



Cinéfilos y cineastas: de *Cahiers du cinéma* a la *Nouvelle vague*

David Oubiña¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
doubinia@retina.ar

Resumen: En los años cincuenta, la revista *Cahiers du cinéma* fue la escuela donde se formaron los jóvenes críticos que luego se convertirían en los cineastas de la *Nouvelle vague*: Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol. Fieles a la fórmula de Giraudoux, “no hay obras, sólo hay autores”, su perspectiva crítica se consolidó como la *politique des auteurs*: un marco polémico para justificar el gusto y la defensa de algunos directores. Este artículo estudia los efectos de la política de los autores en dos direcciones: hacia atrás, porque reconoce el estatuto de creador en directores hasta entonces impensados y, hacia adelante, porque prepara el terreno para las películas que los jóvenes cinéfilos se aprestan a filmar.

Palabras clave: Política de los autores – *Cahiers du cinéma* – François Truffaut – *Nouvelle vague*

Abstract: In the 50s, the journal *Cahiers du cinéma* was a school for the young cinephiles that would later become the filmmakers of the *Nouvelle vague*: Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol. Faithful to Giraudoux's statement, “there are no works, there are only authors”, their critical perspective came to be known as the *politique des auteurs*: a controversial framework to justify the defense of some selected directors. This article studies the effects of the *politique des auteurs* in two directions: facing backwards, because it acknowledges the creative quality in some unpredicted filmmakers and, facing forward, because it prepares the platform to launch the movies that these young cinephiles will make shortly afterwards.

Keywords: *Politique des auteurs* – *Cahiers du cinéma* – François Truffaut – *Nouvelle vague*

¹ **David Oubiña** es doctor en Letras con mención en Cine (Universidad de Buenos Aires). Es investigador independiente en el CONICET y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha sido *visiting researcher* en la University of London y *visiting professor* en la University of Bergen, en New York University y en la University of Berkeley. Es miembro del Consejo de Dirección de Las Ranas (*arte, ensayo y traducción*) y de la *Revista de cine*. También integra el Consejo Editorial de *Caimán. Cuadernos de cine*; *Nawi* (*Arte. Diseño. Comunicación*); *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano e Imagofagia* (*Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*). Entre sus libros: *Filmología: Ensayos con el cine* (2000); *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel* (2007); *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011).

Introducción

La aparición de la revista *Cahiers du cinéma* (bajo la dirección de André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze), en abril de 1951, es el comienzo de una revolución en la historia de la crítica cinematográfica. Para Antoine de Baecque,

los *Cahiers* de comienzos de los años cincuenta reúnen en un solo mensuario, las polémicas de *L'Écran français*, los estudios de la *Revue du cinéma*, ciertas interrogaciones filosóficas de *Esprit* y de *Temps modernes*, la plataforma corporativa de una revista de cine club, el rescate de Hitchcock propuesto por la *Gazette du cinéma* y las selecciones cinematográficas de actualidad de un diario o un semanario (*Histoire d'une revue* I 62).²

Es una caracterización muy completa pero, quizás, demasiado prolija. Como si las publicaciones periódicas se hubieran distribuido de manera ordenada los campos de interés y *Cahiers* viniera a reunirlos y a sintetizarlos. Ciertamente, hay componentes que la nueva revista comparte con sus antecesoras; pero su novedad no consistió en la acumulación propia de un vademécum sino, más bien, en un desarrollo sistemático y original de nuevas ideas sobre qué debe hacer (también: qué debe verse en) un film.

Cahiers du cinéma pretende escapar de la crítica impresionista y que se propone estudiar los films como algo más que la mera ilustración de un argumento. De todos modos, los primeros treinta números de la revista (hasta la publicación de “Une certaine tendance du cinéma français”) exhiben cierto eclecticismo o cierta indefinición en una línea editorial que se volverá más coherente a medida que se vayan incorporando los muy jóvenes críticos provenientes de la *Gazette du cinéma* y conocidos como los *jeunes turcs*: Éric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol ingresan a *Cahiers* apadrinados y protegidos por Bazin.³ El apelativo

² Los dos volúmenes de Antoine de Baecque –aun con algunos errores e imprecisiones– constituyen la más completa historia de *Cahiers du cinéma*. Véase también Bickerton, *A Short History of Cahiers du cinéma*.

³ Rohmer es el primero de esos jóvenes *cinémanes* en escribir para la revista de Bazin (“Vanité que la peinture”, *Cahiers du cinéma* 3, junio 1951). Lo siguen, poco después, Jean-Luc Godard (con el seudónimo de Hans Lucas, “Suprématie du sujet (*Strangers on a Train*)”, *Cahiers du cinéma* 10, marzo 1952); Jacques Rivette (“Un nouveau visage de la pudeur (*Un été prodigieux*)”, *Cahiers du cinéma* 20, febrero 1953); François Truffaut (“Les extrêmes me

“jóvenes turcos” aludía a una corriente del *Parti Radical* (que proponía una modernización del Estado durante el período de entre guerras) e intentaba traducir el fanatismo, el apasionamiento y la violencia que animó a esa generación de críticos para defender a ciertos directores y para enfrentarse al establishment del cine francés. Por ese motivo, a veces también se los denominó *cinémanes* (para referirse a su manía cinéfila) o *hitchock-hawksianos* (para referirse a su defensa vehemente de ciertos realizadores norteamericanos).⁴

La novedad que introducen estos jóvenes críticos, a mediados de los años cincuenta, consiste en una valoración estratégica, extremista y provocadora de las nociones de autor y de puesta en escena (tal como las habían definido Bazin y Alexandre Astruc) para asignar sentidos a un film. Truffaut denominó a esa operación *politique des auteurs* y la fórmula pronto fue adoptada como un manifiesto por el resto de sus compañeros:

Basada en su totalidad en la bella fórmula de Giraudoux, ‘No hay obras, sólo hay autores’, esta política consiste en negar el axioma, tan querido por nuestros predecesores, según el cual con las películas ocurre lo mismo que con la mayonesa: o se fracasa en el intento o se logra hacerla bien (“Alí Babá” 47).

El estilo de un gran autor se expresa en cada uno de sus films: en sus buenos y en sus malos films. Por eso importan más las malas películas de un *auteur* que las buenas películas de un cineasta sin estilo. Bazin y Doniol-Valcroze habían pensado en una revista innovadora pero ecléctica y equilibrada; sin embargo, los jóvenes turcos impondrán su elitismo intransigente y la convertirán en una publicación más fanática y más pendenciera. Finalmente, será esa vocación polémica –y no la sensatez analítica baziniana– la marca distintiva de *Cahiers du cinéma*.

Este artículo define los rasgos de la *politica de los autores* y estudia la importancia tuvo en la constitución de la *Nouvelle vague* y en la consolidación del cine moderno.

touchent (*Sudden Fear*)”, *Cahiers du cinéma* 21, marzo 1953) y, finalmente, Claude Chabrol (“Que ma joie demeure (*Singing in the Rain*)”, *Cahiers du cinéma* 28, noviembre 1953).

⁴ Sobre los Hitchcock-hawksianos, véase Grosoli, *Éric Rohmer's Film Theory (1948-1953)*.

Fanatismos y excesos

Contra la difundida noción del guionista como arquitecto del film y a pesar de las imposiciones de los productores o el control de los estudios, la política de los autores reclama para el director todas las decisiones autorales. No cualquier director, por supuesto; más bien, sólo unos pocos. Un cineasta es un autor no porque tenga una obra vasta (el principio de mera acumulación no significa nada) ni tampoco porque resulte capaz, eventualmente, de producir una gran obra (el genio esporádico no es genio). Un director es un autor porque logra proponer una cierta idea del mundo y del cine. O más bien: una cierta idea del mundo a través del cine. No se trata de un buen artesano, de un técnico habilidoso, inteligente o, incluso, talentoso. Es alguien que observa el mundo –y logra plasmarlo como un cosmos audiovisual– a través de la puesta en escena, dándonos a ver una imagen de las cosas que es tanto moral como estética y que antes, sin su intervención, no podríamos haber advertido. La política de los autores se oponía, entonces, a algunos de los prejuicios críticos más difundidos en la posguerra: por un lado, un autor es autor más allá de films mayores o menores y, por otro lado, su obra presenta una determinada visión del mundo desplegada a través de un universo estilístico personal. De este modo, las nociones de *autor* y de *puesta en escena* se implican mutuamente: un autor se define por su particular modo de concebir la puesta en escena y la coherencia de la puesta en escena revela la impronta de un autor. Truffaut menciona, por primera vez, la expresión *politique des auteurs* en el artículo “Sir Abel Gance” donde cuestiona a quienes rescatan las películas mudas director y desprecian sus películas habladas; para él, en cambio, esa distinción resulta absurda porque unas y otras fueron creadas por el mismo director genial y –como es bien sabido–, los genios no envejecen.

En seguida, Truffaut desarrolla su formulación en sendas críticas sobre *Alí Baba y los cuarenta ladrones* (*Ali Baba et les quarante voleurs*, Jacques Becker, 1954) y *La Tour de Nesle* (Abel Gance, 1955). Sobre el film de Becker, el crítico sostiene que es excepcional porque su director es un autor excepcional y, sobre la película de Gance, afirma de entrada que su

comentario será parcial, enfático e irónicamente polémico. No será una crítica a lo Zanuck. ¿Qué significa eso? “La crítica a lo Zanuck es aquella que consiste en separar las cosas buenas de las malas, la crítica que califica sobre diez con apreciaciones profesoras: ‘Puede hacerlo mejor’, ‘Debería aplicarse’, etc. (...) La crítica a lo Zanuck contradice la política de los autores” (“Abel Gance” 44).⁵ No importan, entonces, los errores o los defectos porque ver cualquier film de un director genial implica recortar los momentos logrados para proyectarlos sobre esa gran película (nunca clausurada, siempre en proceso) que un autor construye a lo largo de su vida. No se trata de la antigua indulgencia de la poética clásica para aceptar que hasta los grandes artistas pueden distraerse y cometer errores (Horacio: “quandoque bonus dormitat Homerus”). El joven crítico no intenta ser tolerante ni condescendiente; más bien, dobla la apuesta y radicaliza su posición: en los defectos –y no a pesar de ellos– se reconoce a un gran director. Se trata de ver cada película como el resultado de la voluntad de un autor y como la praxis de su estilo. Es eso lo que sobredetermina cada obra. “Es preciso amar a Fritz Lang”, dice Truffaut en otra parte (“Aimer Fritz Lang” 54). Hay que amar todos sus films porque, de una manera u otra, por una vía directa o enrevesada, todos exponen los mismos temas, las mismas obsesiones, el mismo universo moral. Todos nos conducen a Lang. Irreverente y polémico, el crítico exhibe su pasión, la justifica y la conceptualiza. De modo que la política de los autores es una toma de partido. Una toma de partido por determinados directores (de nuevo: por todos los films de esos directores, no sólo los buenos sino sobre todo los malos, porque en eso consiste la lealtad) en detrimento de otros. Ir en contra del espectador diletante, del público de fin de semana: “Si ustedes no entienden por qué Gance es genial, entonces es porque no tenemos, ustedes y yo, la misma idea del cine, siendo la mía, evidentemente, la buena” (“Abel Gance” 45).

Truffaut admite que *La Tour de Nesle* es “el menos bueno” de los films del cineasta e, incluso, afirma con orgullo que Gance es un director *raté*. Pero

⁵ Truffaut se refiere aquí al espíritu desembozadamente pragmático de Darryl Zanuck (1902-1979), célebre productor de Warner Bros. y de 20th Century Fox.

eso está bien porque, al fin y al cabo, ¿quiénes son los realizadores exitosos? Son aquellos que se avienen a las reglas, que refrendan la vigencia de las convenciones, que halagan el gusto de la doxa. Los grandes películas, en cambio, son siempre desproporcionadas, brutales, excesivas, contrahechas. Su originalidad, su falta de apego a las normas es el signo de su rebeldía, y la desaprobación es, a menudo, el precio que se debe pagar. Dice el crítico:

La cuestión que se plantea es saber si se puede ser a la vez genial y fracasado. Creo más bien que el fracaso es el talento. Triunfar es fracasar. Bien mirado, quiero defender la tesis siguiente: Abel Gance, autor fracasado de películas fallidas. Estoy convencido de que no hay grandes cineastas que no acaben sacrificando algo (“Abel Gance” 38).

Fracaso y sacrificio, entonces, van juntos: es necesario arruinar la sobriedad propia de las películas logradas y atreverse a desafiar los mecanismos de consagración. Así, a cambio de la incomprensión y el denuesto, el cineasta se asegura el acceso al Olimpo de los artistas. A la manera de Byron, Truffaut considera que la desproporción y la pasión, propias del arte verdadero, fundan necesariamente la incomprensión del entorno. Godard, por su parte, utiliza las nociones románticas sobre lo bello y lo sublime para caracterizar el estilo de Ingmar Bergman: “Los grandes autores son probablemente aquellos de los que uno sólo sabe pronunciar el nombre, porque resulta imposible explicar de otro modo las sensaciones y los múltiples sentimientos que nos asaltan en ciertas circunstancias excepcionales, ante un paisaje asombroso, o cuando sucede un acontecimiento imprevisto” (“Bergmanorama” 2). Los artistas geniales son una singularidad irreductible y absoluta. Por eso, la única descripción posible frente al vasto paisaje de su obra, tan inconmensurable como inefable, consiste en invocar su nombre propio. “El cine –dice Godard– no es un oficio. Es un arte. No es la obra de un equipo. Siempre se está solo, tanto en el set como ante la página en blanco. Y para Bergman, estar solo implica plantearse ciertas preguntas. Y realizar películas es la respuesta a esas preguntas. Nadie podría ser más clásicamente romántico” (2).

Ese impulso romántico de los jóvenes turcos sostiene, ante todo, su vocación revisionista y su pasión por los grandes directores del pasado. La política de los autores no es sólo una defensa del fracaso y del sacrificio sino, en primer lugar, un rescate de cineastas desprestigiados, olvidados o menospreciados: Gance porque ha pasado de moda, Nicholas Ray porque ha sido martirizado por los estudios, Hitchcock porque sólo se lo reconoce como un buen artesano, Rossellini porque filma como un aficionado, Lang porque se ha ido a Hollywood y Welles porque ha sido desterrado de allí. Los directores que gustan a los *Cahiers* (los directores que descubren o redescubren los *Cahiers*) suelen ser aquellos que permanecen fuera de lugar, aquellos que resultan excéntricos para los sistemas de consagración o para los mecanismos de valoración artística. Emigrados o envejecidos. En cualquier caso: arruinados. O como dice Truffaut sobre Gance: *raté*. Si los jóvenes turcos defienden los films imperfectos y malditos, es porque las otras películas, las películas perfectas y celebradas en los años cincuenta, son las películas de la “tradición de calidad”. Poco antes, Truffaut había presentado esa confrontación de manera programática en un célebre artículo publicado en *Cahiers du cinéma*, en enero de 1954: “Une certaine tendance du cinéma français”. El panfleto de Truffaut (que por entonces tiene sólo 22 años) era tan violento que, durante mucho tiempo, Bazin dudó en publicarlo y, cuando finalmente apareció en la revista, fue precedido por editorial que alertaba a los lectores sobre el tono polémico:

Acceptamos de buen grado el rechazo a la forma panfletaria de ciertas apreciaciones pero esperamos que –más allá del tono, que es responsabilidad de los autores, y a pesar de sus argumentos particulares, siempre individualmente refutables y sobre los cuales estamos lejos de haber llegado todos a un acuerdo– se reconozca al menos una orientación crítica. Mejor aun: el punto de convergencia teórica que es el nuestro (La Rédaction, “Éditorial” 1).

La publicación del artículo había sido anunciada en el número 28 como “Lettre de province sur une certaine tendance du cinéma français”, pero debió atravesar varias reescrituras solicitadas por Bazin antes de llegar a imprenta. En realidad, la primera versión del texto, con el título “Le Temps

du mépris: notes sur une certaine tendance du cinéma français”, es de diciembre de 1952. Allí Truffaut confesaba, avergonzado y arrepentido, una fascinación inicial con las películas de la *qualité française*. Puesto que no hay peor fundamentalista que el converso, se podría inferir que el ensañamiento del artículo es consecuencia del resentimiento de su autor.⁶ Esa cierta tendencia del cine francés a la que hace alusión el artículo (y que será demolida a lo largo de sus páginas) es la del llamado *realismo psicológico* que tuvo su auge a fines de los años 40 y principios de los años 50. Sus principales exponentes fueron Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Christian-Jaque e Yves Allégret, todos ellos directores de películas que en su momento gozaban de gran prestigio entre el público, concitaban la admiración de los críticos y ganaban premios en los festivales.

Jean-Pierre Barrot había definido y defendido a ese grupo de cineastas de la posguerra:

No constituyen una escuela; no son adeptos permanentes de ningún género. Un mismo amor fervoroso por su oficio los anima, una misma preocupación por hacer su tarea lo mejor posible, una misma necesidad de expresarse: se esfuerzan por ejercer inteligentemente su capacidad de elegir con determinación los temas que tratan. Aportan un verdadero gusto por lo que es humano y por lo que es valedero (...) Continuadores de un estilo, de una tradición de la calidad en la producción francesa a la que contribuyen generosamente, son artistas eminentes o esmerados, todos ellos impecables artesanos (17).

En un principio, los films de *qualité* eran, justamente, las películas que asumían riesgos más allá de la mera explotación comercial. Para Jean-Pierre Barrot, esa tradición de calidad se refería a un cierto “cine de arte” hecho con profesionalismo. Truffaut, en cambio, considera que esas obras tan celebradas son sólo películas de guionistas y que todo su prestigio descansa

⁶ La virulencia del artículo de Truffaut y su protagonismo instantáneo eclipsó los fuertes cuestionamientos a los “valores oficialmente consagrados del cine francés” formulados por Doniol-Valcroze en su ensayo “Déshabillage d’une petite bourgeoise sentimentale” al que también se hace referencia en el editorial de ese mismo número de *Cahiers*. Allí, Doniol-Valcroze analiza minuciosamente la representación de la mujer en sesenta y tres películas “del cine francés (de una cierta calidad)” realizadas en el período 1945 - 1953 y concluye que “la mayoría de la veces, el retrato de la burguesía en la pantalla no retiene más que sus pequeños detalles, sus maneras más que sus costumbres, su hojarasca más que su pensamiento” (12).

sobre el valor de las obras literarias elegidas para adaptar a la pantalla. El joven crítico se ensaña con uno de los procedimientos fundamentales de esas adaptaciones: el *procedimiento de la equivalencia* consiste en reemplazar aquellas situaciones de la novela que el guionista considera no aptas para ser filmadas por escenas equivalentes pero concebidas para el cine. Se trata sólo de una manera taimada de esquivar las tensiones entre dos lenguajes diferentes: el de la literatura y el del cine. Irrita al crítico, sobre todo, la falsa certeza de que hay escenas filmables y escenas no filmables, lo cual revela una concepción muy limitada del cine subordinada por completo a la literatura. Refiriéndose a una célebre dupla de guionistas, Truffaut escribe:

No concibo una adaptación valiosa que no haya sido escrita por un *hombre de cine*. Aurenche y Bost son esencialmente hombres de letras, y yo les reprocharía que desprecian al cine y que lo subestiman. Se comportan frente al guión de la misma manera en que se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo (“Une certaine tendance” 20).

Años más tarde, Sege Daney dirá sobre la política de los autores: “Cuatro nombres y dos iniciales son sus emblemas: las dos R: Renoir y Rossellini y las dos H norteamericanas: Hawks y Hitchcock” (3). Es cierto que había algo provocativo en asignar la autoría del film a los directores, cuando se sobreentiende que es una tarea de creación colectiva. Y también resultaba inquietante la preeminencia conferida a los autores frente a las obras (es decir: que el estilo de un autor se reconoce en todas sus películas). Pero

nadie ha protestado –escribe Daney– porque Bresson, Fellini, Tati o Antonioni fueran reconocidos como ‘autores’. En Cannes, en 1960, toda la crítica digna de ese nombre estaba con Antonioni por *La aventura* (*L'avventura*, 1960). De hecho, el verdadero escándalo de los *Cahiers* amarillos fue ir a buscar, en el corazón mismo del cine norteamericano de diversión y lejos de todo ámbito cultural, a los dos cineastas menos románticos del mundo, Hawks y Hitchcock, y afirmar: estos son autores y no fabricantes. El escándalo era un poco por ser *renoir-rosselliniano* y mucho por ser *hitchcock-hawksiano* (5).

A menudo se ha entendido la política de los autores como una defensa incondicional y en bloque del cine norteamericano; pero en realidad, sólo se trata de unos pocos cineastas (la condición fundamental de la autoría es que

resulta un bien escaso) que son valorados como excepciones a la norma. Lo verdaderamente original de esa operación consistió en celebrar, en un mismo nivel, las dos R y las dos H. He ahí la novedad: combinar y entrelazar esas dos dimensiones que la industria y la cultura se habían esforzado por mantener separadas.

Hitchcock-hawksianos y cine moderno

Sin duda, esta voluntad de confrontación constituye uno de los aspectos más interesantes y productivos de la estrategia de *Cahiers*. Aunque, a la vez, la política de los autores nunca podrá desembarazarse (nunca querrá desembarazarse) por completo de ese origen y permanecerá aferrada a una lógica facciosa que suele agotarse en la división entre amigos y enemigos. Desde el comienzo, la formulación de Truffaut se define por la negativa. En su arbitrariedad, el concepto siempre supo más claramente a qué cine oponerse antes que afirmar su marcha en una dirección determinada. En todo caso, ese estilo visual intransferible, irrepetible, inimitable es lo que se reconoce de una película a otra, incluso cuando falla. Godard advierte esto con claridad, a propósito de Ingmar Bergman (un director que, en principio, no parecería un *auteur Cahiers*), y se recrimina por no haberse dado cuenta antes: “¿Con qué soñábamos cuando *Un verano con Mónica* (*Sommarem med Monika*, Ingmar Bergman, 1953) se estrenó en las pantallas parisinas? Todo lo que reprochábamos no hacer a los cineastas franceses, Ingmar Bergman lo había hecho” (“Bergmanorama” 3). En su momento, la mayoría de la crítica había considerado al film como una especie de *neorrealismo nórdico* (un contrasentido, puesto que el prejuicio no podía imaginar que en Escandinavia hubiera pobres) mezclado con trazos de un erotismo vulgar (la cinematografía sueca tenía fama de ser más audaz o permisiva porque era la expresión de una sociedad que se consideraba más liberal). En los propios *Cahiers*, Doniol-Valcroze había escrito una reseña levemente burlona, sin tomársela demasiado en serio, casi como una película *softcore* y encima con pretensiones de denuncia social. El artículo fijaba su atención en la actitud provocativa de *Monika* porque “casi todo el episodio se pasea en short –uno

de esos shorcitos marineros que tanto les gustan a dos conocidos erótomanos parisinos Robert Lachenay y François de Montferrand” (“Le sac de couchage” 51).⁷ Ahora Godard lamenta esta incompreensión por parte de la crítica. Dirá que es el film más original del más original de los cineastas y compara su importancia para el cine contemporáneo con la de *El nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*, David Griffith, 1919) para el cine clásico.

La desesperada sensualidad de Harriet Andersson, que fija su mirada en la cámara y desafía cualquier posible reprobación desde la platea, es insolente, arrogante, perturbadora (“es el plano más triste de la historia del cine”); como si luego de haber ido demasiado lejos, volteara para comprobar que ha llegado hasta un lugar adonde los espectadores todavía no pueden seguirla (Godard “Monika” 137). Si el neorrealismo inventó un nuevo tipo de imagen, Bergman es, no obstante, el primer autor moderno.⁸ Godard sostiene que un director como Visconti forma parte del “cine riguroso” mientras que Bergman forma parte del “cine libre”; los films del primero son admirables, pero son los films del segundo los que se pueden amar, incluso en sus errores o imprecisiones: “Por mi parte, prefiero *Un verano con Monika* a *Livia, un amor desesperado* (*Senso*, Lucchino Visconti, 1954), y la *politique des auteurs* a la de los *metteurs en scène*” (“Bergmanorama” 84-85). Hay algo diferente en Bergman. Algo que lo hace sobresalir. Es un autor. Y el autor, dirá Rivette, es el que nos habla en primera persona, elevando su voz por encima de ese murmullo colectivo, homogéneo e indiferenciado de los géneros. Bazin intenta matizar el dogmatismo de sus discípulos y su idolatría por ciertos cineastas. En “De la *politique des auteurs*”, advierte sobre los excesos implícitos en este tipo de planteo que destruye un sistema de consagración para entronizar otro. En efecto, el partidismo conspirador de la política de los autores constituye su aspecto más seductor pero es, también, su costado

⁷Lachenay y Montferrand son los dos seudónimos de Truffaut. El cineasta se saldrá con la suya poco después: en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) Antoine Doinel se roba una foto de Monika en la puerta de un cine donde se exhibe el film de Bergman (la misma célebre foto, por otra parte, que ilustra la tapa de *Cahiers du cinéma* donde se publica “Bergmanorama”).

⁸Véase, también, Antoine de Baecque, “Peut-on apprendre à voir ? Comment la critique a inventé la Nouvelle Vague”.

más débil desde el punto de vista conceptual. Porque no hace otra cosa que invertir el canon cinematográfico. Dice Bazin:

La *política de los autores* consiste, al fin y al cabo, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente. Por supuesto se admite que existen films ‘importantes’ o de ‘calidad’ que escapan a este encasillamiento, pero justamente se preferirá de modo sistemático aquellos en los que, aunque fuera eventualmente con el peor de los guiones, se puede distinguir, en filigrana, la marca del autor (10).

Hasta aquí Bazin concuerda con sus discípulos e incluso refuerza la idea porque sostiene que esta elección tiene el mérito de tratar al cine “como un arte adulto” y de ir en contra del “relativismo impresionista” que suele dominar en la crítica cinematográfica. Pero enseguida señala cuál es el peligro que acecha a la política de los autores: “un culto estético de la personalidad” (p. 11). Es que, en definitiva, si se admira a un cineasta y se lo considera un autor, lo mismo que en otro será criticado como un defecto, en él será rescatado como virtud; lo mismo que en otro será atacado como una persistencia en el error, en él será saludado como una obsesión estilística; lo mismo que en otro será considerado una servidumbre ante las convenciones, en él será valorado como una reescritura.

Aplicada de manera dogmática, la *politique des auteurs* sólo alcanza a leer las continuidades de un estilo y no las diferencias, los cambios, los golpes de timón: como incluso la película menos lograda de un gran autor conserva sus señas particulares, cada film sirve para confirmar eso que ya se admiraba en él. En general, los jóvenes turcos no parecen demasiado dispuestos a evaluar los contrastes y los altibajos dentro de la trayectoria de cada cineasta. Así, el estilo tiende a ser monolítico, como si estuviera dado de una vez y para siempre. Bazin escribe: “De la ecuación *autor + tema = obra* [los partidarios de la política de los autores] sólo quieren retener el *autor*, mientras que el *tema* es reducido a cero” (9). Por *tema*, el crítico entiende el *asunto*, la *historia*, aquello de lo que trata el guión. Según él, sus discípulos no prestan atención al *contenido* porque entienden que es la *forma* (es decir: la puesta en escena) la que define exclusivamente los valores del film. Sin embargo, los jóvenes

turcos plantean la ecuación de una manera más compleja: la noción de autor no supone una mera predilección por la forma en un sentido abstracto sino que la idea misma involucra, también, un contenido de la forma. Se trata de apreciar, en el estilo de un director, los intereses constantes que delimitan una mirada sobre el mundo, sus juicios morales, sus obsesiones; es decir, todo aquello que configura una temática. La ecuación podría plantearse así: *autor = temática + estilo*. Pero entonces, lo que resulta abusivo en esa fórmula no es la preeminencia de la forma sobre el contenido, sino sus posibilidades de generalización: resulta evidente que los malos autores también tienen obsesiones y también pueden desarrollar un estilo.

Rivette adopta un criterio selectivo y afirma que la clave consiste en que sólo unos pocos realizadores son aceptados como autores. Se trata de una categoría diferencial. No posee un sentido meramente descriptivo sino axiológico: para *Cahiers*, los autores son siempre buenos autores. Por definición. Pero incluso si se admite que sólo vale la pena analizar la obra de los grandes directores, esa compleja relación entre temática y estilo no deja de apoyarse en una sofisticada reducción contenidista: encontrar la temática de un director sería como descubrir el “sentido profundo” de su obra. De modo que hay, en la base de la política de los autores, un gesto irremediabilmente conservador (tanto más problemático cuanto que está realizado en nombre de una ruptura y una innovación aparentemente radicales). Es que, al celebrar el nombre del director antes que evaluar desprejuiciadamente los posibles méritos de cada nuevo film, eso impone una referencia a lo ya conocido y reduce cualquier singularidad de la obra a un autorretrato estético del cineasta confeccionado a partir de sus antecedentes. Truffaut lo dice de manera contundente: reconoce amar “*sin distinción todos los films de Welles porque son films de Welles y no se parecen a otros gracias a ese ‘estilo Welles’ que encontramos en todos sus films (...) No he visto todavía Raíces en el fango (Mister Arkadin, 1955), pero sé que es un buen film porque es de Orson Welles*” (“Petit journal” 39). Así, cada nueva película deja de ser considerada como un aporte o una intervención para adquirir el valor de una prueba que vendría a ratificar un veredicto

previo sobre un autor determinado. De este modo, no sólo se ignora la relación dinámica de un film con su contexto (cómo procesa un entorno, una tradición, unas influencias y cómo se esfuerza por hacerlos girar a su alrededor para proyectar ese capital en una nueva dirección) sino que también se desestima toda posibilidad de que interrogue y reformule la obra del cineasta.

Tal como lo ha señalado Santos Zunzunegui, las intenciones polémicas de la argumentación en defensa de una política de los autores obligó a una emplear conceptualizaciones alternativas según se tratara de directores europeos o directores norteamericanos: mientras que, en su invectiva contra el cine de guionistas, Truffaut rescata a los autores franceses porque “escriben su diálogo con frecuencia y algunos inventan por sí mismos las historias que ponen en escena”, en los autores de Hollywood importa la continuidad estilística de la puesta en escena frente a las imposiciones del guión. En un caso, la definición se apoya sobre la coherencia en el trabajo de escritura y de rodaje; en el otro, el concepto surge precisamente de la tensión entre ambos.⁹ En efecto, el tono polémico debilita la necesaria generalización conceptual (que hubiera permitido convertir la idea del autor en una noción teórica) y, en cambio, potencia su aspecto estratégico. Según Rohmer, la política de los autores “no es un axioma, es un postulado”; sin embargo, las definiciones de los jóvenes turcos siempre se presentan como leyes evidentes y universales (no como proposiciones demostrables) (“La critique” 17). Por eso, Rivette no siente ninguna obligación en argumentar por qué “la evidencia es la marca del genio de Hawks” y Truffaut se refiere a “la política de los autores que practicamos nosotros”, como si se tratara de un dogma o una religión. Es una profesión de fe a la que es preciso adherir ciegamente. La *politique des auteurs* fue –más que una teoría– una operación, una estrategia, un modo de intervención.

⁹ Véase Santos Zunzunegui, “El gusto y la elección. La *politique de los autores* y la noción de puesta en en escena en los *Cahiers du cinéma* entre 1952 y 1965”.

Varios años después del texto de Bazin, en un debate llevado a cabo en la redacción de *Cahiers* y destinado a revisar los protocolos de la política de los autores y del cine de Hollywood, Comolli afirma:

Cada gran cineasta norteamericano es una excepción que contradice incluso las otras excepciones. En cuanto a la norma del cine norteamericano, a su grupo, está compuesta por películas de productores en las cuales, como por milagro (y es ese milagro lo que fascina a todo cinéfilo), se abre camino de vez en cuando una parcela de expresión personal del realizador del film. Que todo se conjugue en contra de la expresión propia de ese cineasta hace que nos resulte tanto más admirable y ejemplar, aunque apenas se haya manifestado de ese modo. Pero ese 'milagro' no basta para hacer de cualquier cineasta norteamericano un gran cineasta, ni del cine norteamericano corriente un cine de expresión personal, un cine de autores propio de su política. El cine norteamericano es grande por los cineastas que escapan de él ("Vingt ans après" 28).

Aquí estamos ya bastante lejos de la tradición baziniana. Al menos en la consideración del cine de Hollywood. Allí donde Bazin sugería que –más allá del talento individual de los cineastas norteamericanos– había que admirar el genio del sistema, Comolli en cambio rescata las excepciones. Está claro que la nueva crítica de los sesenta no descende de Bazin sino de sus discípulos: observados desde esa perspectiva, los directores clásicos se han convertido en autores en un sentido romántico. Dice Godard: "Vencimos cuando logramos que se admitiera el principio según el cual un film de Hitchcock, por ejemplo, es tan importante como un libro de Aragón o una novela de Chateaubriand. Los autores de films, gracias a nosotros, han ingresado definitivamente a la Historia del arte" ("Truffaut représentera la France" 194). Pero entonces, en este punto, ya no es tan importante si Rohmer ama a Hawks o a Murnau; lo que importa, en cambio, es que la valoración de ese director menospreciado fue el catalizador de un universo de conceptos, problemas y sentidos alrededor del cine. Ése es el verdadero impulso político de la intervención: más allá de las intrigas y las manipulaciones, más allá de su formalismo desprovisto de compromiso político, más allá de la veta reaccionaria, moralista o puritana de algunos críticos, ahí radica la modernidad de *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta.

Consideraciones finales

La potencia de la ecuación sobre las dos H y las dos R propuesta por Daney consiste en no apoyar todo el peso sobre un lado o sobre el otro sino, justamente, en fomentar la vecindad y el intercambio. Estos jóvenes turcos (educados durante la posguerra en la cinemateca de Langlois y en la revista de Bazin) son los hijos de Welles y de Rossellini. A propósito de “Une certaine tendance du cinéma français”, Jacques Doniol-Valcroze escribe tiempo después:

La publicación de este artículo señala el verdadero punto de partida de lo que, para bien o para mal, hoy representa *Cahiers du cinéma*. Se había dado un salto, se había comenzado un proceso con el cual todos nos solidarizamos, algo nos unió. Desde entonces, se supo que estábamos a favor de Renoir, Rossellini, Hitchcock, Cocteau, Bresson... y contra X, Y y Z. Desde entonces, hubo una doctrina, la política de los autores, incluso si carecía de flexibilidad. Desde entonces, fue bastante natural que comenzara la serie de ‘entrevistas’ con los grandes directores y que un contacto real se estableciera entre ellos y nosotros (...) Una idea se había puesto en marcha y avanzaría con su obstinación hasta la más lógica conclusión: el pasaje de casi todos los involucrados a la dirección de películas (“L’Histoire des Cahiers” 68).¹⁰

Las largas entrevistas con grandes directores fueron un signo distintivo de *Cahiers*: Jacques Becker, Jean Renoir, Luis Buñuel, Roberto Rossellini, Abel Gance, Alfred Hitchcock, Max Ophuls, Richard Brooks, Luchino Visconti, Fritz Lang, Jacques Tati. Rivette y Truffaut se volverán especialistas en este género (a tal punto que Bazin bautizó a esa unidad de dos como “Truffette y Rivaut”), aprovechando las ventajas ofrecidas por los nuevos grabadores portátiles que permitían una conversación más relajada. En este sentido, el libro sobre Hitchcock que Truffaut publicará años después no hará más que radicalizar –por su extensión, su dedicación, su detallismo,

¹⁰ Analizando las semejanzas y las diferencias de la *nouvelle vague* con Hitchcock, Deleuze dirá que esa corriente “podría ser llamada con todo derecho, hitchcocko-marxiana más bien que hitchcock-hawksiana” porque, en cierto sentido, vino a desmontar y desnaturalizar ese régimen visual que Hitchcock ponía en evidencia al tratar de sostenerlo: “La nueva imagen no sería, por tanto, una consumación del cine, sino una mutación. Lo que Hitchcock rechazaba constantemente, ahora en cambio había que quererlo” (*La imagen-movimiento* 298).

su afán totalizador– lo que podía leerse en cada número de la revista: en primer lugar, la pregunta es siempre por las técnicas (y por la metafísica detrás de las técnicas) y, en segundo lugar, se trata de un diálogo entre interlocutores que comparten un mismo código. No se trata de pensar como historiadores o como críticos sino como cineastas, aun cuando todavía no hubieran registrado ni un metro de película. Por eso Rivette sostiene que los films de Hitchcock

relevan del secreto profesional; indudablemente no pertenecen al dominio de la crítica que siempre se mostró incapaz de dar cuenta de ellos; sólo el *metteur en scène* –entiendo por ello al que se ha planteado los verdaderos problemas de su arte– puede presentir la belleza; de esa manera aparecen, junto con sus films, las comedias de Howard Hawks, la obra norteamericana de Renoir, la de Rossellini, los primeros testimonios del cine moderno cuyo conocimiento será reservado a los cineastas, así como los pintores han conquistado desde hace cien años el imperio celoso de la pintura (“L’Art de la fugue” 49).

Hay, entonces, un sentido que los críticos convencionales no logran descifrar; sólo quienes hablan el mismo lenguaje de esos cineastas admirados pueden entender dónde están los puntos que conectan la tradición y la modernidad, la continuidad y la ruptura. Incluso si nunca fueran a dirigir películas –aunque, como afirma Doniol-Valcroze, no fue el caso– los cinéfilos que interrogan a un cineasta admirado se sienten parte de una historia que viene de lejos y que ellos deben continuar.

Frente a la admiración que le provoca *Viaje en Italia* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954), Rivette afirma que, de pronto, las demás películas han envejecido diez años. Tal es la abrumadora modernidad de Rossellini y de sus films que se vuelven, cada vez más, “films de amateur”. El crítico-cineasta reconoce allí el tipo de cine que todos estaban esperando: “He aquí nuestro cine, para nosotros que nos disponemos a realizar películas” (“Lettre sur Rossellini” 24). Así, la *politique des auteurs* tiene efectos en dos direcciones: hacia atrás, porque reconoce el estatuto de creador en directores hasta entonces impensados y, hacia delante, porque prepara el terreno para las películas que los jóvenes cinéfilos se aprestan a filmar. Es lo que dice Daney: “Si los de *Cahiers* habían vencido, no era porque se les

hubiera dado la razón en cuanto a sus ideas sobre el cine, sus gustos o su máquina de guerra llamada ‘política de autores’ –eso llegaría más tarde–, sino porque al colocarse ‘detrás de la cámara’ habían demostrado que su forma de admirar a ciertos cineastas –y no a otros–, no les impediría, sino todo lo contrario, pasar muy pronto a hacer su propio cine, evidentemente cine de autor” (10). Ese impulso triunfal sostiene a la *Nouvelle vague* y a los nuevos cines de los años sesenta que surgen en la estela de sus rupturas.

Bibliografía

Barrot, Jean-Pierre. *Sept ans du cinéma français : 1945-1952*. París: Éditions du Cerf, 1953.

Bazin, André. “De la politique des auteurs”. *Cahiers du cinéma* 70 (1957): 2-11.

Bickerton, Emilie. *A Short History of Cahiers du cinéma*. Londres: Verso, 2009.

Daney, Serge. “Après tout”. *La Politique des auteurs*. Ed. Jean Narboni y Alain Bergala. París: Cahiers du cinéma, 1984. 1-7.

De Baecque, Antoine. *Histoire d’une revue (Tome I : À l’assault du cinéma 1951-1959 y Tome II : Cinéma, tours détours 1959-1981)*. París: Cahiers du cinéma, 1991.

De Baecque, “Peut-on apprendre à voir ? Comment la critique a inventé la Nouvelle Vague”. *Cahiers du cinéma: Hors série “Nouvelle Vague, une légende en question”* (1998): 30-35.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

Doniol-Valcroze. “L’Histoire des Cahiers”. *Cahiers du cinéma* 100 (1959): 62-68.

---. “Le sac de couchage (*Monika et le désir*)”. *Cahiers du cinéma* 36 (1954): 50-52.

---. “Déshabillage d’une petite bourgeoise sentimentale”. *Cahiers du cinéma* 31 (1954): 2-14.

Comolli, Jean-Louis et al. "Vingt ans après : le cinéma américain et la politique des auteurs". *Cahiers du cinema* 172 (1965): 18-31.

Godard, Jean-Luc. "Truffaut représentera la France à Cannes avec *Les 400 coups*". *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Tome 1: 1950-1984). Paris: Cahiers du cinéma, 1998. 193-195.

---. "Monika". *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Tome 1: 1950-1984). Paris: Cahiers du cinéma, 1998. 135-137.

---. "Bergmanorama". *Cahiers du cinéma* 85 (1958): 1-5.

Grosoli, Marco. *Éric Rohmer's Film Theory (1948-1953). From "École Scherer" to "Politique des Auteurs"*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

La Rédaction. "Éditorial". *Cahiers du cinéma* 31 (1954): 1.

Rohmer, Éric et al. "La critique. Débat". *Cahiers du cinéma* 126 (1961): 1-27.

Rivette, Jacques. "Lettre sur Rossellini". *Cahiers du cinéma* 46 (1955): 14-24.

---. "L'Art de la fugue (*I Confess*)". *Cahiers du cinéma* 26 (1953): 49-51.

Truffaut, François (con el seudónimo de Robert Lachenay). "Petit journal intime du cinéma". *Cahiers du cinéma* 48 (1955): 36-39.

---. "Abel Gance, désordre et génie". *Cahiers du cinéma* 47 (1955): 44-46.

Truffaut, François. "Alí Babá et la *politique des auteurs*". *Cahiers du cinéma* 44 (1955): 45-47.

---. "Sir Abel Gance". *Arts* 479 (1954): 15-16.

---. "Aimer Fritz Lang (*The Big Heat*)". *Cahiers du cinéma* 31 (1954): 52-54.

---. "Une certaine tendance du cinéma français". *Cahiers du cinema* 31 (1954): 15-29.

Zunzunegui, Santos. "El gusto y la elección. La política de los autores y la noción de puesta en en escena en los *Cahiers du cinéma* entre 1952 y 1965". *La mirada plural*. Madrid: Cátedra, 2008: 205-222.