para un nuevo contexto de amor al cine.

4. Conclusiones

La cinefilia está viva en muchos sentidos. Si el celuloide es un medio material, sujeto a decadencia y, últimamente, a una cierta desmaterialización por su conversión a los soportes digitales, el amor por el cine no es probable que desaparezca a corto plazo, ni los debates en torno a la cinefilia y su significado. Como empresa crítica, desde su nacimiento está ligada a la necesidad de gestionar el gusto cultural, así como de vehicularlo para su legitimación con su relación con la investigación universitaria y formas de difusión que incluyen, en la actualidad, las nuevas tecnologías (comunidades de cinéfilos, collages y otras poéticas digitales que casi la convierten en creación artística). Como práctica de recepción supone un conglomerado de facetas en constante y rica transformación por su hibridación con otras manifestaciones y fenómenos sociales. Entre ellas pueden encontrarse los foros en internet el videoensayo, así como otras no citadas como los festivales de cine de calidad, que en muchos casos adaptan su programación a las inquietudes de su público más selecto, animando a la producción de películas de distribución reducida fuera de estos ámbitos. Estas potencialidades han sido poco analizadas desde los campos de la investigación en comunicación y en teoría estética, como apuntaba en un principio. Esta es una labor apasionante aún por atender.

Referencias

- Bamba, M. (2005). A ciber-cinefilia e outras praticas espectatoriais mediadas pela Internet. Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

- Behlil, M. (2005). Ravenous cinephiles: cinephilia, Internet and online film communities. En M. De Valck y M. Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (pp. 111-123). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bordwell, D. (2008). Games cinephiles play. . Recuperado el 12 de enero de 2013 de <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/03/games-cinephiles-play/>
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, España: Taurus.
- De Baecque, A. (2006). *Nuevos cines, nueva crítica*. Barcelona, España: Paidós.
- De Valck, M y Hagener, M. (2005). Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncractic Pleasures. En M. De Valck , y M. Hagener (ed.) *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (pp. 11-24). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Eco, U. (2000). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.
- Elsaesser, T. (2005). "Cinephilia or the Uses of Disenchantment." M. De Valck , y M. Hagener (ed.). *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (pp. 27-43). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ferreira, R. (2010). Consumo cinéfilo e cultura contemporanea: um panorama. *Revista LOGOS* 32, año 17, , nº 01, Rio de Janeiro.
- Keathley, C. (2005). *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- López, J. M. (2011). Internet o las nuevas fronteras tecnológicas de la crítica. En *El ejercicio crítico en el cine español. Primer congreso de la crítica. 13 Festival de Málaga. Cine español* (pp. 68-89). Málaga, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Païni, D. (2002). *Et le DVD advint. Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma essais.
- Pujol Ozonas, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y gustos cinematográficos*. Barcelona, España: UOC.
- Rancière, J. (2005). Poéticas contradictorias del cine. *Pensamiento de los confines*, 17, 9-17. Recuperado el 20 de enero de 2013 de http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc17_ranciere.html
- Richards, R. W. (2006). *Lightning Flashes: A Cinephiliac History of Classic Hollywood*. Florida, USA: University of Florida.

Rosenbaum, J. y Martin, A., (eds.) (2010). Mutaciones del cine contemporáneo. Madrid, España: Errata Naturae.

Smith, D. (2011). Eyes wide shut: Notes towards a new video criticism. Project cinephilia. Recuperado el 19 de enero de 2013 de

<http://projectcinephilia.mubi.com/2011/06/10/eyes-wide-shut-notes-toward-a-newvideo-criticism/#more-931>

Sontag, Susan (1995). The Decay of cinema. The New York Times. 25 de febrero de

1995. Recuperado el 20 de enero de 2013 de
<http://partners.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>

Willemsen, P. (1994). Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory. Bloomington, USA: Indiana University Press.

Notas

¹ Profesora contratado doctor de Realización Audiovisual para Publicidad y Análisis del Cine Contemporáneo en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga.

² Como ocurre en este ejemplo “David Lynch in four movements:
<http://pijamasurf.com/2012/01/davidlynch-en-4-movimientos-videoensayo-sobre-este-genial-cineasta/>