

# CALIGRAFÍA DE LA IMAGEN

David Oubiña

**Caligrafía de la imagen**  
**De la política de los autores**  
**al cine de autor**

prometeo  
libros

Oubiña, David

Caligrafía de la imagen : de la política de los autores al cine de autor /  
David Oubiña. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Prometeo  
30/10, 2024.

Libro digital, PDF - (Imagen e historia / Natalia Tacceta ; Mariano Veliz)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8267-99-9

1. Cine de Vanguardia. 2. Géneros Cinematográficos. 3. Cinematografía.  
I. Título.

CDD 778.5

Colección: Imagen e Historia  
Dirigida por Natalia Tacceta y Mariano Veliz

Corrección: Alejo Rodríguez de Fraga  
Diagramación: María Victoria Ramírez  
Diseño de tapa: Jimena Ara Contreras  
ISBN 978-987-816-442-7

© De esta edición, Prometeo Libros, 2022  
Pringles 521 (C1183AEI), Buenos Aires, Argentina  
Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297  
editorial@treintadiez.com  
www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.  
Prohibida su reproducción total o parcial.  
Derechos reservados.

## ÍNDICE

PRÓLOGO .....	9
<b>I. CINÉFILOS, CINEMANÍACOS, CINEASTAS .....</b>	<b>13</b>
Cinegrafía (Griffith, Delluc, Epstein). Leenhardt, Bazin y la pequeña escuela del espectador. Los hombres-cámara y la cámara-estilográfica: Bazin y Astruc. Nacimiento de la crítica moderna. Hawks y Hitchcock, <i>auteurs de films</i> . La escuela Schérer y la política de los autores. <i>Positif</i> versus <i>Cahiers</i> : vanguardia, clasicismo, cine moderno. Géneros y autores. De Hollywood a la <i>Nouvelle vague</i> .	
<b>II. MUSEO DEL AUTOR CINEMATográfico .....</b>	<b>101</b>
Oda al autor: Andrew Sarris. Teoría de autor y cultura de masas (Agee, Macdonald, Farber). Contra el espectador medio: Sarris, Mekas ( <i>Film Culture</i> ) y Kael ( <i>Film Quarterly</i> ). Un Louvre de grandes películas (Sarris versus Sontag) Pauline Kael: ontología del cine como cultura <i>trash</i> . La teoría del autor y los <i>Cinema Studies</i> .	
<b>III. CLASICISMO Y MODERNIDAD .....</b>	<b>167</b>
Los <i>Cahiers</i> de Rohmer: el cine como máquina de la verdad. Los neo-jóvenes turcos y la moral de las formas. Terrorismo cinéfilo: <i>Présence du cinéma</i> , la secta de Mac-Mahon y la política de los actores. Fuego contra la <i>Nouvelle Vague</i> . Cine moderno, crítica moderna. ¿Cómo se lee una película? Por un cine brechtiano. Ideología, análisis formal y distancia crítica.	
<b>IV. EL EFECTO-CINE .....</b>	<b>237</b>
Todo film es político: el <i>affaire</i> Langlois y Mayo del 68. El film sin amo. Brecht, Eisenstein y el giro teórico-político: el “devenir rojo” de <i>Cahiers</i> . El cine perpendicular de <i>Cinéthique</i> contra la propiedad privada del autor. <i>Écriture</i> , deconstrucción y gnoseología materialista de la imagen. ¿Cómo funciona el cine? (Teoría salvaje de la representación en <i>Cinéthique</i> y en <i>Cahiers</i> ). Debate sobre el dispositivo: el cineasta intelectual y el crítico <i>auteur</i> de films. La película como texto.	

<b>V. MITO, MATERIALIDAD E IDEOLOGÍA DEL FILM</b> .....	<b>317</b>
El cineasta como poeta. Lindsay Anderson y <i>Sequence</i> . <i>Sight and Sound</i> en la década de 1950: realismo, compromiso, humanismo. Cartografía de los grandes <i>auteurs</i> (de <i>Oxford Opinion a Movie</i> ). Robin Wood: el modelo crítico de Oxbridge y la Gran Tradición. Autor-estructuralismo británico: Geoffrey Nowell-Smith y Peter Wollen. <i>Screen-Theory</i> : teoría política del cine. Proyecto para una semiología de la imagen. La producción del sujeto-espectador (Laura Mulvey en <i>Screen</i> ).	
<b>VI. MÁQUINAS CONCEPTUALES Y DISPOSITIVOS ONÍRICOS</b> .....	<b>395</b>
La selección natural según la cinefilia. <i>Tiempo de cine</i> : cine de expresión versus cine de espectáculo. Disyuntivas del nuevo cine argentino: compromiso o formalismo. Torre Nilsson / Glauber Rocha. Bazin, Buñuel y el nuevo cine en México: una empresa poética. El <i>método del autor</i> en Latinoamérica: teoría y práctica del <i>cinema novo</i> . Pedagogía de la violencia. El autor como agitador político. Geopolítica de la revolución: Rocha y Godard. El cineasta militante y el film-guerrilla (Grupo Cine Liberación). La estética publicitaria y la estética de la basura como formas del agit-prop. <i>Underground</i> y contracultura: el autor fuera de sí (Fischerman, Sganzerla, Bressane). El cine en estado de asamblea. La interpósita persona del director.	
<b>VII. LA SOLUCIÓN CINE</b> .....	<b>485</b>
La crítica de cine como comunidad acéfala. Teoría materialista del cine (de la política sin autores a la función crítica). Serge Daney: contra el nuevo cine de calidad.	
<b>DESPUÉS DE LAS IMÁGENES</b> .....	<b>515</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>521</b>
<b>NOTA SOBRE LAS CITAS</b> .....	<b>523</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>525</b>

## PRÓLOGO

*El saber no se ha hecho para entender,  
se ha hecho para tajar*  
Michel Foucault

“Un joven escritor que escribe hoy sabe que Molière y Shakespeare existieron. Nosotros, por nuestra parte, somos los primeros cineastas que sabemos que Griffith existe”.<sup>1</sup> Eso declaraba Jean-Luc Godard, en 1962, refiriéndose a la *Nouvelle Vague*. Godard equipara a los directores con los escritores, piensa sobre las películas con los mismos términos que se usan para evaluar los textos, coloca al cine en el mismo nivel que la literatura. Pero también hace algo más, porque establece una continuidad entre el trabajo del crítico y el trabajo del realizador: “Escribir, para nosotros, era ya también hacer cine, porque entre escribir y rodar hay solo una diferencia cuantitativa, no cualitativa [...]”. En tanto que crítico, yo ya me consideraba cineasta. Hoy todavía sigo considerándome como crítico” (p. 21). Directores y críticos habitan en el mismo país-cine. Se ven películas para entender cómo están hechas y se hacen películas para saber cómo hay que verlas.

Nacidos en el pasaje de la década del veinte a la década del treinta, los críticos de *Cahiers du cinéma* forman parte de esa primera generación que conoció el cine sonoro antes que el cine mudo. Para ellos, el sonido no adviene, no es un acontecimiento, sino que es lo dado, el modo natural de ser de las películas, mientras que las imágenes silentes son ya el pasado del cine. En relación con sus antecesores, eso supone una percepción completamente diferente de la historia. El primer artículo que escribe Rivette lleva por título un eslogan: “Nous ne sommes plus innocents”. Ya no nos es dado observar el mundo con la simplicidad con que podían hacerlo Griffith, Murnau, Stiller.

<sup>1</sup> Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André Labarthe y Bertrand Tavernier, “Jean-Luc Godard” (entrevista), *Cahiers du cinéma* n° 138, diciembre de 1962, p. 21.

Esa “sintaxis que Griffith, confusamente, había tenido que elaborar para poder expresarse, y que no era sino la consecuencia aparente de su universo particular” se ha sistematizado como una retórica que, a fuerza de repetirse, termina imponiéndose como obligatoria.<sup>2</sup> Por eso, estos mismos críticos devenidos cineastas de la *Nouvelle Vague*, que a fines de los años cincuenta filman sus primeras películas, han comprendido –como afirma Edward Said– que empezar es producir una diferencia. En efecto, todo comienzo supone un corte y una separación que es, finalmente, una elaboración activa de la tradición (expandiéndola o refutándola) para encontrar un modo original de inscribirse en ella. Saber que Griffith ha existido implica conocer el punto exacto donde se inició esa gran tradición del cine occidental frente a la que estos nuevos films se proponen como una respuesta. El homenaje es un reconocimiento y una clausura; define el tipo de relación que se va a establecer con el pasado: ese particular árbol genealógico que es la Historia del cine exhibe un inmenso acervo que solo tiene alguna utilidad en la medida en que pueda hacerse de él un uso desviado. Si Griffith es la referencia obligada, entonces, eso es porque los aspirantes a cineastas reconocen allí al primer autor.

En ese reconocimiento hay, inevitablemente, un punto de giro. Porque la revalorización de los autores clásicos tuvo como correlato necesario la aparición de la crítica moderna. En las artes tradicionales, este debate carecía de relevancia porque la asignación de autoría siempre había resultado evidente. Pero en un tipo de discurso colectivo como el del cine, el marco conceptual del autor transformó radicalmente las modalidades de la práctica, así como el de la historia, la teoría y la crítica. Por eso mismo, no se trata de decidir entre textualidad del film o intencionalidad del autor. Quizás las preguntas estuvieron mal planteadas. El logro de un pensamiento crítico consiste en desplazar los interrogantes para revelar que aquello que había sido considerado como un problema no era otra cosa que un falso problema. No es necesario, entonces, defender la soberanía del autor o la muerte del autor o la resurrección del autor. Son problemas falsos, pero no porque sean mentira sino porque son ciertos de manera parcial. Lo que resulta verdaderamente productivo en esos vaivenes es que permiten apoyarse en la noción de autoría como un prisma, una coartada o una caja de resonancia para comprender mejor la dinámica del

<sup>2</sup> Jacques Rivette, “Nous ne sommes plus innocents” [*Bulletin du Ciné-Club du Quartier Latin*, 1950], en Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, París, 2001, p. 66.

pensamiento sobre cine en la segunda mitad de siglo. *Caligrafía de la imagen* reflexiona sobre la figura del director-*auteur* en el cine: de qué manera las transformaciones en ese concepto funcionan como un sismógrafo que registra (según el tiempo y según el lugar) diferentes perspectivas para entender qué deben ser y qué deben hacer las películas.

Los siete capítulos del libro recorren diversas acepciones de ese concepto según contextos y momentos singulares: Francia, Estados Unidos, Gran Bretaña, Latinoamérica. Los contextos son simplemente aquellos con los que estoy más familiarizado; los momentos, en cambio, no son arbitrarios porque las mutaciones del autor durante las décadas posteriores a la guerra resultan fundamentales para la reconfiguración del hecho cinematográfico. Creo entrever que, en ese trayecto, a menudo, las películas han abandonado la promesa de un arte crítico para convertirse en productos complacientes que se integran sin conflicto a los mandatos de la industria cultural. En ese sentido, *Caligrafía de la imagen* puede entenderse como una historia breve, sesgada e incompleta de las transformaciones en la teoría y la crítica de cine entre las décadas de 1950 y 1970.





## I. CINÉFILOS, CINEMANÍACOS, CINEASTAS

### Cinegrafía (Griffith, Delluc, Epstein)

En 1913, luego de abandonar su trabajo en la Biograph Company, David Griffith publicó un anuncio en el *New York Dramatic Mirror* donde ofrecía sus servicios como director de películas. Allí se presentaba como “productor de los grandes éxitos de la Biograph, revolucionando el drama de las imágenes en movimiento y fundando la técnica moderna del arte”. Entre 1908 y 1910 había “dirigido personalmente” todas las películas de la compañía y luego había supervisado todas las producciones, tomando a su cargo “las más importantes”. Además de un listado de sus films, el cineasta consignaba las innovaciones que había introducido: “el gran plano o primer plano, las vistas distantes tal como se representaron por primera vez en *Ramona*, el *switch-back*, el suspenso sostenido, el fundido a negro y la expresión contenida, llevando la actuación en cine al más alto nivel por el cual ha merecido el reconocimiento como un arte genuino”. De esta manera, no solo destaca su figura como un empleado estrella de la Biograph sino que, además, parecería reclamar la invención de ciertos procedimientos y la autoría de determinadas películas. Tom Gunning analiza la importancia del anuncio publicitario de Griffith, haciendo equilibrio entre individualidad creadora y colectivo cinematográfico, entre persona biográfica y autor textual, entre intenciones subjetivas y contextos históricos: ¿el cineasta poseía ya una conciencia clara de sí mismo como artista y como autor de films? ¿o acaso adjudicarle esa voluntad sería una traspolación errónea de conceptos ajenos a su época?<sup>1</sup>

Es difícil establecer el momento exacto en que se verifica el pasaje entre lo que se denomina “the cameraman system of production” y “the director system of production”. Entre 1896 y 1907 –afirma Janet Staiger–, el operador de cámara era quien ejercía el mayor control dentro de cada producción mientras

<sup>1</sup> Tom Gunning, “D. W. Griffith: Historical Figure, Film Director, and Ideological Shadow”, en Virginia Wright Wexman (ed.), *Film and Authorship*, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2004. Allí se incluye, también, el aviso publicitario de Griffith.

que, luego de esa fecha, fue reemplazado por el director como fuerza cohesionante del film.<sup>2</sup> Gunning admite estas consideraciones pero sostiene que, en los Estados Unidos, esa separación no es tan tajante: en la Biograph, hacia 1903 o 1904 (varios años antes del ingreso de Griffith), ya aparecía la figura del director separada de la del camarógrafo, aun cuando la diferencia entre ambos implicara solo una división estética del trabajo. ¿Cuál es la importancia de Griffith, entonces? De la dupla que formaron James Searle Dawley y Edwin Porter a la que integraron David Griffith y Billy Bitzer, la relación entre director y camarógrafo ha cambiado sustancialmente en poco tiempo: Griffith no solo se ocupa de los decorados y de los actores sino que, muy pronto, comienza a decidir sobre la iluminación, sobre los ángulos de cámara y sobre el *découpage*. Proveniente del teatro, conocía la importancia que había adquirido allí la figura del director de escena desde fines del siglo XIX y, sin duda, aplicó ese concepto a la realización de películas. De todas maneras, como afirma Gunning, esta contribución forma parte de un cambio general en el modo en que la naciente industria concibe la práctica cinematográfica: “Aunque en términos teóricos, la narrativización del estilo fílmico no depende necesariamente de la función del director, es significativo, en términos históricos, que aparezcan al mismo tiempo. El papel dominante e integrador del director en la Biograph no fue el simple resultado de la personalidad de Griffith, sino el producto de una completa redefinición del film como mercancía a través del nuevo énfasis sobre el cine como un medio de ficción dramática. No obstante, es cierto que Griffith respondió a esas fuerzas con una nueva idea sobre lo que un director debía hacer que estaba inspirada indudablemente en el teatro contemporáneo” (p. 187).

Resultaría anacrónico atribuir a Griffith una noción clara y distinta del director en tanto autor cinematográfico tal como será concebida a partir de los años cincuenta y sesenta. Sin embargo, frente al metódico anonimato al que eran sometidos los empleados de una gran compañía productora como la Biograph, la actitud de Griffith revela una cierta conciencia sobre la responsabilidad creativa del director. En cualquier caso, resulta evidente que la categoría de autor no es un invento de los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma*, tal como se ha dicho muchas veces. Todavía en 2012, en un editorial de la revista

<sup>2</sup> Janet Staiger, “The Hollywood Mode of Production to 1930”, en David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, Nueva York, 1985.

*Positif*, Michel Ciment protesta frente a ese abuso de atribución: “Fue necesario todo el aplomo y el sentido de autopromoción de los futuros directores de la *Nouvelle Vague* para hacer creer que, en los años 1950, ellos fueron los primeros que tomaron en consideración el papel del *metteur en scène*”.<sup>3</sup> Desde los inicios del cinematógrafo, aunque de una manera vaga, el concepto de autor siempre se presentó como una cuestión central. A menudo considerado como el primer crítico cinematográfico, en los años veinte Louis Delluc diferencia al *cinéaste* (aquel que compone su propio guion) del *metteur-en-scène* (aquel que adapta una obra previa) y sugiere que, si los realizadores quieren ser considerados los verdaderos autores de sus films, no solo deben dirigirlos sino también escribir los guiones.<sup>4</sup> Delluc admira a Cecil B. DeMille y a Victor Sjöström, y en películas como *The Cheat* (1915) o *Karin, Daughter of Ingmar* (1920) advierte las posibilidades del cinematógrafo como arte. El arte del cine es la *fotogenia*: esa forma de belleza capturada por el film, siempre que no sea impuesta al objeto sino sugerida por la imagen en movimiento e intensificada por la cámara. El milagro de las películas es que –gracias al encuadre, la luz, la puesta en escena– consiguen una estilización de lo real sin alterar su aspecto verdadero.<sup>5</sup> Enseguida, Jean Epstein toma esa noción de fotogenia, pero le asigna su propia definición: para él, se trata de una cualidad moral de las cosas, de los seres y de las almas que es realzada por la reproducción cinematográfica. Claro que el lente de la cámara no puede por sí solo capturar esa naturaleza íntima; es la sensibilidad del director la que guía la cámara y puede alcanzar esa revelación: “Esta es la función de los autores de películas, comúnmente llamados directores. Por supuesto que un paisaje filmado por uno de los cuarenta o cuatrocientos directores sin personalidad que Dios lanzó sobre el cine, así como alguna vez envió la plaga de langostas sobre Egipto, es exactamente igual al mismo paisaje filmado por cualquier otro de esos cineastas langostas. Pero ese paisaje o ese fragmento de drama *puesto en escena* [*mis en scène*] por alguien como Gance no se parecerá en nada a lo que habría sido visto por los ojos y el corazón de un Griffith o un L’Herbier. De esa

<sup>3</sup> Michel Ciment, “Éditorial. Auteurs, acteurs”, *Positif* n° 617-618, julio de 2012, p. 1.

<sup>4</sup> Véanse, por ejemplo, Louis Delluc, “Cinéma” [*Paris-Midi*, 2/2/1919] y “Prologue” [*Drames du cinéma*, 1923], ambos en Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology 1907-1939*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1988.

<sup>5</sup> Sobre este concepto, véase en particular el artículo “Photogénie”, en Louis Delluc, *Photogénie*, Éditions de Brunoff, París, 1920.

manera, la personalidad de algunos hombres, el alma y, finalmente, la poesía han irrumpido en el cine”.<sup>6</sup>

Para Epstein, la figura del autor cinematográfico se asocia al autor literario y, en cambio, se opone al dramaturgo. El cine y la literatura moderna son enemigos del teatro que, ante el ataque de las letras y las imágenes, se debilitará y morirá de manera inevitable: “Cuando incluso un buen actor de escena tiene que luchar contra la verbosidad excesiva de un monólogo en verso de cuarenta líneas tan regular como para que suene falso, ¿cómo puede el teatro tener esperanzas de competir con la pantalla, donde cada pequeña fibra del movimiento es visible y donde nos deleitamos al ver a un hombre que no necesita actuar porque, simplemente humano, el animal más bello de la Tierra, camina, corre, se detiene y a veces voltea su rostro hacia la audiencia voraz?”.<sup>7</sup> Esto no significa que Epstein defienda un cine literario. Muy al contrario: las películas tienen que escapar de la narración como la verdad de la mentira. La novedad absoluta del cine radica en su capacidad para mostrar las cosas tal como son, de una manera que es por completo ajena al ojo humano. Nada de historias: todo consiste en dibujar con la luz los ritmos de la materia. Hay allí una pretensión por inscribir el nuevo medio en una tradición diferente a la que había sido habitual en sus comienzos: el *Film d’art* en Francia (desde 1908) y el *Autorenfilm* en Alemania (desde 1913) habían intentado tomar distancia del entretenimiento popular para instalarse como un espectáculo refinado cerca del teatro burgués. De esa manera, los cineastas accedían a la categoría de artistas en la medida en que sus films pudieran considerarse por analogía con el drama escénico: en su momento, *El asesinato del duque de Guisa* (*L’Assassinat du Duc de Guise*, Charles Le Bargy y André Calmettes, 1908) fue saludada como “una nueva forma de teatro” y esa analogía –al menos en Francia– se volvió central para definir el estatuto artístico del cine. Pero entonces, tal como sucedía con el dramaturgo, era el guionista quien recibía crédito como verdadero autor de la película; para Epstein, en cambio, el único autor es el realizador, porque es su cámara la que sabe cómo observar

<sup>6</sup> Jean Epstein, “De quelques conditions de la photogénie” [1926], en *Écrits sur le cinéma 1921-1953* (Tome 1: 1921-1947), Seghers, París, 1974, p. 141. Sobre la noción de fotogenia en Epstein, hay diversos ensayos en Sarah Keller y Jason Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012.

<sup>7</sup> Jean Epstein, “Le cinéma et les lettres modernes” [1921], en *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, p. 272.

el movimiento que la luz imprime a las cosas. Resulta significativo que, muy tempranamente, León Moussinac utilice el término “poème cinégraphique” para destacar los logros estilísticos en *L’Auberge rouge* (Jean Epstein, 1923).<sup>8</sup> En esa opción por un tipo de imagen sensible a la belleza coreográfica de las formas, puede advertirse la pretensión por definir una *cinematografía*. Es decir: una escritura cinematográfica.

## Leenhardt, Bazin y la pequeña escuela del espectador

De todos modos, más allá de estos antecedentes ilustres, es indudable que, en la posguerra, el concepto de autor cinematográfico recibirá una orientación y un sentido completamente nuevos. Esa resignificación se halla ineludiblemente vinculada a André Bazin que, en esos años, escribe sus primeros artículos y ya se anuncia como la figura que marcará de una manera definitiva la crítica cinematográfica. En un artículo temprano sobre *Soberbia* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), señala que “Welles es decididamente uno de los cinco o seis autores de la pantalla mundial dignos de ese nombre –uno de los cinco o seis que poseen una visión del mundo–. Ocurre, con frecuencia, que son enteramente autores: autores del guion, autores de la puesta en escena. Ocurre también –como en el caso de John Ford– que logran expresar su propio universo a través de un guion escrito por otros”.<sup>9</sup> Para Bazin, lo que define a un autor cinematográfico es su estilo y el estilo es la puesta en escena.

Durante la década del cuarenta, el singular existencialismo cristiano de Bazin encuentra en la revista *Esprit* y en las ideas de su fundador, Emanuel Mounier, el marco más propicio para desarrollarse. Mounier es el gran promotor del movimiento personalista y *Esprit* es su principal órgano de difusión. Podría definirse el personalismo como una forma de socialismo católico, una rama de la filosofía cristiana que se propone una reconstrucción completa de

<sup>8</sup> Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Éditions J. Povolozky, 1925, p. 78. La noción de cinematografía [*cinégraphie*] fue uno de los pilares de la corriente de “cine puro” en los años veinte y fue utilizada como título de la revista dirigida por Jean Dréville en la que participaban Moussinac, Epstein y Germaine Dulac. Sobre esta concepción del cine como poesía visual de la luz y el movimiento, véase Dulac, “Las estéticas. Las trabas. La Cinematografía integral” [1921], en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989.

<sup>9</sup> André Bazin, “La Splendeur des Amberson”, *L’Écran français* n° 73, 19 de noviembre de 1946, p. 7.

la civilización: un “humanismo total” apoyado en la integración, la generosidad y el compromiso entre individuo y comunidad. Esa comunidad no es el resultado de un contrato social sino de un contrato natural regido por una espiritualidad no necesariamente religiosa. “Una civilización personalista –dice Mounier– es una civilización cuyas estructuras y espíritu están orientados a la realización como persona de cada uno de los individuos que la componen. Las colectividades naturales son reconocidas en ella, en su realidad y en su finalidad propia, distinta de la simple suma de los intereses individuales y superior a los intereses del individuo considerado materialmente. Sin embargo, tienen como fin último el poner a cada persona en estado de poder vivir como persona, es decir, de poder acceder al *maximum* de iniciativa, de responsabilidad, de vida espiritual”.<sup>10</sup> Contra el individualismo burgués (porque supone el envilecimiento y la decadencia del hombre, exactamente lo opuesto de la vida espiritual que debería enaltecerlo y liberarlo), pero también contra los totalitarismos de cualquier signo ideológico (porque son apuestas por el hombre colectivo que suponen un desprecio radical hacia el individuo), el personalismo afirma que ninguna revolución material puede ser fecunda si no está orientada espiritualmente. En ese sentido, la transformación más profunda debería despertar en el hombre la aceptación de una responsabilidad, la voluntad de superación y la necesidad de entregarse al prójimo.

El personalismo es, entonces, un transpersonalismo: el individuo encuentra su trascendencia en la persona y esta encuentra su realización en (el servicio a) la comunidad. Por eso, los hombres solo son libres en la medida en que no son enteramente libres. Como sostiene Ricoeur, el personalismo privilegia una “libertad bajo ciertas condiciones” que supone tanto una necesidad como un ejercicio de la responsabilidad.<sup>11</sup> Bazin se sintió atraído por este vínculo

<sup>10</sup> Emmanuel Mounier, *Manifiesto al servicio del personalismo*, Taurus, Madrid, 1967, p. 75. Sobre el vínculo de Bazin con la revista *Esprit*, véanse Mélisande Leventopoulos, “D’André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne”, *COntEXTES* n° 12, 2012 y Beatriz Sarlo, “La cabeza de Bazin”, *Revista de cine* n° 4, julio de 2017. Sobre la importancia de Mounier en el pensamiento de Bazin, véase Jean-Luc Alpigiano, “L’ordre et le désordre des mémoires”, *Cahiers du cinéma* [Hors série]: Nouvelle Vague, une légende en question, diciembre de 1998.

<sup>11</sup> Paul Ricoeur, “Une philosophie personaliste”, *Esprit* n° 174, diciembre de 1950, p. 873. El texto de Ricoeur señala los posibles contactos de la “dialéctica antropocósmica” de Mounier con el marxismo y con el existencialismo sartreano así como sus puntos de divergencia. Véanse también los otros textos de ese número especial de *Esprit* dedicado a Mounier y John Hellman, *Emmanuel Mounier and the New Catholic Left 1930-1950*, University of Toronto Press, Toronto,

entre libertad espiritual y vida comunitaria que está en el centro del pensamiento de Mounier y fue seducido por el estilo heterodoxo de los intelectuales católicos nucleados alrededor de *Esprit*. En un principio, su interés por el cine no era más que un aspecto secundario dentro de un espectro cultural mucho más amplio, y si acaso leía las notas de Roger Leenhardt sobre films, eso era porque aparecían en la revista de Mounier. Sin embargo, cuando empieza a colaborar con la publicación, lo hará bajo el influjo de esa figura que permanecerá siempre como un modelo inapelable en su pensamiento sobre cine. Leenhardt es, sin duda, el crítico más inteligente y más refinado de la década del treinta. Junto con Malraux, integra un pequeño grupo de intelectuales que, con la llegada del sonido, no abandona las ilusiones de desarrollar una discusión estética seria sobre el cine: al contrario, rescata el realismo que agrega la banda sonora y cuestiona los excesos retóricos tal como ocurre con algunos films revolucionarios de la Unión Soviética que, obsesionados por la búsqueda de una “verdad libre”, acaban reencontrando la convención. Leenhardt anticipa las ideas principales de lo que constituirá el realismo baziniano: “La función propia de la puesta en escena, de la ‘realización’ (diferente de la verdadera creación que es el ritmo por *découpage* y montaje) será proporcionar la impresión de que no es una puesta en escena. No la búsqueda, por la interpretación o por el decorado, de una ‘significación’, sino un simple trabajo de ‘reflejo’. No una voluntad artística de expresión, sino un esfuerzo técnico de descripción”.<sup>12</sup> He ahí una idea que ya es perfectamente baziniana: el verdadero arte del cine consiste en rendirse a la realidad, no en manipularla.

---

1981. Para completar la exposición que se hace en el *Manifiesto al servicio del personalismo*, véanse *¿Qué es el personalismo?*, Ediciones Criterio, Buenos Aires, 1956, y *El personalismo*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1962.

<sup>12</sup> Roger Leenhardt, “Films russes” [*Esprit* n° 36, agosto-septiembre de 1935], en *Chroniques de cinéma*, Editions de l’Etoile, París, 1986, p. 62 y “La petite école du spectateur 2: Le rythme cinématographique”, *Esprit* n° 40, enero de 1936, p. 631. Leenhardt, que luego pasará a la realización de películas, será descrito en *Cahiers du cinéma* como “el primer crítico de cine” y como “el padre espiritual de la *Nouvelle vague*” (VV.AA., “Cent soixante-deux nouveaux cineastes français”, *Cahiers du cinéma* n° 138, p. 74). A pesar de eso, su importancia en el surgimiento de la moderna crítica de cine, todavía no ha sido estudiada de manera sistemática. A propósito de su trayectoria como crítico y cineasta, véanse Roger Leenhardt, *Les yeux ouverts (entretiens avec Jean Lacouture)*, Seuil, París, 1979 y Colin Burnett, “Under the Auspices of Simplicity: Roger Leenhardt’s New Realism and the Aesthetic History of Objectif 49”, *Film History: An International Journal* vol. 27, núm. 2, 2015.



Leenhardt reconoce en el cine las bases de un arte popular auténtico: contra los intelectuales que lo desprecian y contra las masas que solo ven allí un pasatiempo superficial, intenta una reflexión rigurosa en términos estéticos. Si el advenimiento del sonoro es visto como la muerte del cine-arte, eso es porque no se entiende la especificidad audiovisual de las películas. Que el cine pueda ser considerado un arte, en el mismo sentido que la literatura o la pintura, no depende solo de los cineastas sino también de los espectadores: es necesario crear un *honnête homme* del cine, con una sólida cultura general, que exija cada vez mejores películas. Leenhardt entiende que hay que educar a los espectadores. A diferencia de las otras artes contemporáneas (dominadas por un divorcio entre artista y público), el problema del cine no es ensanchar el espacio de su audiencia sino profundizarlo. ¿Por qué los lectores saben el nombre del autor de una novela y, en cambio, a menudo los espectadores no pueden recordar al director de un film que les ha impresionado? El espectador cinematográfico es siempre un autodidacta. Por eso, Leenhardt asume la tarea de redactar un estudio teórico sobre los principios y la técnica del cine (la iluminación, la música, el ritmo, el encuadre): “La petite école du spectateur” se publica en cinco entregas sucesivas de la revista *Esprit*. Según el crítico, “la responsabilidad personal del creador es el principio de la obra de arte” y eso es válido, también, para un arte colectivo como el de las películas. Leenhardt sostiene que esa responsabilidad recae —o debería recaer— sobre el director, pero su definición de *metteur en scène* es todavía deudora de una concepción del cine entendida a partir de la división del trabajo: el *metteur en scène* es el *auteur* del film porque posee un cargo más importante que el asistente de maquillaje y no porque su visión estética sobredetermine todas las etapas de construcción de la obra.<sup>13</sup> Leenhardt oscila entre asignar la autoría al director o al guionista (sobre todo cuando se trata de escritores como Prévert, que marcan fuertemente las películas en las que intervienen, o cuando resulta imposible separar ambas funciones, tal como sucede en el equipo que forman Claude Autant Lara y Jean Aurenche) aunque, en general, prefiere que ambas tareas sean realizadas por la misma persona. “Sin duda, los norteamericanos son sensatos y por eso confían a dos trabajadores distintos la carga de los dos momentos de la obra: la creación propiamente dicha y la recreación por la

<sup>13</sup> Roger Leenhardt, “La petite école du spectateur 1: Où l’on ouvre l’école du spectateur”, *Esprit* n° 38, noviembre de 1935, p. 334.

expresión. El método nos ha dado un gran número de películas perfectas, de un equilibrio milagroso... Sin embargo, estas casi obras maestras terminan por parecerse todas entre sí. La limitación de cada creador, su control recíproco ha eliminado el riesgo; pero junto con él, con demasiada frecuencia, también el estilo”.<sup>14</sup> Aun así, en 1959 (cuando la *politique des auteurs* ya se ha impuesto como una celebración de los directores), Leenhardt todavía duda entre el guionista y el realizador. En las obras valiosas siempre debe haber subordinación de los esfuerzos colectivos bajo la figura de un “creador-líder”, aunque ese rol puede ser desempeñado por aquel que *concibe* la película (el guionista) o aquel que la *realiza* (el director): un guion de Prévert da por resultado un film de Prévert aunque sea puesto en escena por Cayatte o Carné, así como un film dirigido por Ford es un film de Ford sin importar quién haya sido el guionista.<sup>15</sup>

El autor no es solo un nombre. Dos grandes cineastas como Eisenstein y Pudovkin encarnan un estado de la técnica más que una visión original sobre el mundo. Mientras que sus films muestran un estilo que es el de la escuela soviética de posguerra, los directores del neorrealismo logran retratar una realidad social imprimiendo a sus películas una personalidad irreductible. Eso es lo que Leenhardt considera, finalmente, como el rasgo central del autor moderno en el cine. Es la misma cualidad que reconoce en Renoir. “Una obra de arte es la expresión de un hombre a través de una técnica. Esto va de suyo en la literatura, por ejemplo. No concebimos *Las flores del mal* sin la juventud de Baudelaire y su viaje a las Indias. Pero, desde este punto de vista, solo una docena de cineastas son artistas, creadores de una visión original del mundo que traduce su personalidad y se explica por ella [...] En Francia, junto con René Clair y Jean Vigo, Renoir es sin duda el único cineasta cuya obra realmente expresa a un hombre”.<sup>16</sup> Igual que Leenhardt, Bazin considera que el cine se apreciará como forma artística en la medida en que exista un público educado. Las conferencias que dictó en sus primeros tiempos (bajo el significativo título *Cómo está hecha una película*) y los textos sobre cine francés de los años cuarenta evidencian su obsesión por una “escuela del espectador” que enseñe

<sup>14</sup> Roger Leenhardt, “*Pension Mimosas* (Jacques Feyder)”, *Esprit* n° 30, marzo de 1935, p. 982.

<sup>15</sup> Roger Leenhardt, “Ambiguïté du cinéma”, *Cahiers du cinéma* n° 100, octubre de 1959, p. 36.

<sup>16</sup> Roger Leenhardt, “Jean Renoir et la tradition française” [*Intermède* n° 1, julio de 1956], en *Chroniques du cinéma*, p. 82.

sobre historia y sobre técnica del cine.<sup>17</sup> Y también igual que Leenhardt, cree fervientemente en un arte a la vez popular y de calidad que sea inseparable de su destino social: “La estética cinematográfica será social, o el cine tendrá que arreglárselas sin una estética”.<sup>18</sup> Pero Bazin no es un mero continuador de Leenhardt. Sus reflexiones sobre cine se ubican en una encrucijada por donde pasan diversas corrientes de pensamiento. Formado en *Esprit* (la revista de Mounier) y colaborador de *Les Temps Modernes* (la revista de Sartre y Merleau-Ponty), Bazin construyó su concepción del realismo cinematográfico a partir de una compleja mezcla de espiritualismo humanista, percepción fenomenológica y conciencia existencial. En este sentido los otros autores que dejaron una huella fuerte en su formación estética fueron Jean-Paul Sartre y André Malraux (aun cuando uno y otro intentan llevar el cine hacia la pintura mientras que Bazin avanza según la orientación singular que introduce su ontología fotográfica).<sup>19</sup>

Para Sartre, la imagen siempre establece una relación entre la conciencia y un objeto: es la manera en que un objeto se aparece a la conciencia. Por eso insiste en que la imagen funciona como un *analogon*, es decir como un equivalente de la cosa cuando ella no puede hacerse presente ante la conciencia: “La imagen trata de aprehender una *cosa real*, que existe, entre otras, en el mundo de la percepción; pero trata de aprehenderla a través de un contenido físico. Sin duda este contenido tiene que cumplir determinadas condiciones: en la conciencia de imagen aprehendemos *un objeto* como ‘analogon’ de otro

<sup>17</sup> Estas preocupaciones atraviesan los artículos recogidos en *French Cinema of the Occupation and Resistance: Birth of a Critical Aesthetic*, Frederick Ungar Publishing, Nueva York, 1975 (véase allí, en particular, “To Create a Public”). Sobre la importancia de los textos reunidos en este volumen para la constitución del pensamiento baziniano, véase Dudley Andrew, “Bazin before *Cahiers*”, *Cinéaste* vol. 12, núm. 1, enero de 1982. Se podría decir que *Cahiers du cinéma* será esa pequeña escuela del espectador según Bazin.

<sup>18</sup> André Bazin, “For a Realistic Esthetic”, en *French Cinema of the Occupation and Resistance*, p. 37. Daney dirá que la historia de *Cahiers du cinéma* ha sido siempre caminar sobre dos piernas: la del arte culto y la del arte popular (“*Trafic* en el *Jeu de Paume*”, en *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004, p. 284).

<sup>19</sup> Para un estudio de los vínculos de Bazin con Mounier, Bergson, Sartre y Merleau-Ponty, véase Donato Totaro, “Introduction to André Bazin, Part 2: Style as a Philosophical Idea”, *Offscreen* vol. 7, núm. 7, julio de 2003. Sobre las lecturas e influencias durante sus años de formación, véase Dudley Andrew, *André Bazin*, Oxford University Press, Nueva York, 1978: además de Mounier, Sartre y Malraux, Andrew menciona la influencia de Henri Bergson y Pierre Teilhard de Chardin.

objeto”.<sup>20</sup> Pero no hay una continuidad entre percepción sensorial e imaginación, porque la imagen no está *en* la conciencia y el objeto no está *en* la imagen. “Nos figurábamos la conciencia como un lugar poblado por pequeños simulacros y esos simulacros eran las imágenes” (p. 13). Frente al retrato de su amigo Pierre, Sartre puede decir “es Pierre” porque la actitud imaginante le *da* a Pierre aun cuando “el verdadero Pierre” no está ahí. Eso es lo que llama la *ilusión de inmanencia*. La imagen es, entonces, una determinada manera que tiene el sujeto de estar ausente allí donde todo convoca su presencia. De un modo tan curioso como significativo, Sartre no presta atención al cine en *Lo imaginario*; pero es evidente que ese libro ejerció una poderosa influencia en los primeros textos de Bazin, aun cuando, a menudo, se dedique a transitar los caminos no explorados por el filósofo y aproveche para refutarlo. Dudley Andrew revisa el ejemplar que perteneció a Bazin, examina sus páginas profusamente anotadas y analiza la ascendencia sartreana (incluso en el fraseo) en el ensayo sobre la “Ontología de la imagen fotográfica”. Pero hay, también, notorias discrepancias a partir del estatuto esencialmente objetivo que Bazin advierte en la fotografía porque, para él, no se trata de un mero *analogon*. No es un equivalente, no es un acercamiento al objeto, no actúa por semejanza: “En lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales”.<sup>21</sup> La representación fotográfica se moldea, digamos, directamente sobre la cosa y por eso siempre conserva algo de su esencia. Es el propio objeto el que deja su huella sobre la superficie fotosensible. De ahí las metáforas científicas o religiosas a las que apela Bazin (“La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción”, “El Santo Sudario de Turín realiza la síntesis de la reliquia y de la fotografía”) y, sobre todo, su fe en la sensación de realidad que suscita la representación. El dibujo más fiel nunca poseerá “el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella [...]. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental y sin embargo, por su propia génesis, comparte la ontología de su modelo: ella es el modelo” (p. 28, retoco la traducción).<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 2005, p. 80.

<sup>21</sup> André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990, p. 28. Véase también Dudley Andrew, “The Ontology of a Fetish”, *Film Quarterly* vol. 61, núm. 4, verano de 2008.

<sup>22</sup> A diferencia de Sartre, Merleau-Ponty no establece una disociación tan nítida entre percepción e imaginación. “Solo a través de la percepción –dice– podemos comprender la significación del cine: un film no se piensa, se percibe” (Maurice Merleau-Ponty, “El cine y la

Según Sartre, la obra de arte se configura fuera de lo real, en lo imaginario; se ofrece como un ausencia permanente, está siempre en-otro-lugar. En cierta manera, lo que se ve ha sido colocado allí por la obra. La belleza es un atributo de lo imaginario. Lo real nunca es bello. Para Bazin, al contrario, la belleza está en el mundo y la fotografía actúa como un mero catalizador, extrayendo y reconduciendo su esencia para fijarla en la representación. Se trata de sobreimprimir dos dimensiones inconmensurables. Aunque no sea la cosa, la imagen provoca –al menos en un cierto nivel– la misma experiencia que hubiera sido inducida por su presencia. La pintura satisface, en todo caso, la “ilusión de realismo” pero solo el cine y la fotografía “satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo” (p. 26).<sup>23</sup>

Los desacuerdos entre el filósofo y el crítico se vuelven evidentes a propósito de *El ciudadano* (*Citizen Kane*, 1941). Para Sartre, la película de Welles es una obra intelectual para intelectuales, pretenciosa, excesivamente abstracta, demasiado artística y sin preocupaciones sociales. Escrito bajo el influjo populista de la Resistencia, el artículo aprecia la utilidad que puede tener el film en la lucha antifascista; pero el problema es que no es la obra de “un cineasta de profesión”. Sartre admite que la estructura de la película, desordenando la sucesión cronológica, resulta original; “pero lo que hay que preguntarse es si se ajusta al ‘genio’ del cine (así como nos preguntamos si un neologismo se halla en conformidad con el genio de la lengua). En efecto, eso lleva al realizador a contar su historia en pasado. Es por tanto una reconstrucción intelectual. Por el contrario, en las películas convencionales estamos en el presente [...] Las situaciones no están dadas. En *El ciudadano*, las situaciones vienen dadas. No estamos tratando con una *novela*, sino con una historia en

---

nueva psicología”, en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977, p. 103). Para él, la representación artística no confronta con la percepción habitual sino que la renueva para permitir que volvamos a conectarnos con ella. Ciertamente, Bazin puede compartir esta formulación; en todo caso, si se separa de Merleau-Ponty es porque este toma partido por la verdad superior de la pintura frente a la supuesta objetividad de la fotografía. Sobre la influencia de Merleau-Ponty y la fenomenología en la formulación de la noción de inmanencia baziniana, véanse Hunter Vaughan, “André Bazin”, en Felicity Colman (ed.), *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Routledge, Nueva York, 2009 y Julio Bezerra “Bazin and Merleau-Ponty: Film and Its Ontological Bet”, *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 7, núm. 7, julio de 2017.

<sup>23</sup> Sobre la configuración del realismo baziniano y sobre su compleja relación con el tiempo histórico, véase Philip Rosen, “History of Image, Image of History: Subject and Ontology in Bazin”, en Ivone Margulies (ed.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, Duke University Press, Durham, 2003.

*tiempo pasado*".<sup>24</sup> Resulta extraño que todo aquello que Sartre celebra en el arte moderno se lo niegue al film de Welles. Su conclusión es categórica: "Asistí a la explicación de un carácter y a una demostración de técnica. Una y otra son a veces deslumbrantes, pero no son suficientes para hacer una película" (p. 42). Para Bazin, en cambio, *El ciudadano* tiene la capacidad de reinventar el cine. En un texto que escribe justamente para *Les Temps modernes*, y como respuesta a Sartre, afirma que se trata de una obra excepcional porque introduce una escritura cinematográfica de tono novelesco. La *mise en scène* que propone Welles, apoyada en los planos largos y la profundidad de campo, es completamente funcional a la historia que narra. Es más: contribuye a intensificar el sentido de sus "bloques dramáticos": "Importa menos la sucesión de imágenes y las relaciones entre ellas que la estructura interior de la imagen, las atracciones o corrientes que se crean dentro del espacio dramático que es usado, al fin, en sus tres dimensiones".<sup>25</sup>

Si *El ciudadano* condensa el desacuerdo de Bazin con Sartre, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) establece un punto contencioso con Malraux. Así como al crítico le parece que el montaje de atracciones manipula a los espectadores, el escritor considera que el film de Sergei Eisenstein es una obra maestra y ve en el cine soviético, más que en la literatura, la verdadera expresión de un arte comunista: "Hay un cine antes y después de *Potemkin*, antes y después de *La madre*". Como Bazin y como Leenhardt, Malraux fue uno de los pocos intelectuales que no rechazó el cine sonoro y que vio allí una evolución del lenguaje; pero a diferencia de ellos, estaba convencido de que el cine solo se configuraría como una forma artística al superar su predilección por la mera captura de la realidad visible: "Para que el gran esfuerzo de

<sup>24</sup> Jean-Paul Sartre, "Quand Hollywood veut faire penser: *Citizen Kane*, film d'Orson Welles" [*L'Écran français* n° 5, 1 de agosto de 1945], en Olivier Barrot, *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, Éditeurs français réunis, París, 1979, p. 41.

<sup>25</sup> André Bazin, "La technique du *Citizen Kane*", *Les Temps modernes* vol. 2, núm. 17, 1947, p. 497. De paso, Bazin critica a Georges Sadoul, para quien el film era "una enciclopedia de viejas técnicas" organizadas por "un torpe principiante" ("Hypertrophie du cerveau", *Les Lettres françaises*, 5 de julio de 1946). Contra Sartre y Sadoul, Bazin sigue el ejemplo de Leenhardt, que no solo había celebrado la audacia y la originalidad del film sino también su realismo ("Citizen Kane" [*L'Écran français* n° 54, 3 de julio de 1946], en *Chroniques de cinéma*). Poco después, también Astruc insistirá sobre la modernidad del cineasta ("Notes sur Orson Welles" [*La Table ronde* n° 2, febrero de 1948], en *Du Stylo a la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, l'Archipel, París, 1992) y el propio Bazin volverá sobre esa cuestión en un estudio dedicado al cineasta (*Orson Welles*, Paidós, Barcelona, 2002).

representación no se detuviera allí donde se empantanó el barroco, era preciso independizar la cámara de la escena representada. El problema no consistía en el movimiento de un personaje en el interior de una imagen, sino en la sucesión de planos, y no habría de resolverse técnicamente, por una transformación del aparato, sino artísticamente, por la invención del corte”.<sup>26</sup> El cine se constituye como un medio expresivo (y ya no simplemente un medio de reproducción) en la medida en que “destruye ese *espacio fijo*” y recurre al montaje; es decir, cuando elige fraccionar el registro de una escena en instantes sucesivos y cuando decide alternar distintos tamaños de plano: “El medio de reproducción del cine es la fotografía móvil, pero su medio de expresión es la sucesión de planos” (p. 7).

Bazin considera, en cambio, que tanto el cine como la fotografía encuentran su consagración al ponerse al servicio de lo real. La originalidad del estatuto fotográfico frente a los protocolos de la pintura radica en su “esencial objetividad”: “Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso [...] Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno ‘natural’, como una flor o un cristal de nieve donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico” (“Ontología de la imagen fotográfica”, p. 28). Bazin promueve una *estrategia de humildad* como modo de ser del autor cinematográfico. Es evidente que, más que un cine realista, le interesa la realidad misma, y el cine es un medio directo para llegar a ella. Renoir o Rossellini o Flaherty observan el mundo. No borran su mirada pero, en todo caso, la perspectiva que adoptan no está dirigida a manipular el acontecimiento sino a revelar algo de él. Los grandes cineastas, entonces, son aquellos que practican un acercamiento fenomenológico y que poseen un ojo privilegiado para hacer que las cosas del mundo muestren su belleza. Como un escultor que, en vez de construir un volumen con el cincel, libera una figura encerrada en el mármol. No se trata de imponerse sobre la materia sino de darles cauce a sus vetas, sus nudos, sus imperfecciones. En esa perspectiva, la figura del artista acaba asemejándose a la imagen de un santo laico. Como dice Mounier: “Aferrado sobre una humanidad que habrá

<sup>26</sup> André Malraux, *Psicología del cine*, Editorial JI / Francisco Colombo, Buenos Aires, 1959, p. 6.

expulsado el egoísmo, se habrá despojado de sus vanidades y estará lleno de caridad por los hombres, su arte tendrá quizá la dicha de llegar a un número mayor de hombres, pero lo hará por un exceso de gracia, y nunca mediante una intención premeditada” (*Manifiesto al servicio del Personalismo*, pp. 158-159). El cine es un sitio privilegiado para plantear la necesidad de un arte colectivo; pero por los mismos motivos, también corre el riesgo de aplastar toda libertad de expresión. Bazin advierte esa tensión y procura explorar las posibilidades que se abren a partir de allí: “El estilo es una cualidad más rara en el cine que en las otras artes porque [...] la complejidad de las técnicas y, por lo tanto, la multiplicidad de colaboradores requeridos se interpone entre el director y su obra. El debate interminable acerca de quién es el autor del film es la prueba de esto. Una obra colectiva puede tener ‘algo’ de estilo, pero es casi imposible para el principal hacedor imponerse lo suficiente sobre su equipo de modo tal que la obra alcance ‘un’ estilo tan personalizado como en las artes individuales”.<sup>27</sup>

Acaso en el cine amateur, precisamente por su pobreza de medios, es posible recuperar esa libertad de expresión que el cine comercial tiende a acallar. En el cine amateur, o en ciertos directores que han aprendido a filmar como amateurs: Bazin encuentra esa actitud en películas como *El crimen de Monsieur Lange* (*Le Crime de Monsieur Lange*, Jean Renoir, 1936) o *La regla del juego* (*La Règle du Jeu*, Jean Renoir, 1939), que no casualmente han sido fracasos comerciales. A menudo, incluso, es en los films menores de un gran autor donde se puede advertir una mayor libertad expresiva.<sup>28</sup> Desde el comienzo, los films del neorrealismo italiano son los ejemplos perfectos de aquello que las teorías de Bazin han anticipado. Se trata, en efecto, de un movimiento que recupera una vocación amateur y antiespectacular. He ahí un modelo de cine popular. Cine popular no significa cine masivo. Los films populares son aquellos cuyo mensaje social no está agregado a la trama sino que se desprende naturalmente de ella y, a la vez, por eso mismo, no necesita explicitarse como mensaje. Como si fuera posible refundar el cine sobre la base de un humanismo

<sup>27</sup> André Bazin, “On *L’Espoir*, or Style in the Cinema”, en *French Cinema of the Occupation and Resistance*, pp. 154-155.

<sup>28</sup> Este gusto por “la tonalidad menor” puede advertirse en su único proyecto cinematográfico a propósito de las iglesias románicas de Saintonge. Sobre ese film nunca realizado, véanse André Bazin, “Les Églises romanes de Saintonge (Projet de film d’André Bazin)”, *Cahiers du cinéma* n° 100 y David Oubiña y Nicolás Zukerfeld, “Bazin cineasta”, en *Revista de cine* n° 4.



despojado. Ya sea la pureza y la austeridad de Rossellini que filma poseído por una “rara vitalidad espiritual”; ya sea la síntesis de realismo y esteticismo de *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948); ya sea el “argumento invisible” y la “duración natural” de *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952), donde Zavattini se revela como “el Proust del indicativo presente” en el cine contemporáneo. Bazin define el cine neorrealista con una de esas metáforas tomadas del mundo natural que tanto aprecia: “Las piedras de un vado siguen siendo piedras, sin que su realidad como tales se vea afectada porque, saltando de una a otra, las utilice para franquear el río. Si de una manera provisional me han servido todas para el mismo fin, es porque he sabido añadir al azar de su disposición mi complemento de invención por medio de un movimiento que, sin modificar ni su naturaleza ni sus apariencias, les ha dado un sentido y una utilidad”.<sup>29</sup> Mientras que en el cine clásico, el contenido estaba dado de antemano y, entonces, los planos venían a expresarlo, en las películas neorrealistas el sentido surge al aprovechar y reencauzar unos materiales que están allí, saltando de un fragmento de realidad a otro. Bazin admite que el realismo artístico solo se puede alcanzar a través del artificio (al fin y al cabo, “el cine es un lenguaje”), pero si *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) es “uno de los primeros ejemplos de cine puro” es porque se ha acercado como nadie al ideal del cine, que debería ser su propia desaparición: “No más actores, no más historia, no más puesta en escena, es decir –finalmente– en la perfecta ilusión estética de la realidad: *no más cine*”.<sup>30</sup>

En general, Bazin prefiere a los autores que se identifican mediante marcas claramente reconocibles aunque, a la vez, completamente desprovistas de estridencia. Por eso admira el “estilo sin estilo” de William Wyler, justamente porque en sus films todo el esfuerzo de la puesta en escena intenta suprimirla.<sup>31</sup> Pero el mejor ejemplo de esa figura del cineasta-autor como

<sup>29</sup> André Bazin, “Defensa de Rossellini”, en *¿Qué es el cine?*, pp. 388-389. Las otras referencias pertenecen a “La terra trema” (p. 318) y a “De Sica director” (p. 363), en el mismo volumen.

<sup>30</sup> André Bazin, “Ladrón de bicicletas”, en *¿Qué es el cine?*, p. 341 (modifico la traducción).

<sup>31</sup> Cuando recupera este texto, diez años después, para incluirlo en *Ontologie et langage*, el primer volumen de *Qu'est-ce que le cinéma?*, Bazin agrega una nota que atempera su entusiasmo inicial. Ahora admite que John Ford es claramente superior a Wyler; “sin embargo, ambos directores poseen sus propios valores artísticos y es desde este punto de vista que uno puede seguir prefiriendo la ‘escritura cinematográfica’ de algunos films de Wyler al cine espectacular de John Ford” (“William Wyler, or the Jansenist of Directing”, en Bert Cardullo (ed.), *Bazin at Work. Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, Routledge, Nueva York, 1997, p. 22).

pura ingravidez es Jacques Tati, cuyo film *Las vacaciones del señor Hulot* (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1953) constituye todo un acontecimiento en la historia del cine sonoro. Dice sobre Hulot: puede incluso estar ausente en los gags más cómicos, porque “no es más que la encarnación metafísica de un desorden que se prolonga mucho tiempo después de su paso [...] Lo característico de M. Hulot parece ser el no atreverse casi a existir. Es una veleidad ambulante, una discreción del ser. Consigue elevar la timidez a la altura de un principio ontológico”.<sup>32</sup> Igual que su personaje, el autor Tati está permanentemente en fuga, como si quisiera escaparse del film que ha creado. Claro que siempre es posible reconocer la impronta personal que un director ha dejado en su película y, en este punto, Bazin no logra resolver la disyuntiva que se plantea entre la exhuberancia o la sutileza con que se evidencia un estilo: el elogio de la levedad en Tati o en Wyler entra inevitablemente en conflicto con el formalismo más ostensible de otros cineastas que, sin embargo, también lo seducen. En una nota sobre el primer Festival de Cannes, escribe: “Lo que me disgusta en la mayoría de los guiones norteamericanos es solo equiparable a mi entusiasmo por su puesta en escena. Hemos llegado al final del mito de un Hollywood estandarizado en el que los equipos técnicos anónimos predigerían el trabajo del director de manera tal que no podía expresarse con su propio estilo [...] En el cine de hoy, un director cuenta con una sintaxis y un vocabulario tan variados y precisos como los de la escritura”.<sup>33</sup> En 1946, para el crítico, esos artistas del cine norteamericano se llaman Orson Welles y Preston Sturges (porque escriben sus propios guiones), pero también Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Robert Siodmak, George Stevens. Poco después, en el libro dedicado a la obra de Welles, su estilo es analizado como si fuera el de un pintor o un escritor. Bazin ha heredado de Malraux el *culto del genio* y, aunque siempre mantendrá una relación contradictoria con esa idea, allí está el núcleo de una actitud que, más tarde, profundizada por los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma*, derivará en la *política de los autores*.

<sup>32</sup> André Bazin, “Monsieur Hulot y el tiempo”, en *¿Qué es el cine?*, p. 62.

<sup>33</sup> André Bazin, “The Cannes Festival of 1946”, *French Cinema of the Occupation and Resistance*, p. 139.

## Los hombres-cámara y la cámara-estilográfica: Bazin y Astruc

Alexandre Astruc retoma y desarrolla las ideas de Bazin sobre el autor y el estilo. Para él, los planos en profundidad de Welles introducen –luego de la tensión poética del montaje soviético y luego de la lógica dramática del *découpage* clásico– la abstracción de la idea: “He aquí la manera de proceder del mañana, he aquí el signo de un cine que finalmente se convierte en un medio de expresión. A la noción de cámara-ojo o de pantalla-ventana-abierta-sobre-el-mundo que ha sido la de 25 años de cine y que continúa haciendo las delicias de los cineclubes (esa escuela nocturna), les sucede la noción de la cámara-estilográfica. Un cine que registra el pensamiento, un sismógrafo que dibuja sobre la pantalla los movimientos del alma y las dialécticas del individuo” (“Notes sur Orson Welles”, p. 323). Enseguida, Astruc desarrolla en un texto célebre esa noción de *cámara-estilográfica* que acaba de descubrir. En “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, define la particular actitud de los autores cinematográficos hacia sus materiales según la práctica rigurosa de la puesta en escena. El texto está encabezado por un epígrafe donde Orson Welles asegura: “Lo que me interesa del cine es la abstracción”.<sup>34</sup> De esa manera, el cineasta rechaza el apego a la superficie de lo visible y promueve la capacidad de los films para capturar algo más allá del universo concreto de las imágenes. Avanzando por ese sendero, Astruc advierte atisbos de una nueva forma de belleza en unas pocas obras contemporáneas: *La regla del juego* de Jean Renoir, *Las damas del bosque de Bolonia* (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945) de Robert Bresson y los films de Orson Welles. Lo que denomina la era de la cámara estilográfica es el momento en que el cine deviene un medio de escritura tan rico como el lenguaje literario. Ninguna realidad es ajena al cine, que ya no está limitado a la superficie de las cosas y puede convertirse en expresión del pensamiento. Hoy, dice Astruc, Descartes sería cineasta y escribiría su *Discurso del Método* con una cámara de 16 mm. Los grandes directores poseen un estilo inconfundible y es posible advertir su sello personal en

<sup>34</sup> Alexandre Astruc, “Nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra-stylo*” [*L’Écran français* n° 144, 30 de marzo de 1948], en *Textos y manifiestos del cine*, p. 220. En otra parte, Astruc insiste sobre la idea de Welles: “El cine no es un arte visual en el sentido que se le da generalmente a esta palabra. No es un arte de imágenes como lo han repetido hasta el cansancio Moussinac, Epstein, L’Herbier, Gance y tantos otros. El cine utiliza la reproducción fotográfica, que no es lo mismo. Desde que existe, su único objetivo ha sido revelar lo abstracto” (“Le cinéma, art abstrait” [*Combat*, 1948], en *Du Stylo a la caméra... et de la caméra au stylo*, p. 341).

cualquiera de sus imágenes, así como se reconoce el estilo de un gran escritor con solo leer unos párrafos. “La puesta en escena –afirma el crítico– ya no es un medio de ilustrar o presentar una situación, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica [...] ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? Y *El ciudadano*, ¿tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles?” (p. 224).

En textos posteriores, Astruc volverá sobre esta noción de puesta en escena cinematográfica. En “L’avenir du cinéma”, explica que la comedia norteamericana remite al siglo XX de la misma manera que la novela popular representa al siglo XIX. Pero ese es el punto: lo representa, no lo crea. El siglo XIX –dice Astruc– es Rimbaud y es Stendhal mientras que Eugène Sue es sociología. Sue es hablado por su época, en cambio Mallarmé la hace hablar. Para convertirse en el arte del futuro, el cine debe dejar de ser un espectáculo y transformarse en un medio expresivo. En ese nuevo cine por venir, Renoir, Welles, Bresson, Rossellini integran la primera “galería de autores de films, de hombres-cámara que recortan a golpes de encuadre sus obsesiones sobre la materia natural, tan alejados del realismo documental como del teatro, verdaderos escritores de cine, filmadores, escultores de glicerina, retóricos en celuloide, con el ojo al acecho detrás de su cámara para atrapar los rostros de las estrellas y trazar de manera discontinua la línea de sus sueños. No son *metteurs en scène*, por supuesto, sino *auteurs de films*: combinan todos los objetos y seres del mundo para desviarlos de su orden natural y obligarlos a convertirse en los puntos de referencia de su universo figurativo”.<sup>35</sup> Esa creación de todo un universo ejecutada por los “hombres-cámara” es lo que salva al cine de la mera crónica sociológica pero, significativamente, es también lo que permite diferenciarlo del teatro: mientras uno debe pasar por la mediación del escenario, el otro se proyecta directamente sobre el mundo. La cámara no puede hacer otra cosa que observar. Fija lo real. Pero, en contrapartida, no miente. Supone cierta confianza en el mundo tal como es. A propósito de *Ugetsu, cuentos de la luna pálida después de la lluvia* (*Ugetsu monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1953), Astruc insistirá en definir la puesta en escena como “un determinado medio de prolongar los impulsos del alma en los movimientos del cuerpo. Es un canto,

<sup>35</sup> Alexandre Astruc, “L’avenir du cinéma” [*La Nef* n° 48, noviembre de 1948], en *Du Stylo a la cámara... et de la caméra au stylo*, p. 335. Véase también “Notes sur la mise en scène”, *Gazette du cinéma* n° 1, mayo de 1950.

un ritmo, una danza”.<sup>36</sup> La creación de ese lenguaje imprescindible –sostiene Astruc– ha desvelado a teóricos y directores desde el cine mudo hasta el cine sonoro. Pero el cine mudo se mantuvo ligado a una concepción estática de la imagen que lo obligó a buscar una solución al problema por el lado del montaje y las asociaciones visuales, mientras que el cine sonoro se conformó rápidamente con adaptarse a los procedimientos del teatro. El crítico rechaza las frustradas alternativas del documentalismo poético o el surrealismo: entre el montaje de asociaciones simbólicas y el mero registro del teatro filmado, hay lugar para “un cine libre” que no sea una ilustración sino un medio de escritura. “El cine –dice Astruc– puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento” (“Nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra-stylo*”, p. 223).

“Naissance d’une nouvelle avant-garde: la *caméra-stylo*” se publica en *L’Écran Français*, que había sido creada clandestinamente, en 1943, a instancias de los comités de cine del Front National pour la Libération et l’Indépendance y como desprendimiento de *Les Lettres Françaises*. Aunque con una orientación claramente izquierdista, la revista se declara independiente y no acepta publicidad de ningún tipo. Dirigida por Jean-Pierre Barrot y Jean Vidal (con un comité editorial integrado por Camus, Sartre, Langlois, Malraux, Carné, Becker), luego de la guerra *L’Écran Français* se convirtió en el más importante semanario sobre cine. Obsesionada por la necesidad de una renovación en un momento de crisis, la revista celebra a los jóvenes cineastas de la *qualité française* pero no por eso rehúye los debates dentro de su grupo ecléctico de colaboradores; sobre todo a partir de la firma del tratado Blum-Byrnes que abre el mercado para la importación de productos norteamericanos y elimina las medidas proteccionistas para las películas nacionales, generando una verdadera “invasión norteamericana” en las pantallas (“¿Hemos firmado en Washington la sentencia de muerte del cine francés?”, titula el número 51 del semanario). El elogio de la *qualité française* frente a la proliferación de películas norteamericanas es, en un principio, una defensa del cine nacional; pero, con la profundización de la guerra fría, las posiciones de la revista se radicalizan y el debate deriva hacia un enfrentamiento entre americanofilia y antiamericanismo. Bazin, que critica la zona más estandarizada de la producción

<sup>36</sup> Alexandre Astruc, “Qu’est-ce que la mise en scène”, *Cahiers du cinéma* n° 100, p. 15. Sobre la especificidad de la puesta en escena en cine, véase Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena*, Colihue, Buenos Aires, 2013.

de Hollywood, también sabe apreciar ciertos films y ciertos realizadores que escapan a la norma. Percibe allí una renovación que podría ser tan importante como la del neorrealismo italiano: “Por primera vez, desde los comienzos del cine, estos realizadores [Hitchcock, Clarence Brown, Preston Sturges, Wyler, Welles] trabajan, en cuanto a la técnica, en las condiciones normales de todo artista. Así como el estilo del escritor implica la posesión previa de los recursos del lenguaje y el estilo del pintor moderno supone las técnicas clásicas de la pintura, de la misma manera el estilo del gran director moderno se crea a partir de medios de expresión perfectamente ejercitados y tan maleables como una estilográfica gracias a la formidable organización de los estudios norteamericanos”.<sup>37</sup> No solo considera que la influencia de los estudios puede resultar positiva sino que, además, equipara el trabajo “estilográfico” de ciertos directores (norteamericanos) con los de un artista. En este sentido, su texto anticipa la noción de escritura cinematográfica que Astruc desarrolla de manera más explícita en el texto sobre la *cámara-stylo*. Poco después, Leenhardt publica, también en *L'Écran Français*, “A bas Ford!, vive Wyler!”. En realidad, como dice el propio crítico, se trata de una boutade ya que reconoce que Wyler y Ford, son los dos más grandes directores del mundo. Si le interesan, es porque son “realizadores puros”: porque no escriben sus guiones (como Chaplin, Sturges, Clair) y porque sus films no pretenden expresar una visión personal (como Renoir, Vidor, Capra), sino que son “creadores, por supuesto, pero solo por el estilo y no por la inspiración”.<sup>38</sup> Más allá de esos paralelismos, la comparación sirve para entender la evolución del cine moderno; porque Leenhardt sostiene que Ford representa la culminación del cine clásico (en tanto prolongación del período mudo) que ha sido desplazada por una nueva generación de directores para quienes Wyler es un precursor. En la misma línea que Bazin, Leenhardt rescata la sutileza y la discreción estilística de Wyler. Elegir a Wyler frente a Ford “es preferir la escena a la imagen, el *découpage* al montaje, el relato al drama, el equilibrio al ritmo, el carácter al símbolo, la modulación al efecto” (p. 158).

<sup>37</sup> André Bazin, “Le Nouveau Style américain: Le Cinéma est-il majeur?” [*L'Écran français* n° 60, 21 de agosto de 1946], en Olivier Barrot, *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, p. 153.

<sup>38</sup> Roger Leenhardt, “A bas Ford!, vive Wyler!” [*L'Écran français* n° 146, 13 de abril de 1948], en *Chroniques du cinéma*, p. 157.