

JEAN RENOIR

ANDRE BAZIN

PRESENTADO
POR

FRANÇOIS
TRUFFAUT



El presente libro, uno de los grandes clásicos de la bibliografía cinematográfica, refleja una especie de encrucijada en el terreno de la teoría y de la crítica. Recoge las reflexiones de André Bazin sobre el cine de Jean Renoir, el cineasta que más influyó en el establecimiento de las principales bases de la teoría cinematográfica del propio Bazin y en los modelos expresivos de la Nouvelle Vague. Y apunta las nuevas orientaciones que el teórico francés, uno de los más influyentes en la historia de la crítica, empezó a elaborar en los últimos años de su vida, dos nuevas líneas que se articulan en torno a los grandes ejes de su teoría: el concepto de realismo y la idea del cine como arte impuro.

Pero el libro es a la vez una obra póstuma, inacabada y fragmentaria, compuesta de diversos textos que Bazin fue elaborando independientemente a lo largo de su vida con la intención de completar un libro que nunca pudo terminar. François Truffaut, cineasta y crítico, se encargó entonces del trabajo de compilación y el resultado fue el texto que el lector tiene entre las manos, claramente dividido en tres partes: en la primera, se presentan los principales textos de Bazin sobre Renoir, incluyendo notas manuscritas que nunca antes habían visto la luz; la segunda reproduce fragmentos de las primeras versiones de algunos guiones, como los de *La gran ilusión* y *La regla del juego*; y la tercera incluye la biofilmografía que Bazin estableció para el número especial de *Cahiers du Cinéma* dedicado al director francés, complementada con una serie de comentarios elaborados por algunos miembros de la revista luego convertidos en prestigiosos cineastas, del propio Truffaut a Jean-Luc Godard, pasando por Jacques Rivette o Eric Rohmer. Y, en fin, el resultado no es sólo una de las mejores monografías jamás publicadas sobre director alguno, sino también uno de los libros básicos para entender la evolu-

ción de la teoría cinematográfica desde los años cincuenta hasta el presente.

André Bazin fue redactor jefe de *Cahiers du Cinéma* y colaboró en publicaciones como *L'Écran Français*, *Le Parisien Libéré* o *L'Observateur*. También autor de libros sobre Charles Chaplin y Orson Welles, sus escritos teóricos están recogidos en *¿Qué es el cine?* Bazin murió en 1958, a los cuarenta años de edad.

Prólogo a la edición castellana

El 11 de noviembre de 1958, a la edad de 40 años, fallecía André Bazin, el más influyente crítico y teórico cinematográfico de la posguerra. En los últimos meses de su vida, Bazin empezó a redactar una serie de notas dispersas que habían de formar parte de una monografía sobre el cine de Jean Renoir. El libro debía abarcar la totalidad de la obra de Renoir, fusionando los datos historiográficos y la reflexión de carácter teórico. La actividad historiográfica condujo a André Bazin hacia la realización de una minuciosa investigación en los archivos hemerográficos para poder determinar las condiciones de producción que habían llevado al cineasta a poder realizar sus obras. Su voluntad de análisis formal le impulsó a revisar las películas del cineasta, grabando en un magnetófono la integridad de la banda sonora. «Quería explicar y revivir el profundo *shock* que las obras de Renoir habían suscitado en el crítico y que le mantenían literalmente en vida. Quería que este *shock* atravesara toda la cultura. Y quería que esta cultura ofreciera a Renoir la ocasión de atraparlo una vez más con una de sus películas imprevisibles»,^[1] afirma Dudley Andrew, biógrafo de André Bazin. Las precarias condiciones de salud impidieron que Bazin avanzara de forma escrupulosa en su proyecto y su muerte dejó el trabajo en el estadio de obra inacabada. En 1971, con la colaboración de Jeanine Bazin —viuda del escritor—, François Truffaut compiló las anotaciones escritas por Bazin junto con otros textos sobre Renoir redacta-

dos en diferentes momentos de su actividad crítica. Su deseo fue el de otorgar una cierta unidad a una obra nacida desde la fragmentariedad.

El libro *Jean Renoir*, de André Bazin, es, por tanto, una obra póstuma, inacabada y fragmentaria, fruto del trabajo de coordinación establecido por François Truffaut, que en sus años de juventud desarrolló la actividad crítica bajo la tutela del teórico francés, convirtiéndose en uno de sus discípulos más próximos. François Truffaut dividió el trabajo de compilación en tres partes, de los cuales sólo la primera incluye los principales textos de André Bazin sobre Renoir, complementados con las notas manuscritas de lo que tenían que ser los futuros textos críticos de su monografía. La segunda parte posee un valor hemerográfico y en ella se reproducen los apuntes de las primeras versiones del guión de algunos de los títulos más significativos de la carretera del cineasta —*Le Crime de Monsieur Lange*, *La gran ilusión* y *La regla del juego*—. Finalmente, la tercera parte funciona como apéndice e incluye la reproducción de la biofilmografía establecida por André Bazin con motivo de la publicación en la revista *Cahiers du cinéma* de un número especial dedicado a la obra del director francés. Dicha filmografía se halla complementada con una serie de comentarios críticos elaborados por los miembros de la revista —François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroze—, quienes poco tiempo después transformarían industrial y estilísticamente el cine francés influidos tanto por el pensamiento teórico de André Bazin como por los trabajos de puesta en escena realizados por Jean Renoir.

El libro *Jean Renoir*, de André Bazin, compilado por François Truffaut, refleja una especie de encrucijada en el terreno de la teoría y de la crítica. Recoge las reflexiones de André Bazin sobre el cine de Jean Renoir, el cineasta que más influyó en el establecimiento de las principales bases de la teoría cinematográfica de Bazin y en los modelos ex-

presivos de la Nouvelle Vague. El libro también apunta las nuevas orientaciones que el teórico francés empezó a elaborar en los últimos años de su vida. Estas nuevas líneas se articulan en torno a los dos grandes ejes de su teoría: el concepto de realismo y la idea del cine como arte impuro. Sin embargo, el libro también nace como homenaje póstumo de François Truffaut, que dio forma a los heterogéneos materiales que integran el volumen, a dos de las figuras que más incluyeron en su carrera: Bazin y Renoir. Finalmente, la reproducción de los textos que configuraban el volumen/homenaje de *Cahiers du cinéma* nos permite vislumbrar las características del método crítico utilizado por los miembros de la revista en los años de la política de los autores. Un método cuya fuerza radicó, según palabras del propio André Bazin, en su carácter de «crítica polémica y militante, de crítica apasionada de creadores virtuales».^[2] Los textos críticos pueden considerarse como una modesta antología sobre las diferentes formas de aproximación de la crítica cahierista hacia la figura de Renoir y vislumbran los diferentes niveles de escritura de los redactores de la revista, desde la exaltación más hagiográfica de François Truffaut hasta la reflexión teórica, llena de sugestivas e importantes intuiciones, de Jacques Rivette.^[3] Esta encrucijada convierte el libro en una obra inusual. Su interés va más allá de la estricta monografía académica sobre un cineasta para convertirse en un documento básico para comprender el nacimiento de la crítica cinematográfica moderna. El libro permite entender las circunstancias que rodearon un momento crítico en el que la exégesis o el juicio estético empezaron a ser sustituidos por el análisis de los elementos formales de la puesta en escena, por el estudio de los materiales artísticos que confluyen en el interior del texto fílmico o por la reflexión sobre la propia ontología del medio. Los textos críticos de André Bazin, que imprimieron una profunda huella en la mayoría de los textos redactados por

sus discípulos de *Cahiers*, parten generalmente del análisis crítico de una película concreta que es utilizada como ejemplo para acabar proponiendo una profunda reflexión teórica detrás de la cual surge la interrogación sobre la esencia del medio y sobre los elementos constitutivos de la propia imagen fílmica. Tal como especificó François Truffaut, gracias a la obra de Bazin «la crítica llegó a desempeñar, en el mundo cinematográfico, el mismo papel que el movimiento ecologista en el mundo político: teórica, ineficaz y moralmente indispensable».^[4] La crítica moderna proponía una nueva forma de ver el cine que exigía de los espectadores una precisa actitud moral —y cognitiva— frente a la propia realidad semiótica de las imágenes.

André Bazin es una pieza clave en la historia de la teoría cinematográfica y en la constitución de la modernidad cinematográfica. Su pensamiento no sólo marcó la práctica de los cineastas de la Nouvelle Vague, sino que se ha situado en el epicentro del debate teórico en torno al valor reproductivo de las imágenes y su funcionalidad como signo, en torno a la iconicidad innata de la imagen y los elementos significantes que constituyen el discurso cinematográfico, en torno a la ontología del arte cinematográfico y su constitución semiótica. La paradoja de la obra teórica de Bazin reside en su carácter aparentemente poco sistemático, en su condición de discurso fragmentario e interrumpido. Sus obras son la antítesis de algunos de los grandes tratados, de las obras sistemáticas y académicas de la teoría fílmica, como *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry, o *Teoría del cine* de Siegfried Kracauer,^[5] con las que de forma indirecta establece un interesante diálogo. Su obra clave, *¿Qué es el cine?*, es una compilación de artículos, revisados por el propio Bazin en 1957 e insertados en cuatro volúmenes que aparecieron en el mercado editorial dos años después de su muerte.^[6] El principal ensayo de Bazin, «Jean Renoir», es, como hemos visto, una serie de notas dispersas, y

la mayor parte de libros que componen su bibliografía son compilaciones de sus textos críticos: éste es el caso, por ejemplo, del libro *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*, que parte de una recopilación realizada en 1983 por Jean Narboni, el redactor jefe de *Cahiers du cinéma* durante los años ochenta.^[7] La asistematicidad de la obra de Bazin constituye quizás uno de los signos más evidentes de su modernidad. No en vano, algunas de las obras más significativas e influyentes en el pensamiento de este siglo son apuntes no sistemáticos e inacabados de notas dispersas, como *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin, o recopilaciones de artículos, como *Mitologías*, de Roland Barthes.

La obra de André Bazin surge como la primera teoría cinematográfica que revisa la función realista del cine sonoro y pone en crisis los elementos formalistas que pretenden validar el poder de la representación como propiedad artística. Los grandes representantes de la teoría formativa del cine mudo —Bela Balász, Sergei M. Eisenstein y los formalistas rusos o Rudolph Arnheim— partían de una preocupación intrínseca por demostrar de qué modo la película podría llegar a ser algo más que la simple reproducción de la realidad.^[8] Uno de los grandes temas de dicha teoría residía en el deseo de ubicar el cine en el panteón de las artes y en buscar «lo específico cinematográfico», aquello que permitiera al cine ser algo más que un sistema de imitación mecánico del mundo. La teoría formativa consideró el montaje como factor esencial de la creatividad artística y la fotogenia como el misterio de una plasticidad inherente a la materia cinematográfica. El cine llegó a convertirse en arte cuando el individuo moldeó las imágenes del mundo para convertirlas en significantes abstractos. Los factores que otorgaban al cine un valor como arte eran todos aquellos que lo separaban de la realidad. Desde dicha perspectiva la llegada del cine sonoro fue un paso peligroso hacia la im-

plantación de un modelo de cine naturalista que distorsionaba la naturaleza artística del medio. Bazin respondió a dicha tendencia teórica afirmando que el cine no hace más que prolongar la tradición realista de la imagen y que su objetivo intrínseco, como medio de expresión realista, reside en el modo en que reproduce la significación concreta y esencial del mundo.

En la primera parte de su libro *¿Qué es el cine?*, Bazin se propone definir las características ontológicas del medio de expresión cinematográfico. En la tradición filosófica, la ontología se preocupa de descubrir la esencia del ser en tanto que ser, efectuando un proceso de abstracción de toda relación extrínseca. En el ámbito cinematográfico, la ontología de la imagen debe preocuparse de tres elementos clave que han marcado la historia de la representación artística: la ilusión, la convención y la imitación. Para Bazin, el gran reto de las artes visuales reside en descubrir de qué modo han ido avanzando hacia una serie de logros de carácter realista hasta poder llegar a materializar la idea de la reproducibilidad total del mundo que se hallaba presente en la historia de la humanidad mucho antes de que surgiera la fotografía o el cine.

La imagen ha pasado de una vocación simbólica en la pintura medieval a adquirir un carácter ilusionista con la creación del espacio de la perspectiva en la época renacentista. Con el advenimiento de la fotografía, la imagen empezará a reflejar un estadio de imitación incompleto del mundo, ya que ésta adquiere valor como icono —lo que se ve pertenece al mundo real— y como índice —lo que se ha visto está en alguna parte y ha quedado impreso en el celuloide—. El cine, en cambio, propone una imagen realista casi completa, porque mantiene la iconicidad y la indicidad de la fotografía, pero le añade el factor tiempo y la impresión de naturalidad del movimiento. Sin embargo, tal como especifica Dominique Chateau en un pertinente estudio estético sobre el concepto de ontología en la obra de Bazin,

el gran problema de las artes representativas reside en que «la condición subjetiva de su existencia contradice el principio objetivo de su esencia».^[9] La pintura renacentista debía copiar la realidad, pero no pudo llegar a copiarla fielmente debido a la subjetividad del pintor. El cine se propone restituir la duración temporal del mundo, pero la cámara necesita de la presencia de una subjetividad que seleccione la realidad. La subjetividad implica intencionalidad y confiere a las imágenes una apariencia semiótica. La presencia de la individualidad creativa ha sido el motor de una especie de profeso fílmico, marcado por la evolución técnica del medio y por la utilización de nuevos factores expresivos. De este modo, en el cine resulta muy complicado encontrar el equilibrio entre un medio que por su esencia debe capturar la realidad y el modo en que la intencionalidad artística o el deseo de intervención creativa impone una subjetividad. ¿Cómo puede llegar a establecerse una relación entre el progreso fílmico y el respeto a los elementos del profílmico que dan cuenta de la realidad? La búsqueda de este equilibrio constituye uno de los grandes retos de la teoría de Bazin.

En el texto titulado «Evolución del lenguaje cinematográfico», André Bazin escribe: «Voy a distinguir en el cine realizado de 1920 a 1940 dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad».^[10] Para Bazin la *imagen* es todo aquello que añade a la cosa representada su representación en pantalla. Bazin considera, en cambio, que la realidad puede llegar a tener su validez estética y que los datos del mundo real poseen un valor propio que no ha de estar lógicamente marcado por las necesidades del discurso, o por la voluntad de crear un universo diegético subordinado a una serie de relaciones significantes. Bazin, profundamente influido por la fenomenología, considera que la realidad no es una situación que la experiencia pueda *aprehender*, sino

algo que emerge, de la que participa esencialmente, ya que sólo existe en la experiencia. La ambigüedad es para Bazin el atributo esencial de lo real y constituye un valor de la conciencia, resultado de las limitaciones humanas. Lo importante de la imagen no son los valores significantes que ésta añade a la realidad sino aquello que revela de la verdad de las cosas. Para conciliar la inevitable tensión entre el realismo como valor ontológico del cine y los procesos discursivos como expresión de la subjetividad, Bazin busca una serie de elementos conciliadores que permitan una representación de lo real, evitando su reconstrucción.

Bazin elabora su teoría, tal como recuerda Francesco Casetti, en un momento —la posguerra— en el que el cine sonoro ha podido materializar sus bases estilísticas creando un modelo clásico que ha llegado a ocupar un lugar hegemónico privilegiando la transparencia de la representación y actuando contra la transparencia de lo representado.^[11] A partir de la actividad crítica, Bazin buscará una serie de ejemplos que le permitan elaborar una teoría basada en la reivindicación de los modelos de composición, los movimientos de cámara y las formas de montaje que conducen al cineasta hacia un respeto por los elementos constitutivos del profílmico. La reivindicación de estos modelos lo llevará a criticar los procesos de reconstrucción del mundo mediante los recursos expresionistas de la imagen. El modelo de obra cinematográfica que reclamó Bazin sólo existió en la inmediata posguerra como una tendencia necesaria, pero anunció una serie de transformaciones que condujeron al cine hacia la inminente renovación de la modernidad, de la que el propio Bazin fue uno de sus ideólogos.

Una de las principales armas de batalla de la teoría baziniana se encuentra en el problema del montaje, expuesto inicialmente en uno de sus primeros artículos publicado en *La revue de cinéma* —«William Wyler ou le janseniste de la mise en scène»— a finales de los años cuarenta, que hallará su maduración en el capítulo «Montaje prohibido» de *¿Qué*

es el cine?^[12] Para la teoría formativa, el montaje era el gran momento de la creación cinematográfica, un proceso en el que el sujeto creador podía imponer su selección frente a las imágenes. Bazin se opone a la magnificación del montaje de la primera teoría y ataca los estilos que impiden que la imagen se impregne de los numerosos misterios de la realidad ambigua. Así, Bazin rechaza el montaje soviético porque el sentido no está directamente en las imágenes representadas sino en el concepto que surge de ellas, provocando la manipulación de la conciencia del espectador, pero también rechaza el modelo analítico del cine clásico americano porque propone una ruptura de la continuidad espacio-temporal de la escena e impide que la realidad pueda manifestarse instintivamente al espectador. El punto clave de la reflexión de Bazin, tal como manifiesta Vicente Sánchez-Biosca, no reside en el rechazo de cualquier uso del montaje, ya que «sólo reprueba a los que atentan contra la ontología de la fábula cinematográfica».^[13] Bazin no puede prohibir el montaje, ya que éste forma parte del discurso; el problema que plantea en sus textos es el de la posible reconciliación entre las formas discursivas y el respeto a la realidad. Frente a los modelos clásicos de montaje, Bazin reivindica otras formas de expresión, en las que el montaje respeta la realidad —el plano-secuencia, la profundidad de campo, panorámicas laterales—, y buena parte de dichas formas se ponen de manifiesto en el cine de Jean Renoir.

André Bazin no sólo descubre en el cine de Jean Renoir la ejemplificación de la figura estilística del plano-secuencia como sistema de continuidad espacio/temporal, sino que observa, como sugiere Noël Carroll, «la subversión de algunos procedimientos técnicos clásicos en una dirección que puede ser vista como el desmantelamiento del artificio que estiliza el acto de rodar».^[14] Renoir establece dicho proceso de subversión desde dos parámetros: la ampliación del

marco de realidad y la búsqueda de la autorreflexividad mediante la evidenciación de los materiales constitutivos del artificio de la escena. La teoría baziniana encuentra en esta problemática los dos polos emergentes del debate entre la visión ontológica y la visión semiótica del cine. La ampliación del marco de lo real sirve para replantear la noción del espacio y del tiempo fílmicos, sentando las bases de un proceso de apertura que permite la presencia de una cierta veracidad en el interior de la película. La autorreflexividad del trabajo de puesta en escena renoiriano lleva a Bazin a interrogarse sobre el sentido de la realidad y a diseñar su teoría sobre el cine impuro que acabará reivindicando como realista la presencia del artificio escénico o literario, es decir, el respeto por los materiales culturales ajenos que constituyen la intertextualidad fílmica.^[15]

En el cine de Jean Renoir se produce una ruptura esencial respecto a los modelos dominantes del clasicismo, a partir del momento en que coloca la funcionalidad expresiva de la cámara en una posición secundaria respecto al valor de los personajes y de los elementos presentes en la escena. Los sofisticados movimientos de cámara del cine de Renoir no pretenden crear un efecto «artístico» sino que buscan una ampliación constante del marco de realidad, de los límites impuestos por el encuadre. El trabajo de Bazin sobre el desarrollo de las formas estilísticas del cine de los años cuarenta que rompen el espacio sintético para proponer un espacio homogéneo, halla en la obra de Renoir su ejemplo más convincente. En el cine de Renoir nos hallamos frente a una serie de figuras estilísticas, como el plano-secuencia, la profundidad de campo, el uso continuo de panorámicas laterales y la preponderancia de planos medios, que ponen en evidencia un modelo cinematográfico en el que la relación entre lo que está en el interior del encuadre y lo que se encuentra fuera aparece más continuada. Renoir utiliza los procedimientos técnicos para ampliar la integridad del espacio y provocar un sentimiento de con-

tinuidad espacio/temporal. En su libro *¿Qué es el cine?*, Bazin reivindicaba el cine de Renoir porque era uno de los pocos cineastas que creían en el poder desnudo de la imagen trazada por objetos reales, ya que «descubrió el secreto de una forma cinematográfica que permitía decirlo todo, sin partir el mundo en fragmentos».^[16]

Teniendo en cuenta estos elementos no nos ha de extrañar que algunos de los capítulos más brillantes del libro de André Bazin sobre Renoir nos propongan un minucioso análisis formal de los elementos de la puesta en escena, hasta convertirse en un auténtico precedente del microanálisis fílmico. Desde este punto de vista, el texto más ejemplar es el capítulo sobre *Le Crime de Monsieur Lange* (1935), cuyos mejores momentos se centran en el análisis de la panorámica de 360 grados en contracampo que marca la puesta en escena del asesinato colectivo del despiadado empresario Batalà. Renoir realiza un barrido por el patio de vecinos hasta desembocar en al acción del crimen perpetrado por Lange, uno de sus trabajadores, en solitario, pero como delegación del sentir de sus compañeros de la cooperativa. Bazin no considera que la panorámica sea un simple ejercicio de retórica fílmica, sino que marca la «expresión especial pura de toda la puesta en escena».^[17] Es decir, por un lado privilegia el espacio fílmico aumentando el marco de lo real y por otro inscribe la mirada del espectador dentro de un sentimiento de abstracción, mostrando cómo la estilización de los materiales propios de la expresión fílmica puede acabar revelando la auténtica dimensión moral de un acto, en este caso de un gesto revolucionario, el asesinato del déspota.

El mismo problema de ampliación del marco de lo real se encuentra reflejado en el uso del sonido. Si analizamos, por ejemplo, la utilización del sonido que realiza un cineasta en perfecta correspondencia con la teoría formativa como René Clair en las películas de los años treinta —*Bajo los*

techos de París (*Sous le toits de París*, 1930) o *El millón* (*Le Million*, 1931)— y lo comparamos con la utilización que Renoir hace en *La golfa* (1931), veremos que mientras el primero busca un valor artístico en el sonido como sistema de puntuación expresivo de las imágenes, Renoir parte de una consideración del sonido como elemento que permite ampliar las capacidades reproductoras de la película, abriendo el espacio hacia un fuera de campo situado más allá de los límites del encuadre. Bazin observa cómo Renoir privilegia la funcionalidad de todo lo que aparece en la escena, más allá de la estricta verosimilitud dramática de cualquier situación.

Para comprender la consideración que Bazin posee del realismo en relación con el cine de Renoir, resulta imprescindible el texto titulado «Renoir francés», publicado originalmente en la revista *Cahiers du cinéma*, una parte del cual fue compilado por Truffaut en el presente libro.^[18] La preocupación central de André Bazin en dicho texto consiste en intentar definir el «realismo» de Jean Renoir separándolo de toda visión mimética y reduccionista. Bazin no considera que el realismo deba partir de la verosimilitud, porque ésta implica un proceso de ilusión del mundo. Por este motivo, Bazin alaba los desequilibrios interpretativos de las películas de Renoir entre unos actores que se representan a sí mismos y otros que sobreactúan, o apuesta por las diferentes rupturas que el cineasta propone de las estructuras dramáticas hasta acabar reivindicando que en su cine los temas —o motivos visuales— son más coherentes que la historia. Bazin cuestiona el culto al guión, a las estructuras dramáticas y a la expresividad de la cámara para defender un modelo de cine en el que «el filme no es más que un entrelazado de relaciones, de alusiones, de correspondencias, un carrusel de temas en los que la realidad y la idea moral se corresponden sin fallos de sentido ni de ritmo, de tonalidad o de melodía. Este entrelazado de relaciones es lo que permite una expansión del marco de realidad hasta