

Francisco Montaña

fmontanai@unal.edu.co

FRANCISCO MONTAÑA, *El autor, eslabón fosilizado de la renovación estilística de la Nueva Ola del Cine Francés*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2007, núm. 13, pp. 85-96.

RESUMEN

El problema del Autor como categoría de interpretación y acción artísticas se ha puesto en conflicto numerosas veces y en diversos escenarios durante el siglo XX. Llama la atención que sea precisamente la categoría que aglutina a uno de los grupos más heterogéneos de cinematografistas franceses de las posguerra, los autores de la nueva Ola de Cine Francés. Para ellos, con enormes diferencias y desarrollos en sus obras particulares, la idea de autor se constituye una toma de posición frente a la tradición cinematográfica que viven y que se desarrolla en el caso de François Truffaut como una imagen dialéctica en el sentido del Benjamin del Libro de los Pasajes, y que confiere a su manera de ser Autor particularmente un matiz conservador en apariencia.

PALABRAS CLAVE

Francisco Montaña, Nueva Ola de cine Francés, François Truffaut, Walter Benjamin, autores cinematográficos.

TITLE

The Author as Fossilized Link of the Stylistic Renovation of New Wave French Cinema

ABSTRACT

The problem of the author as a category of interpretation and artistic action has been in conflict many times in diverse scenarios during the 20th century. Precisely this category includes one of the more varied groups of French cinematographers of the post war era, the authors of New Wave French Cinema. They have immense differences and developments and the idea itself of an author constitutes a stance before cinematographic tradition. This can be seen in the case of François Truffaut, as a dialectic image in the sense of Benjamin from *The Book of Passages*, whose authorship acquires a particularly conservative appearance.

KEY WORDS

Francisco Montaña, New Age French Cinema, François Truffaut, Walter Benjamin, Cinema Authors.

Afiliación institucional

Profesor
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia.
Bogotá

Francisco Montaña Ibáñez nació en Bogotá en 1966. Es traductor de prosa y poesía rusas. Ha escrito y publicado teatro y prosa para niños y jóvenes. Se destacan en este aspecto "Bajo el cerezo", "Los tucanes no hablan", "Cuentos de Susana" y "El cocodrilo amarillo", editados por Alfaguara Colombia. Ha sido libretista de series educativas en televisión nacional. Recibió una mención en el primer concurso de poesía del ICFES y publicó en 1984 el poemario "Manzanas o Pomas". Actualmente es profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia y como director de la oficina Nacional de Divulgación Cultural desde 2001 hasta 2007 desarrolló proyectos como la Colección Nacional de Poesía y Miradas a la Universidad Nacional, entre muchos otros. Ha realizado trabajos investigativos en el campo de los medios y sus relaciones con la infancia y la juventud. Su trabajo teórico se encuentra en diversas revistas especializadas. Prepara actualmente un libro de poemas que reúne el trabajo de varios años, trabaja en los detalles finales de dos novelas y en una investigación sobre la Infancia en la Nueva Ola de Cine francés.

Recibido Septiembre 25 de 2007

Aceptado Noviembre 17 de 2007

El autor, eslabón fosilizado

de la renovación estilística de la Nueva Ola del Cine Francés

Francisco Montaña

Profesor asistente

En este ensayo intentaré poner en perspectiva la relación que la Nueva Ola de cine francés y particularmente, François Truffaut establece con la tradición cinematográfica anterior a ella. Los autores que la crítica ha reconocido dentro de este movimiento son muy diversos entre sí, incluso antagónicos, y nunca realizaron proclamación alguna que los pudiera identificar como miembros de éste. Sin embargo, hechos como haber sido, casi todos, críticos de la importante revista de cine Cahiers du cinéma, durante los años 50, haber empezado a realizar sus propias películas cerca al año 1960, tener en la historia de su infancia la segunda guerra mundial, reconocer en la crítica la paternidad de André Bazin y en la cinefilia a Henry Langlois, tener en cuenta una cierta cantidad de directores de cine franceses, europeos y americanos como autores cinematográficos, cuya inclusión en las listas de los verdaderos maestros del cine se debe a ellos, y, la defensa de una serie de postulados sobre el cine, han permitido considerarlos miembros de la misma cofradía.

La relación con la historia del cine, tanto en la valoración de autores devaluados como en la desvaloración de los avalados, se vuelve pues determinante para entender el cruce de miradas que este artista establece con la tradición, entendiéndolo con Novalis que “en todos los predicados en los que vemos un fósil, éste nos está viendo también a nosotros”¹, es decir, que en este examen hacia la historia lo que ocurre es una mirada hacia el futuro de su propia

¹ BENJAMIN, WALTER, *El concepto de Crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1987, p. 87.

obra, o dicho de otra manera, ésta podría entenderse como el manifiesto de principios que no existieron explícitamente como parte de esta vanguardia cinematográfica.

Para hacerlo, utilizaré las ideas de Walter Benjamin en su texto sobre El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, en particular los conceptos de “fósil” y de “observación”, las ideas de Susan Buck-Morss sobre El libro de los pasajes de Walter Benjamin y, en particular, algunos de los aspectos de la idea que la autora encuentra como eje conceptual del trabajo del filósofo, la imagen dialéctica..

Confrontaré posteriormente estas ideas con la idea de Autor que como se verá resulta central en la mirada a la historia que hace Truffaut, particularmente a través de uno de sus textos más explícitos a este respecto, *Una cierta tendencia del cine francés*, de algunas de las entrevistas que dio durante su carrera, de algunas de las entrevistas que realizó como crítico y de algunos fragmentos de su gran obra crítica *El cine según Hitchcock*. Sería necesario ampliar la investigación con varios de los trabajos críticos realizados por Truffaut en Cahiers du Cinéma y eventualmente, confrontar las ideas sobre el autor que de aquí resulten, con las que manifiesten a través de su propio trabajo como críticos, otros de los considerados miembros de la Nueva Ola del cine francés.

El fósil

“Observar una cosa significa únicamente empujarla hacia el autoconocimiento”². Esta idea se desarrolla en el concepto sobre arte y crítica que encuentra Walter Benjamin en los románticos tempranos. Para ellos, las obras son centros de reflexión. “Los primeros románticos identificaron la naturaleza limitadora de la forma con la limitación precisa de toda reflexión finita, y fue así, en virtud de esta sola consideración, como determinaron el contenido de obra en el interior de su mundo intuitivo”³. En la forma está la reflexión propia de la obra, es decir su esencia. Y es esta idea, la presencia de la reflexión en la forma, la que debe encontrar la crítica, cuyo sentido, es poner en contacto, acercar ese núcleo de reflexión al continuum del arte, a la idea de arte. Es decir, pareciera que se concibe una relación de interdependencia entre la obra y la crítica. La obra no existe como tal sin la crítica a la cual de alguna manera ya encarna, y la crítica, pone a la obra en relación con el universo de obras, completándola, acercándola cada vez más a la idea de arte.

Benjamin encuentra que “dado que la crítica implica el conocimiento de su objeto”, es necesario comprender la teoría del conocimiento de la naturaleza que aparece en el pensamiento romántico temprano. La obra de arte en tanto objeto, como los objetos se encuentra, “yace en el médium de la reflexión”, y es cognoscible en tanto es pensamiento, pues el único sujeto posible de la reflexión es el pensamiento mismo. Es decir: “todo lo que

² BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 92.

³ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 111.

está en el absoluto, todo lo real, piensa”. De donde se desprende que “todo conocimiento es autoconocimiento de una esencia pensante que no requiere ser un yo”, “la mismidad es el fundamento de todo conocimiento”, dice Novalis.

De esta manera, las cosas, la obras, nos ven como resultado de su capacidad de verse a sí mismas, el objeto desaparece entonces como polaridad del conocimiento, y expresa “una falta de relación”, pues “el conocimiento está anclado en la reflexión: el ser conocido de una esencia a través de otra”⁴.

Ese fósil del que habla Novalis “en todos los predicados en los que vemos un fósil, éste nos está viendo también a nosotros”, se refiere precisamente a la presencia del pensamiento en el objeto arcaico. Objeto agente de pensamiento que a través del tiempo, es capaz de restaurarse como pensamiento al ser escuchado por el pensamiento. Es el pensamiento histórico, social, humano, entonces el que se revela en esa mirada que nos echa ese fósil.

Como aclara Susane Buck-Mors⁵, el concepto de fósil, propio de las ciencias naturales, es para Benjamin, un concepto histórico, es decir social:

Así como existen lugares entre las rocas del mioceno o de la edad eocénica que conservan la huella de enormes monstruos de esas épocas geológicas, así, hoy, los pasajes yacen en las ciudades como cuevas que contienen fósiles de un ur-animal aparentemente extinguido: los consumidores de la época preimperial del capitalismo, los últimos dinosaurios de Europa⁶.

El fósil se convierte así en una categoría cultural que indica vestigios, tradiciones, formas que contienen un pensamiento, que de acuerdo al sentido romántico de la crítica, debe ser puesto en contacto con la idea, y para Benjamin, revelado para subvertir la historia.

Esta idea de fósil se puede completar para este propósito con la siguiente: “el ojo no ve nada sino ojo, el órgano del pensamiento, nada sino órganos del pensamiento. ‘Así como el ojo sólo ve ojos, asimismo el intelecto sólo ve intelecto; el alma, almas; la razón, razón; el espíritu espíritus’, etc.; la imaginación imaginaciones; los sentidos, sentidos; Dios puede ser conocido únicamente por otro Dios” idea que Benjamin completa de la siguiente manera: “la idea de que cada esencia conoce sólo aquello que es similar a sí misma aparece modificada en la afirmación de que cada esencia conoce sólo aquello que es similar a sí misma y sólo podrá ser conocida por esencias que se le asemejen”⁷.

Como el médico-chaman, que sólo al incluir en sí al espíritu de la enfermedad, puede conocerla y curarla, el proceso de observación, de cruce de miradas que se establece entre el

⁴ BENJAMIN. *Op. cit.*, pp. 85- 88.

⁵ BUCK-MORS, SUSAN. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Ed. La balsa de la medusa, 2001, pp. 75-88.

⁶ BUCK-MORS. *Op. cit.*, p. 82.

⁷ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 88.

fósil, como objeto histórico y el observador, implica una transustanciación del uno en el otro, en la cual, sólo lo mismo, lo compartido será puesto en evidencia, en un grado superior.

Así, “observar una cosa significa únicamente empujarla hacia el autoconocimiento”, tipo de observación que Benjamin califica de mágica y posteriormente de irónica “ya que en el no saber —en el observar— alcanza a saber mejor y es idéntica al objeto (...). Nos estaría permitido (...) hablar de una coincidencia del lado objetivo y subjetivo en el conocimiento. Todo conocimiento del objeto es simultáneamente el devenir de este objeto mismo”. Es esta idea de observación, que cuando se trata de una tesis “el resultado será... la misma tesis, sólo que en un grado superior⁸”, la que tomaremos como herramienta de trabajo.

La imagen dialéctica

La especialista en Benjamin, Susan Buck-Mors, en los capítulos 7 y 8 de su libro *La dialéctica de la mirada* propone que el método teórico con el cual Benjamin pretendía “montar” su trabajo sobre los pasajes de París, estaba basado en el concepto de la imagen dialéctica.

El argumento central de Benjamin en el *Passagen-Werk* era que, bajo las condiciones del capitalismo, la industrialización había producido un re-encantamiento del mundo social, y a través de él, una ‘reactivación de los poderes míticos’. Benjamin pensaba que al racionalizar las instituciones en lo formal, “los contenidos se habían entregado a las más distintas fuerzas”, a las fuerzas de la industria cultural que convierten en mercancía las palabras y las imágenes. “En la ciudad moderna, como en los ur-bosques de otra época, el ‘rostro amenazante y seductor’ del mito esta vivo en todas partes. Se asoma en los carteles publicitarios que anuncian ‘pasta dental para gigantes’, y se escucha el murmullo de su presencia en los planes urbanos más racionalizados”⁹.

Benjamin suponía la presencia de enormes fuerzas míticas en la nueva tecnología, presencia transitoria y fugaz. “Lo que distingue a los dioses de esta mitología moderna es su susceptibilidad al tiempo. Pertenecen al mundo profano, interno de la historia humana, en el que sus poderes son fugaces. En síntesis, estos dioses pueden morir”¹⁰.

Este mundo de sueño en el que sume el capitalismo al ser humano es el que Benjamin pretende disipar. Dice citado por Buck-Morss: En la imagen dialéctica, el pasado de una época particular (...) aparece ante los ojos de (...una época particular) en la que la humanidad, restregándose los ojos reconoce precisamente a este sueño en tanto sueño. Es en este momento que el historiador asume la tarea de interpretación del sueño”. Es decir, siguiendo “el método dialéctico de escribir historia de Benjamin (que) era el arte de experimentar el presente como un modo lúcido que relata en realidad el sueño que llamamos pasado”¹¹, el historiador dará

⁸ BENJAMIN. *Op cit.*, pp. 92-94.

⁹ BUCK-MORSS. *Op cit.*, pp. 280-282.

¹⁰ BUCK-MORSS. *Op cit.*, p. 286.

¹¹ BUCK-MORSS. *Op cit.*, p. 287, 300.

cuenta, como los niños, del trasfondo mítico de los fenómenos, produciendo la iluminación que nos sumergiría de lleno en la historia despertando nuestra conciencia de ella.

Ese despertar ocurre a partir de las imágenes dialécticas que “emergen en la ‘encrucijada entre la magia y el positivismo’ pero en este punto cero, ambos caminos son negados, y al mismo tiempo dialécticamente superados¹²”. Y ese es el método que Benjamin pretendía seguir en su obra sobre los pasajes; hacer la ur-historia del siglo XIX restableciendo los objetos históricos más banales, “desgajándolos de las historias secuenciales”, pero rompiendo con “el canon filosófico al buscar la verdad en el ‘montón de basura’ de la historia moderna”¹³, con el fin de abandonar la narcótica historia ficcional que sumía en ese sueño indolente “de la ilusión y el mito” contra el que se oponía de manera revolucionaria.

Los objetos históricos son entonces monadas políticamente cargadas que sólo al seguir el método planteado, producirán la conmoción revolucionaria. “La presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un ‘flash luminoso de verdad, es la ‘imagen dialéctica’”.

Las imágenes dialécticas deben ser yuxtapuestas como en un film. Su “ur historia del siglo XIX es un intento por construir imágenes históricas que yuxtapongan el potencial utópico original de lo moderno (en las que los elementos arcaicos, míticos encuentran contenido histórico, no mítico) con su bárbara y catastrófica realidad presente¹⁴”.

La imagen dialéctica es entonces, la recuperación de un elemento del pasado, puesto en relación explosiva, significativa y revolucionaria con el presente, y así será considerada como herramienta interpretativa de la relación con la tradición que establece Truffaut para construir su idea de autor.

Las fuentes

Un elemento del pasado que Truffaut reconoce como importante en su concepción del cine es la posguerra. “Usted acaba de decir que se sentía completamente como un niño de la posguerra. ¿Nunca se preguntó sobre lo que pasaba en Francia, en París durante la guerra? —Sí, claro porque tuve un tío deportado y porque me golpeaba la pasividad de la gente a mi alrededor. Cuando me dicen que Francia esperaba la liberación, tengo la impresión sinceramente de que no es verdad. Vi a mi alrededor mucha indiferencia. (...) Vi todo eso sobre todo desde el punto de vista sexual. Hay todo un aspecto de la ocupación que nadie ha hablado y que me parece esencial¹⁵”.

¹² BUCK-MORSS. *Op cit.*, p. 375.

¹³ BUCK-MORSS. *Op cit.*, p. 243.

¹⁴ BUCK-MORSS. *Op cit.*, pp. 275, 277.

¹⁵ GILLIAN, ANNE. (textes réunis par) *Le cinéma selon François Truffaut*, (1988), Flammarion, Paris, p. 21.

Pero la liberación no sólo trajo ese extraño sentimiento de que nada había terminado en Truffaut, sino también una gran cantidad de películas norteamericanas y con ellas un concepto que se volverá central tanto para él como para sus compañeros de generación.

Fue realmente al cabo de dos o tres meses de cine americano que, por primera vez al salir de una película, tomé nota del nombre de *metteur en scene*¹⁶, me puse entonces a llenar fichas, a identificar un film de un *metteur en scene* y a desarrollar ideas a partir de eso; me decía, “Un film de Tal, voy a verlo”. Fue realmente en 1946 que eso tuvo lugar y fue gracias a una publicación bastante importante, *L'écran français*. Era muy parcializado, pero al menos era una publicación especializada. En él publicaron un artículo de Jean Paul Sartre sobre El ciudadano Kane antes de su aparición, lo que hizo que fuera todo un éxito. Creo que eso debió ser el 6 de julio de 1946. ¿Cuántas veces la vio? Dieciocho, veinte veces, no lo sé. La conozco muy, muy bien. De repente a la edad de trece años me di cuenta de que una película podía estar escrita como un libro. Es claro que muchos hombres de mi generación sintieron que podían ser *metteurs en scene* por culpa de El ciudadano Kane. Kubrick, Resnais, Frankenheimer, Lumet. No era un film de cineasta, era un film de cinéfilo¹⁷.

La puesta en escena en cabeza de un responsable, el *metteur en scene*, es posiblemente uno de los descubrimientos que más va a marcar la lectura de la historia del cine que hace Truffaut. Historia que se desarrolla a partir de una manía, la cinefilia. Esa compulsión obsesiva por el dato cinematográfico, ese rigor enfermizo por memorizar el nombre de los actores, la duración de los planos, las anécdotas privadas de las películas, las fechas de realización, y toda suerte de datos y coincidencias propias de un coleccionista, caracterizan su aproximación al universo cinematográfico. El desarrollo de su observación sobre la historia del cine implicaba un conocimiento de sí mismo y eso tuvo lugar a través de la cuidadosa y delicada relación que estableció con las películas. Relación que en lugar de implicar una distancia positiva con el objeto, trataba al contrario de comprometerse con él, de fundirse en él, de desencarnar en él el sentido de su propia mirada.

A los dieciséis años había reunido una enorme documentación sobre películas: fotos, biografías de *metteurs en scene*; tenía fichas actualizadas, archivos. Para aumentar mi colección hacia redadas nocturnas con amigos: “En tal cine podemos coger veinticuatro fotos de La Gran Ilusión” (Jean Renoir 1937) (...). Cuando tuve que irme a prestar el servicio militar puse todos mis archivos, un verdadero trasteo, en una carretilla y atravesé todo París para ir a ofrecérselos a Langlois¹⁸, para su cinemateca. Le dije: ‘A cambio, sólo le pido que me deje entrada libre a su cinemateca hasta el fin de mis días’.¹⁹

¹⁶ Usaré el término en francés hasta no encontrar uno que lo reemplace en castellano.

¹⁷ GILLIAN. *Op cit.*, p 24.

¹⁸ Se refiere a Henry Langlois (1914-1977), director de la Cinemateca Francesa, activo difusor del cine, importantísimo conservador del cine francés y mundial y gran pedagogo. Su influencia sobre la generación de la nueva ola fue notoria por su apertura y criterio al realizar ciclos, foros y encuentros que sirvieron como levadura para la ya de por sí efervescente pasión cinéfila de los jóvenes. A su nombre está dedicada la película de Truffaut, Los besos robados, 1968, segundo largometraje de la saga Antoine Doinel-Jean Pierre Leaud.

¹⁹ GILLIAN. *Op cit.*, p. 26.

El paso de coleccionista de fósiles, de elementos de otra manera inútiles (fotos, datos, fragmentos, recortes) a crítico se dio de manera casi natural. La acumulación de materiales e impresiones configuraron muy pronto un punto de vista, una forma de aproximarse. Con el aval del dato y la certeza de quien domina el universo por conocerlo en sus más íntimos detalles, el amante se convirtió en lector, atento y cuidadoso, evaluador y revelador; en crítico.

Después de muchos avatares, el primer acto público de François Truffaut fue la publicación de un artículo ensayo en el número de enero de 1954 de *Cahiers du cinéma*, titulado *Una cierta tendencia en el cine francés*, donde no tenía otro objeto “que (...) intentar definir una cierta tendencia del cine francés –la llamada tendencia del realismo psicológico– y esbozar sus límites”.

Y fue contra esta tendencia, representada en diez o doce películas de las cien que se producían anualmente en Francia, que su caracterización se va a esforzar. “Estos diez o doce films constituyen lo que se ha llamado alegremente la tradición de la calidad y fuerzan, por su ambición, la admiración de la prensa extranjera”. Ésta, cuyos representantes son “Jean Aurenche y Pierre Bost, Jaques Sigurd, Henri, Jeanson (en su nueva faceta), Robert Scipion, Roland Laudenbach, etc”, se caracteriza por partir de la adaptación literaria para la creación de sus películas, en la cual la idea de la “equivalencia es la piedra de toque. Este procedimiento supone que existen en la novela escenas filmables y no filmables y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas equivalentes, es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine. Inventar sin traicionar”.

Truffaut se pregunta sobre la validez absoluta de este postulado y duda que la imposibilidad de filmar ciertas escenas de una novela se pueda asumir como regla general y reconoce que “esa escuela que encara el realismo, lo destruye en el momento de captarlo, ansiosa como está por apresar a los seres en un mundo cerrado, rodeado de fórmulas, de juegos de palabras, de máximas, en lugar de dejarles mostrarse tal como son ante nuestros ojos. El artista no puede siempre dominar su obra. Debe a veces ser Dios, a veces su criatura”.

El problema queda esbozado finalmente cuando Truffaut antepone al cine de guionistas, al que se ha referido anteriormente, el cine de directores: “Una vez entregan su guión, el film está hecho; el director es ante sus ojos, el señor que hace los encuadres allá abajo” y tomando de la literatura dice: “No se hace un film en Francia en el que los autores no crean estar rehaciendo *Madame Bovary*. Por primera vez en la literatura francesa, un autor adoptaba respecto a su tema una actitud lejana, exterior, con el tema convertido en un insecto atrapado en el microscopio del entomólogo. (...) Pero al final Flaubert tuvo que declarar: ‘*Madame Bovary soy yo*’, y dudo que los mismos autores (los guionistas) pudieran hacer suya esta frase, y ¡con respecto a sí mismos!”

Para terminar, Truffaut declara la guerra diciendo que “no puede creer en la coexistencia pacífica de la tradición de calidad y de un cine de autor”²⁰.

²⁰ ROMANEGRA JOAQUIN et al. (1998) (eds), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 226- 246.

Al recuperar el pasado del cine a través de elementos deleznable, fotos, recortes de prensa, datos inútiles, podría decirse que Truffaut construyó una imagen dialéctica, una manera de irrumpir en el presente despertando y haciendo despertar del profundo sueño en que la maquinaria industrial capitalista había sumido al cine. Su despertar, la política de autor, se presentaría entonces como un suceso revolucionario, en tanto toma de conciencia de esa somnolencia en la que el cine se había sumido. Pero cabe preguntarse si ¿hay algo menos revolucionario que una política?

El autor, la política y los fósiles

El desarrollo de esta observación a la tradición cinematográfica, en el sentido de hacerse el otro, se convirtió pronto, en la conocida política de los autores proclamada por Truffaut y desarrollada a través de la validación irrestricta de las obras producidas por ciertos nombres. Esta mirada que se plantea como amorosa implica una simbiosis con el creador, un hacerse el otro, comprendiendo, a través de esta relación mágica, las razones más profundas de cada uno de los actos de dicho autor como una parte del todo que configurará posteriormente la obra.

De esta manera, son comprensibles y perdonables los desaciertos que cometan los incluidos en la política de los autores. De hecho, su primera manifestación tiene lugar en el artículo *Ali Baba et la Politique des Auteurs* sobre el film de Jaques Becker aparecido en el número de *Cahiers du cinéma* de febrero de 1955, en el que Truffaut excusa la débil película de uno de los que han sido reconocidos como autor.

Esos instantes, escribe Truffaut citado por De Baeque, salpicados por allí y por acá en *Ali Baba*, nos restituyen por fragmentos la riqueza continua y abrumadora del tono y la invención en el detalle de la puesta en escena del mejor de los filmes de Becker, *Casque d'or* (...). A pesar de su guión triturado por diez o doce personas, diez o doce personas que sobran, excepto Becker, *Ali Baba* es el film de un Autor, un autor que ha conquistado una maestría excepcional, un autor de películas²¹.

Sobre el problema del autor como centro de la renovación tanto de la mirada como de la concepción del cine, ya antes Alexandre Austruc había enunciado el poder de la cámara estilográfica como elemento capaz de dar cuenta también de las más complejas ideas: "la expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine (...) La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar, sino la autentica escritura (...) Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento. (...) En la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una

²¹ DE BAEQUE, ANTOINE, FRANÇOIS TRUFFAUT, 2001, Paris, Gallimard, p. 150.

cámara de 16 mm y película y escribiría El Discurso del Método sobre la película, pues su Discurso del método sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera convincente”²².

También podrían considerarse como antecedentes del mismo y definitivo aspecto algunos de los textos de André Bazin sobre Orson Wells por ejemplo “Wells es definitivamente uno de los cinco o seis autores de la pantalla mundial dignos de tal nombre. Entre ellos ocurre con frecuencia que sean integralmente autores: autores del guión, autores de la puesta en escena. Ocurre también, como con John Ford, que llegan, a través del guión de otros, a expresar su propio universo”²³.

O éste, donde el mismo Bazin señala que las herramientas del realismo y la puesta en escena son: “la profundidad de campo (que) coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad. Resulta por tanto justo decir que independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista (...) El montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad (...) La profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, sino como una necesidad, al menos como una posibilidad”²⁴.

Sin embargo, es su discípulo, Truffaut, con su enorme pasión y entusiasmo quien va a convertir sus ideas en reglas estéticas. La vanguardia, se impone, como suele ocurrir, con un nuevo armazón prescriptivo, con una política. Su particularidad resulta interesante. Por una parte y en términos de mirada, ésta surge de una pasión. De un enamoramiento. De la transmutación de los fluidos cinematográficos esenciales: los que existen en la puesta en escena. En consecuencia, hay que amar a Fritz Lang, a Alfred Hitchcock, a Jean Renoir, a Orson Welles, a Luis Buñuel, a Howard Hawks. Ellos son autores, ellos son artistas. Y por otra, en ellos se rescatan ciertas características que constituirán los límites de lo que se considere en adelante deseable del cine.

Jaques Rivette, por ejemplo, extiende el concepto de puesta en escena hasta convertirlo en la esencia del cine: “Sus películas, completamente extranjeras (dice sobre el japonés Mizoguchi), nos hablan en un lenguaje familiar, ¿Cuál?, el de la puesta en escena. Si la música es un idioma universal, la puesta en escena también lo es, es a ella y no el japonés, lo que hay que aprender para comprender a Mizoguchi. Lenguaje común, pero llevado aquí a un grado de pureza que nuestro cine occidental no ha conocido más que excepcionalmente”²⁵.

En la puesta en escena se registran las relaciones que los cuerpos establecen con otros cuerpos en el espacio y en esa relación está el valor universal del cine, donde cada película es parte de esa gran obra a la cual tiende.

²² ROMANEGRA. *Op cit.* Austruc. pp. 220-224.

²³ DE BAEQUE. *Op cit.*, p. 148.

²⁴ BAZIN, ANDRÉ. *Qué es el cine*. Madrid: Rialp, p. 135.

²⁵ DE BAEQUE. *Op cit.*, p. 158.

Para los que tenemos veinte años o menos, dice Truffaut, el ejemplo de Becker es una enseñanza y al tiempo una invitación, sólo conocimos a Renoir ya genial, descubrimos el cine cuando Becker empezaba en él. Hemos asistido a sus titubeos, sus ensayos: hemos visto a su obra hacerse²⁶.

El valor de cada película debe ser considerada en relación con el todo de la obra que, como es claro, siempre está en proceso de ser hecha. ¿Habrá algo más cercano que esto a la idea romántica que Benjamin encuentra en los tempranos románticos?

Esta política, se manifiesta, a través del ejercicio de la crítica, de la valoración de las obras en términos de su adecuación a los criterios establecidos y se lee particularmente bien en las entrevistas hechas a ciertos realizadores incluidos en la categoría, autor-cahiers du cinéma.

Veamos algunos de los casos en los cuales Truffaut está involucrado, intentando hacer un seguimiento de la lectura que se impone en el acto de entrevistar, de la forma como “el ojo sólo ve el ojo”, de la manera cómo en el encuentro con el autor se destacan precisamente los aspectos relevantes del concepto de autor, como claves que sirven para construir y reafirmar su propia postura, para hacer explotar el sentido de su presente en términos de imagen dialéctica.

Jean Renoir es uno de ellos. En una entrevista concedida a Jaques Rivette y François Truffaut, los jóvenes críticos le preguntan: “Hemos visto recientemente *La nuit de carrefour* (1932). Lo que resulta sorprendente es que un filme policiaco mágico, fantástico, con algo de cuento de hadas. Por su parte, no busca nunca el terror, sino una especie de extrañamiento y, al mismo tiempo, es prodigiosamente realista”²⁷. Además de la retórica presente en la pregunta, que más que pregunta parece ser un comentario, preocupado por dar cuenta del conocimiento de quien la formula, es visible la compenetración que surge de ella con el entrevistado. Su obra ha sido vista, cuidadosamente vista. Los entrevistadores se han expuesto a ella. Han reflexionado sobre ella, han encontrado en ella el núcleo de reflexión, dijéramos, que les permite concebirla y criticarla en el sentido romántico, pues ciertamente uno de los aspectos que se desprende de poner en el centro de la cuestión cinematográfica la puesta en escena, es el problema del realismo y es sobre éste que los futuros metteurs en scene indagan en varios momentos de la entrevista.

Existe un mundo entre *La fille de l'eau* (1926) y *Nana*, pero no se puede decir que la *La fille de l'eau* sea un filme realista o naturalista, usted buscaba ya otra cosa”. A lo que Renoir responde: “Absolutamente.(...) Lo que ha sido una fuente de inspiración muy cómoda para los franceses, desde hace ciento cincuenta años, es lo que hemos convenido en llamar realismo. Pero ese realismo no es realismo del todo. Ese realismo es simplemente otra manera de traducir la naturaleza (...) De esta manera lo que quedará del artista no es la copia de la naturaleza, ya que esa naturaleza es

²⁶ DE BAEQUE, ANTOINE (1991). *Histoire d'une revue (cahiers du cinéma), T.1 À l'assaut du cinéma*, Paris: Eds. Chaiérs du cinéma, p 149.

²⁷ Varios (2003), *La política de los autores* (Jean Renoir, Robert Bresson, Howard Hawks, Fritz Lang, Alfred Hitchcock), Paidós, p. 43.

cambiante, provisional; lo que es eterno es su manera de absorber esa naturaleza y, como decíamos al comienzo de nuestra conversación, es lo que podrá aportar algo a los hombres, (...) En realidad lo que me divierte es exponer una paradoja. (...) Me gusta declarar que todo gran arte es abstracto, que Cézanne, Renoir o Rafael son pintores abstractos, que no se les puede juzgar por la semejanza de sus cuadros con sus modelos (...). Por otra parte, yo creo que es un error afirmar que todo gran arte es subjetivo. Los grandes artista han estado absolutamente convencidos de que eran objetivos y que no eran más que copistas de la naturaleza, pero su fuerza era tan grande que, a pesar de ello, lo que hacían era su propio retrato, y no el del árbol” Y más adelante: “A mí la realidad me gusta mucho. (...) Pero ocurre que una gran cantidad de gente siente por ella un horror absoluto, y la mayoría de ellos (...) construyen una especie de película o filtro entre la realidad y ellos. (...). Las obras maestras literarias, teatrales o cinematográficas, aportan de vez en cuando un filtro de calidad que también es magia, una ilusión, pero esta ilusión tiene la ventaja de acercarnos más a la realidad, o quizá de ser una ilusión de categoría menos inferior”²⁸.

Las resonancias que se pueden encontrar en las declaraciones del director francés con el pensamiento de Benjamin en el texto referenciado son asombrosas. Por una parte la idea de que el gran artista sólo habla de sí mismo, de su propio pensamiento, de lo que finalmente conoce, de la mismidad. Y por la otra, el reconocimiento de los niveles de elaboración frente a la realidad, que podrían entenderse como los niveles de la reflexión que nos alejan de la ilusión y nos acercan a la verdad.

Este acercamiento apasionado de los críticos de la Nueva Ola a este y autores similares, puede comprenderse como un estado más avanzado de la observación en términos de Benjamin, dónde la reflexión sobre la tesis (obra-pensamiento de Renoir) se convierte en la misma tesis (obra pensamiento de Truffaut), pero más elaborado.

Por otra parte, estas mismas preguntas se repiten a casi todos los entrevistados. El realismo: “Ha intentado por tanto hacer una película realista?” preguntan a Howard Hawks a propósito de *Tierra de faraones* (1955). A lo que el director responde: “Lo más realista posible”.

Así como también es manifiesta la interpretación de los entrevistados sobre la obra, revelando aspectos secretos que sólo el realizador podría conocer, en un acto de intimidad profunda que expone esa relación amorosa, de simbiosis con la obra. Por ejemplo a Hitchcock le preguntan.

Lo que hay de curioso en su obra americana es que todos sus filmes tratan el mismo tema, o más bien, que en cada uno de ellos se vuelve a encontrar las mismas relaciones entre dos personajes... —Sí, ya sé. —Siempre el más fuerte y el más débil, siempre presente la idea de dominación, ¿por qué? —Creo que es por la siguiente razón: en mi opinión, los espectadores deben experimentar una fuerte emoción viendo la película. Esperan de mí que les ofrezca la angustia de lo que va a ocurrir. Y ello no es posible, si no logro hacer que los espectadores se identifiquen con los personajes que contemplan²⁹.

²⁸ Varios, *op cit.*, Renoir, p. 27.

²⁹ Varios, *op cit.*, Hitchcock, p. 119.

Está también la entrevista a H. Hawks:

Su obra se divide en películas de aventuras y en comedias. La primeras parecen optimistas y las segundas pesimistas, pero siempre hay una enseñanza que sacar de sus comedias y sus películas de aventuras contienen una gran parte de diversión. ¿Lo que le preocupa es la fusión de géneros en el interior de un tema o la subversión de los géneros? —Tal vez pueda contestar de esta forma. La vida es muy simple; quiero decir que uno sale, entra en su coche, etc.³⁰.

La conjunción mágica con el objeto, la integración con él, la recuperación de ese vínculo temporal a través de la continuación y cualificación de la tesis, el fundirse en un acto mágico y amoroso, en un abrazo que transmite sentido y de alguna manera domina ese sentido haciéndolo surgir, son los elementos que pudieran encontrarse en relación con la lectura que hace Truffaut de la tradición. La política de autor, como acción revolucionaria resultada de la actualización del pasado en la historia presente, resulta siendo en efecto renovadora en tanto es la construcción de una visión, de un sentido particular, nuevo y sobre todo rodeado y apoyado por el discurso sobre el cine. La actividad crítica y teórica, aunque no académica de Truffaut, resultan entonces puntos imprescindibles de su desarrollo artístico. En el hecho de concebir la crítica y la creación, la obra y su vinculación con el continuum de la reflexión, con el mundo del cine, se evidencia un aspecto importante sobre la cualidad artística de este director: el concepto de obra como estructura de coherencia, como ejercicio vital y total en el cual no hay escisiones entre el pensamiento y la acción, en el cual la reflexión implica una acción sobre el presente que desata la historia de su atadura y la renueva. A pesar de que esta acción ocurra a través de la retícula de conceptos autor, realismo, puesta en escena, como un intento por delimitar el cine como arte, es en ella misma, en la lectura que ésta permite hacer de la historia y en la coherencia con que ella es asumida en el desarrollo de la obra propia que se construye la novedad. A pesar de intentar por todos los medios (control de la producción, autor completo, etc) establecer un control total sobre la realización, la incertidumbre está en el centro de la concepción honesta de la puesta en escena. La maestría de los autores consiste entonces, sobre todo, en ser capaces de dar cuenta del instante fugaz de verdad que se produce y se revela en la relación entre los cuerpos en el espacio.

Resulta así, que el concepto de autor planteado por Truffaut no es monolítico, está matizado y de alguna manera disuelto en la potencia del material del cual está hecha la obra. “El artista no puede siempre dominar su obra”, dice el futuro cineasta. Sin embargo, no es en la escritura del guión donde ese material se puede intervenir, es en la dirección, en la puesta en escena, su responsable es el *metteur en scene*. Adicionalmente, reconoce que el realismo es realismo en tanto se trata del descubrimiento de una relación del mundo con el autor, única y personal, “el ojo sólo ve el ojo”. “Una película vale lo que vale quien la rueda. En fin, una película se identifica con su autor y se entiende que el éxito no es la

³⁰ Varios, *op cit.*, Hawks, p. 106.

suma de los elementos diversos, sino que va unido a la personalidad del único maestro”³¹. En consecuencia el concepto de autor en Truffaut consiste en hablar de sí mismo, en reconocer y dejar hablar su propia realidad y en hacer estas dos operaciones en la puesta en escena.

En la obra de Truffaut se leerá entonces la de Renoir y la de Jean Aurenche y Pierre Bost, la de Hitchcock, la de Hawks. La obra de Truffaut, resulta siendo la mirada del fósil de la historia del cine, mirada que puesta en el presente hace explotar el sentido del cine y de su historia presente produciendo un acto renovador: un movimiento de vanguardia.

³¹ TRUFFAUT, FRANÇOIS. “El realizador, aquel que no puede quejarse”, en: *El placer de la mirada*, Paidós, p. 19.