

#24

ROGER LEENHARDT, ANDRÉ BAZIN Y LA PEQUEÑA ESCUELA DEL ESPECTADOR DE CINE MODERNO

David Oubiña

CONICET / Universidad de Buenos Aires

Ilustración || Isaías Verdelejos

Artículo || Recibido: 08/04/2020 | Apto Comité Científico: 10/11/2020 | Publicado: 01/2021

DOI: 10.1344/452f.2021.24.14

doubinia@retina.ar

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este artículo rastrea los vínculos entre Roger Leenhardt y André Bazin a fines de los años 40 y comienzos de los años 50: en ese período, los artículos de ambos críticos configuran una noción moderna del cineasta como autor. Esa noción de autor cinematográfico será uno de los ejes de *Cahiers du cinéma*, la revista que Bazin funda en 1951 y que se convertirá rápidamente en una de las referencias ineludibles en el pensamiento sobre cine durante la segunda mitad del siglo XX. Tal como lo entienden los nuevos críticos, el concepto de autor cinematográfico redefine no sólo la actividad del cineasta sino también la noción de espectador y de obra.

Palabras clave || Roger Leenhardt | André Bazin | Crítica de cine | Autor cinematográfico | *Cahiers du cinéma*

Abstract || This article traces the links between Roger Leenhardt and André Bazin in the late 1940s and early 1950s: in that period, the articles published by both critics configure a modern notion of the filmmaker as an author. This notion will be one of the cornerstones of *Cahiers du cinéma*, the magazine that Bazin founded in 1951 and which would quickly become one of the inescapable references in the reflection on cinema during the second half of the century. As the new critics conceive it, the concept of a cinematographic author redefines not only the activity of the filmmaker but also the notion of work and of spectator.

Keywords || Roger Leenhardt | André Bazin | Film criticism | Film author | *Cahiers du cinéma*

Resum || Aquest article rastreja els vincles entre Roger Leenhardt i André Bazin a finals dels anys 40 i començaments dels anys 50: en aquest període, els articles de tots dos crítics configuren una noció moderna del cineasta com a autor. Aquesta noció d'autor cinematogràfic serà un dels eixos de *Cahiers du cinéma*, la revista que Bazin creà en 1951 i que es convertirà ràpidament en una de les referències ineludibles en el pensament sobre cinema durant la segona meitat de segle. Tal com ho entenen els nous crítics, el concepte d'autor cinematogràfic redefineix no sols l'activitat del cineasta sinó també la noció d'espectador i d'obra.

Paraules clau || Roger Leenhardt | André Bazin | Crítica de cine | Autor cinematogràfic | *Cahiers du cinéma*

0. Introducción

Desde los inicios del cinematógrafo, aunque de una manera vaga, el concepto de autor siempre se presentó como una cuestión central. Resultaría anacrónico atribuir a Griffith una noción clara y distinta del director en tanto que autor tal como será concebida a partir de los años 50 y 60. Sin embargo, frente al metódico anonimato a 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 los años 20, Louis Delluc, a menudo considerado el primer crítico cinematográfico, distingue 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 (Delluc, 1919 y 1923).

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 (Epstein, 1921). Esto no significa que 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. Epstein sostiene que el único autor es el realizador, porque es su cámara la que sabe cómo observar 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) (1925: 78)¹. En esa opción por un tipo de imagen sensible a la belleza coreográfica de las formas, puede advertirse la pretensión por definir una *cinégraphie*. Es decir: una escritura cinematográfica.

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. Esta 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 —no 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 (Bazin, 1946: 7)².

Para Bazin, lo que define a un autor cinematográfico es su estilo y el estilo es la puesta en escena.

Este artículo rastrea los vínculos entre Roger Leenhardt y André Bazin a fines de los años 40 y comienzos de los años 50: en ese período, sus artículos definen un campo de estudio donde la noción de autoría funciona como un prisma, una coartada o una caja de resonancia que permite comprender mejor la dinámica del pensamiento sobre cine en la segunda mitad de siglo.

1. Leenhardt y *Esprit*

Durante la década del 40, 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 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 (1967: 75)³.

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 ésta encuentra su realización en (el servicio a) la comunidad. Por eso, los hombres sólo 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 (1950: 873)⁴. Bazin se sintió atraído por este vínculo 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 menor 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 empiece 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 30. 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 (1986: 62). 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 (1936: 631)⁵.

He ahí una idea que ya es perfectamente baziniana: el verdadero arte del cine consiste en rendirse a la realidad, no en manipularla.

Leenhardt reconoce en el cine las bases de un arte auténticamente popular: contra los intelectuales que lo desprecian y contra las masas que sólo 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 sólo de los realizadores 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 al público. A diferencia de las otras artes contemporáneas (dominadas por un divorcio entre artista y espectadores), el problema del cine no es el de ensanchar el espacio de su público sino el de 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 (1935b: 334). 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 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 (1935a: 982).

Aun así, en 1958 (cuando la *politique des auteurs* ya se ha impuesto como una celebración de los directores), Leenhardt todavía dudará 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 *realiza* (el director): un guión 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 (1959: 36). El autor no es sólo 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 sólo 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, sólo 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 Rene Clair y Jean Vigo, Renoir es sin duda el único cineasta cuya obra realmente expresa a un hombre (1986: 82).

Para Leenhardt, el estilo es el hombre.

2. Bazin: de *Esprit* a *Cahiers du cinéma*⁶

Igual que Leenhardt, Bazin considera que el cine sólo 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 40 evidencian su obsesión por una «escuela del espectador» que enseñe sobre historia y sobre técnica del cine⁷. 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» (1975: 37). Durante 1946, Bazin publica en *Le Parisien libéré* una serie de artículos dedicados a analizar los principales rubros técnicos (productor, director, guionista, iluminador, decorador, actor) que se enumeran en los créditos de las películas. Es que "como el rugby, el cine es un arte de equipo", dice en la primera entrega de la serie (2018: 179). Como un homenaje al maestro, ese conjunto de artículos se titula *Petite école du spectateur*.

Pero Bazin no es un mero continuador de Leenhardt. Entre una "pequeña escuela" y la otra han pasado diez años. Resulta significativo que ahí donde Leenhardt todavía dudaba entre asignar la autoría al guionista y al director, Bazin se inclina por este último. En la conclusión de sus artículos para *Le Parisien libéré* señala que, a pesar de todo, sería ilusorio considerar al film como una obra de arte colectiva. Más allá de la importancia que puedan tener el iluminador o los actores, su trabajo sirve a "la concepción de conjunto que es la puesta en escena [*mise en scène*]. Entonces, hemos encontrado a nuestro autor: es el director [*metteur en scène*]" (2018: 219). Las reflexiones de Bazin sobre el 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)⁸.

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 objeto (2005: 80).

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» (2005: 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» (1990: 28)⁹. 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» (1990: 28, retoco la traducción)¹⁰. Según Sartre, la obra de arte se configura fuera de lo real, en lo imaginario; se ofrece como una 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 sólo actúa como un 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 sólo el cine y la fotografía «satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo» (1990: 26)¹¹.

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 tiempo pasado (1945: 41).

El filósofo, entonces, concluye: «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» (1945: 42). Resulta extraño que todo aquello que Sartre celebra en el arte moderno se lo niegue al film de Welles. 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. Bazin sigue el ejemplo de Leenhardt, que no sólo había celebrado la audacia y la originalidad del film sino también su realismo: 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» (1947: 497).

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 sólo se configuraría como una forma artística al superar su predilección por la mera captura de la realidad visible:

Para que el gran esfuerzo de representación no se detuviera allí donde se empujó 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 (Malraux, 1959: 6).

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» (1959: 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 sólo 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 (1990: 28).

El crítico 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, liberase una figura encerrada en el mármol. No se trata de imponerse sobre la materia sino de darle 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 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 (1967: 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 interponen 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 (1975: 154-155).

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 expresiva¹².

El neorealismo italiano es ese cine amateur que, por su misma pobreza de medios, no tiene otra alternativa que dar la espalda al cine comercial. En esas películas nuevas, Bazin puede poner a prueba sus ideas sobre la estética: descubre allí una forma moderna de concebir qué es (qué debería ser) el cine¹³.

3. Consideraciones finales

Desde el comienzo, Bazin advierte en los films del neorrealismo italiano los ejemplos perfectos de aquello que sus reflexiones habían anticipado. Se trata, en efecto, de un movimiento que recupera una vocación amateur y anti-espectacular. 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 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 (1990, 388-389).

Mientras que en el cine clásico el contenido estaba dado de antemano y, entonces, los planos venían a ilustrarlo, 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 sólo 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 que en la perfecta ilusión estética de la realidad: *no más cine*» (1990: 341, modifiqué la traducción).

En general, Bazin prefiere a los autores que se identifican mediante marcas claramente reconocibles, aunque, a la vez, completamente desprovistas de estridencia. Por eso frente al estilo vistoso de Ford, admira el «estilo sin estilo» de William Wyler, justamente porque en sus films todo el esfuerzo de la puesta en escena intenta suprimirla¹⁴. Pero, sobre todo, esa figura del cineasta-autor como pura ingravidez está representada en 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 (1990: 62).

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 exuberancia 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 sólo 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 pre-digerían 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 (1975: 139).

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, Clifford Odets. Poco después, publicará un libro dedicado a la obra de Orson Welles donde su estilo es analizado como si fuera el de un pintor o un escritor.

Bazin es descendiente del austero realismo de Leenhardt. Pero también 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*¹⁵. Gracias a ella, sabemos que los grandes cineastas son autores y que la puesta en escena puede definirse como una escritura audiovisual. Pero también sabemos que los críticos más lúcidos son aquellos que han aprendido a leer esa escritura. En este sentido, esa revista que empieza a publicarse en 1951 y que resulta fundamental para el cine de la segunda mitad de siglo será la «pequeña escuela del espectador» según Bazin.

Notas

¹ La noción de cinegrafía [*cinégraphie*] fue uno de los pilares de la corriente de «cine puro» en los años 20 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, 1921.

² En todos los casos en que la cita no proviene de una edición en castellano, la traducción me pertenece (Nota del autor).

³ Sobre el vínculo de Bazin con la revista *Esprit*, véanse Leventopoulos, 2012 y Sarlo, 2017. Sobre la importancia de Mounier en el pensamiento de Bazin, véase Alpigiano, 1998.

⁴ 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 también Hellman, 1981. Para completar la exposición que se hace en el *Manifiesto al servicio del personalismo*, véanse Mounier, 1956 y Mounier, 1962.

⁵ 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., 1962: 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, véase Leenhardt, 1979 y Burnett, 2015.

⁶ En su corta vida, Bazin escribió mucho y en diversas publicaciones periódicas. En este ensayo he elegido concentrarme en dos revistas que fueron fundamentales dentro de su trayectoria y que —según creo— permiten verificar los argumentos que presento. Para un panorama abarcador sobre los artículos de Bazin en otros sitios, véanse las secciones *Lineage* e *Historical Moment* del libro editado por Andrew y Joubert-

Laurencin, 2011. La reunión de todo lo que escribió Bazin puede encontrarse en la reciente recopilación *Écrits complets I y Écrits complets II*.

⁷ Estas preocupaciones atraviesan los artículos recogidos en Bazin, 1975. Sobre la importancia de los textos reunidos en este volumen para la constitución del pensamiento baziniano, véase Andrew, 1982.

⁸ Para un estudio de los vínculos entre Bazin y Mounier, Bergson, Sartre y Merleau-Ponty, véase Totaro, 2003. Sobre las lecturas e influencias durante sus años de formación, véase Andrew, 1978: además de Mounier, Sartre y Malraux, Andrew menciona la influencia de Henri Bergson y Pierre Teilhard de Chardin.

⁹ Véase también Andrew, 2008.

¹⁰ A diferencia de Sartre, Merleau-Ponty no establece una disociación tan nítida entre percepción e imaginación. «Sólo a través de la percepción —dice— podemos comprender la significación del cine: un film no se piensa, se percibe» (1977: 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, véase Vaughan, 2009 y Bezerra, 2017.

¹¹ Sobre la configuración del realismo baziniano y sobre su compleja relación con el tiempo histórico, véase Rosen, 2003.

¹² 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 Bazin, 1959 y Oubiña y Zukerfeld, 2017.

¹³ La influencia de Bazin va tanto hacia adelante como hacia atrás. Véanse, si no, en el libro *Jean Renoir*, la «Presentación» de Truffaut y el prólogo del propio Renoir («La pequeña boina de André Bazin») donde ambos reconocen la importancia de sus escritos para reconocerse como cineastas. Truffaut señala su ascendente sobre la *nouvelle vague* y Renoir le da el título de «reformador del cine francés» (1973:14).

¹⁴ 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» (1997: 22).

¹⁵ De manera significativa, *¿Qué es el cine?* (la obra que recopila los escritos de Bazin) está dedicada a Roger Leenhardt y Francois Truffaut. El propio Leenhardt recuerda en una nota: «como a su hijo y a su padre espiritual» (1986: 186). Con claridad, generosamente, Bazin reconoce sus orígenes en el pionero, así como señala en el discípulo una herencia y un camino posible para el cine.

Bibliografía citada

- ALPIGIANO, J-L. (1998): «L'ordre et le désordre des mémoires», *Cahiers du cinéma* [Hors série]: Nouvelle Vague, une légende en question, 24-29.
- ANDREW, D. (1978): *André Bazin*, Nueva York: Oxford University Press.
- ANDREW, D. (1982): «Bazin before *Cahiers*», *Cinéaste* vol. 12, 1, 12-16.
- ANDREW, D. (2008): «The Ontology of a Fetish», *Film Quarterly* vol. 61, 4, 62-67.
- ANDREW, D Y JOUBERT-LAURENCIN, H. (eds.) (2011): *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Nueva York: Oxford University Press.
- BAZIN, A. (1946): «La Splendeur des Ambersons. Un drame de l'orgueil: toujours Orson Welles», *L'Écran français*, 73, 7-9.
- BAZIN, A. (1947): «La technique du *Citizen Kane*», *Les Temps modernes*, 2, 17, 943-949.
- BAZIN, A. (1959): «Les Églises romanes de Saintonge (Projet de film d'André Bazin)», *Cahiers du cinéma*, 100, 55-61.
- BAZIN, A. (1973): *Jean Renoir*, Madrid: Artiach.
- BAZIN, A. (1975): *French Cinema of the Occupation and Resistance: Birth of a Critical Aesthetic*, Nueva York: Frederick Ungar Publishing.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- BAZIN, A. (1997): «William Wyler, or the Jansenist of Directing» en Cardullo, B. (ed.), *Bazin at Work. Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, Nueva York: Routledge, 19-23.
- BAZIN, A. (2018): *Écrits complets I y II*, Paris: Macula.
- BEZERRA, J. (2017): «Bazin and Merelau-Ponty: Film and Its Ontological Bet», *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 7, 7, 899-908.
- BURNETT, C. (2015): «Under the Auspices of Simplicity: Roger Leenhardt's New Realism and the Aesthetic History of Objectif 49», *Film History: An International Journal*, vol. 27, 2, 33-75.
- DELLUC, L. (1919): «Cinéma» en Abel, R. (ed.) (1988), *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology 1907-1939*, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- DELLUC, L. (1923): «Prologue» en Abel, R. (ed.) (1988), *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology 1907-1939*, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- DULAC, G. (1921): «Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral» en Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (eds.) (1989), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra, Madrid.
- EPSTEIN, J. (1921): «Le cinéma et les lettres modernes» en Keller, S. y Paul, J. (eds.) (2012), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- HELLMAN, J. (1981): *Emmanuel Mounier and the New Catholic Left 1930-1950*, Toronto: University of Toronto Press.
- LEENHARDT, R. (1935a): «*Pension Mimosas* (Jacques Feyder)», *Esprit*, 30, 981-983.
- LEENHARDT, R. (1935b): «La petite école du spectateur 1: Où l'on ouvre l'école du spectateur», *Esprit*, 38, 332-335.
- LEENHARDT, R. (1936): «La petite école du spectateur 2: Le rythme cinématographique», *Esprit*, 40, 627-632.
- LEENHARDT, R. (1959): «Ambiguïté du cinéma», *Cahiers du cinéma*, 100, 27-38.
- LEENHARDT, R. (1979): *Les yeux ouverts (entretiens avec Jean Lacouture)*, Paris: Seuil.
- LEENHARDT, R. (1986): *Chroniques de cinéma* (1986), Paris: Editions de l'Etoile.

- LEVENTOPOULOS, M. (2012): «D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personalisme dans la cinéphilie chrétienne», *CONTEXTES*, 12, <<https://journals.openedition.org/contextes/5513>> [07/04/2020].
- MALRAUX, A. (1959): *Psicología del cine*, Buenos Aires: Editorial JI / Francisco Colombo.
- MERLEAU-PONTY, M. (1977): *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península.
- MOUNIER, E. (1956): *¿Qué es el personalismo?*, Buenos Aires: Ediciones Criterio.
- MOUNIER, E. (1962): *El personalismo*, Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- MOUNIER, E. (1967): *Manifiesto al servicio del personalismo*, Madrid: Taurus.
- MOUSSINAC, L. (1925): *Naissance du cinéma*, Paris: Éditions J. Povolozky.
- OUBIÑA, D. Y ZUKERFELD, N. (2017): «Bazin cineasta», *Revista de cine*, 4.
- RICOEUR, P. (1950): «Une philosophie personaliste», *Esprit*, 174, 860-887.
- ROSEN, P. (2003): «History of Image, Image of History: Subject and Ontology in Bazin» en Ivone Margulies, I. (ed.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, Durham: Duke University Press.
- SARLO, B. (2017): «La cabeza de Bazin», *Revista de cine*, 4, 89-93.
- SARTRE, J-P. (1945): «Quand Hollywood veut faire penser: *Citizen Kane*, film d'Orson Welles» [*L'Écran français*, 5] en Barrot, O. (ed.) (1979), *L'Écran français 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, Paris: Éditeurs français réunis, 39-43.
- SARTRE, J-P. (2005): *Lo imaginario*, Buenos Aires: Losada.
- TOTARO, D. (2003): «Introduction to André Bazin, Part 2: Style as a Philosophical Idea», *Offscreen* vol. 7, 7, <<https://offscreen.com/view/bazin3>> [07/04/2020].
- VAUGHAN, H. (2009): «André Bazin» en Colman, F. (ed.), *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Nueva York: Routledge, 100-108.
- VV.AA. (1962): «Cent soixante-deux nouveaux cineastes français», *Cahiers du cinéma*, 138, 60-84.