

ERIC ROHMERT
G MAR BERGMAN
RENE CLAIR RO
BERT BRESSON
FRED HITCHCO
K JERRY LEWIS
NICHOLAS RAY FR
NGOIS TRUFFAU
ROBERTO ROSSI
LINT ANDRETA
RKOVSKI JEAN R

Jacques Aumont Las teorías de los cineastas

La concepción del cine de los grandes directores

La mayoría de los grandes cineastas no sólo poseen plena conciencia de su arte y de su oficio, sino que en muchos casos han vertido esas reflexiones en forma de verdaderas teorías. Con la lectura de este libro descubriremos que esas teorías son a menudo muy rigurosas y siempre imaginativas, y que las aventuras especulativas propuestas desde los años veinte hasta nuestros días por cineastas de todo tipo constituyen una panorámica en extremo sugestiva de las principales cuestiones vinculadas al lenguaje cinematográfico.

Cuestiones de sociedad, de ideología y de política. Cuestiones de arte y estética. Cuestiones de realismo y teoría de la representación. Cuestiones de lenguaje y semiótica. Cuestiones antropológicas e históricas. Cuestiones de poética y literatura. Pocos territorios de la actividad intelectual escapan a esas grandes construcciones subterráneas que este libro define como «teorías de los cineastas».

La teoría del cine, cuando la elaboran quienes lo practican, se convierte en un instrumento de una vitalidad y una utilidad extraordinarias.

INTRODUCCIÓN

Todo el mundo puede escribir una novela en tres tomos. Basta con una ignorancia total de la vida y la literatura. La dificultad a la cual se ve enfrentado el crítico es la de mantener un principio cualquiera.

Oscar Wilde, *El crítico como artista*

«Un cineasta sólo merece ese nombre cuando sabe lo que hace». Lejos de ser un teórico, el hombre que emitió este juicio categórico ha manifestado siempre una gran desconfianza ante la especulación y ha defendido, por el contrario, una concepción técnica de su oficio. No es, sin embargo, un desmesurado apego por la paradoja lo que me induce a leer, en este aforismo de Claude Chabrol, el carácter ineludible de la reflexión *desde el interior* de la práctica cinematográfica, a poco que esta última esté acompañada por una mínima ambición de hacer bien las cosas. Ambición artística, ambición exclusivamente artesanal, poco importa: el cineasta es un hombre que no puede prescindir de la conciencia de su arte, de la reflexión sobre su oficio, del pensamiento, en suma.

Este libro pretende explicar cuáles han sido las principales reflexiones de los cineastas sobre su oficio y su arte, las más brillantes, las más innovadoras, las más atractivas. Privi-

legiará, en consecuencia, a los cineastas de miras si no más altas, sí más profundas y consecuentes: para teorizar, para reflexionar, es mejor ahondar en opiniones estables que ir-las modificando sin cesar o permanecer en su superficie. También otorgará un papel preponderante a quienes creyeron que el cine se equiparaba más a un arte que a una técnica o un comercio. No porque la técnica o el comercio sean incompatibles con la reflexión: todo lo contrario. Pero la idea del arte, en nuestra civilización, viene acompañada por una serie de presupuestos que erigen al individuo creador en responsable único de su creación, el que, por lo tanto, mejor situado está para desentrañar sus mecanismos y razones. Cuando piensan en cine, el técnico, el industrial o el economista —aun en el caso de que sean cineastas— lo piensan con vistas a una finalidad que no es el cine, sino el dinero, el éxito, la conformidad a una norma. En cambio, el cineasta que se tiene por artista piensa su arte en términos artísticos: cine por el cine, cine para decir el mundo. Quise creer que dicha obsesión anidaba en el corazón de *la teoría de los cineastas*.

Que el cine sea un arte y el cineasta un artista nos parece obvio, pero sólo porque las definiciones más importantes del arte forman parte ya de nuestro acervo común. Desde hace tiempo existen instituciones consagradas a defender y definir el cine: la institución hollywoodiense, con su poder económico y sus apéndices publicitarios y culturales (críticos cinematográficos, Oscars, maquinaria promocional, incluyendo a buena parte de la prensa especializada, etc.); en paralelo y a modo de contrapeso, está la crítica a la francesa, económicamente inexistente, pero muy fuerte en el plano ideológico, con conceptos sólidos y arraigados («política de los autores», «puesta en escena», posteriormente «modernidad», etc.). Una y otra institución han creado un medio estructurado que rodea al cine, lo produce y lo acompaña en su difusión. A día de hoy, la definición institucional del arte es, con diferencia, la primera en importancia.

Vamos a museos y galerías para ver (para consumir) arte antes, que para ver obras; una parte importante del arte contemporáneo consiste en reflexiones sobre esa misma situación; una «instalación», por ejemplo, es tanto una obra como un modo de emplazarse dentro de la institución museística. En parte, sucede lo mismo con el cine, aunque en distintas formas: en esencia el cine sigue formando parte de la industria del ocio, pero su difusión ha terminado vinculándose a la institución museística (y también a la escolar y universitaria).

Naturalmente, cuando los cineastas hablan de arte cinematográfico acostumbran a hacerlo en otros términos. En general, consideran artística la obra que se propone como tal, en virtud de un deseo expreso de crear una obra de arte y según unas intenciones particulares que presiden toda obra singular: la obra de arte es eso que crea un individuo que tiene un proyecto. Esta definición implícita no está exenta de riesgo, ya que las mejores intenciones en sí no significan nada, como nos recuerdan la sabiduría popular a través de un proverbio de Ingmar Bergman a través de una novela autobiográfica.^[1] Si esta definición «intencional» del arte sigue siendo, pese a todo, esencial, es porque enlaza la cuestión del arte con la esfera de lo «creativo», con la cuestión de una posible poética. Cristaliza en este punto toda la temática de la relación entre intencionalidad y personalidad, durante mucho tiempo confundidas por la crítica cinematográfica *auteuriste* (al extremo de caer en la empatía y la fusión sentimental).

Otros artistas piensan que el arte es eso que produce ciertos efectos que sólo él es capaz de producir. Efectos emocionales y estéticos: el cine deslumbra o seduce a su espectador como ninguna otra forma de arte. Efectos sociales e ideológicos: el cine convence, informa (en el sentido literal del término: da forma). Veremos cómo muchos cineastas se preocupan por tales efectos, y en especial por los efectos colectivos, hasta alcanzar un pensamiento políti-

co: de todas las artes, el cine es incontestablemente el menos aislado de la realidad social y, por más que en nuestros días otros medios lo hayan superado en influencia ideológica, buena parte de la actividad teórica sigue encaminada a sopesar sus poderes (y, llegado el caso, sus deberes) de «ciudadano».

El cineasta lo es tanto por reconocimiento de una institución (aun marginal, como en el caso del *underground*) como por proyecto personal y porque inventa formas. Pero ¿quién es cineasta? En lo referente a la teoría de los cineastas, la cuestión parece secundaria (o ya zanjada): son los realizadores quienes han hecho la historia del cine. Sin embargo, lo importante es darse cuenta de que dicha concepción no es absoluta. Pensada de manera espontánea, la historia del cine se asemeja mucho a un relato heroico de «grandes hombres» y sus impulsos, aventuras y obstáculos; así la explican, cada uno a su modo, los dos libros de Gilles Deleuze y las *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard: historia romántica y mítica, engañosa como el mito y dotada, como éste, del peso de su propia pseudoevidencia. Así, en este libro, como en todas partes, nos interesaremos únicamente por los realizadores. Sin olvidar que habría sido posible una opción más amplia, y que podría haberme interrogado por las aportaciones teóricas de directores de fotografía, guionistas, productores e incluso montadores, suscribo, sin excesivo remordimiento, la idea de la encarnación del arte en su realización.

Muchas son las formas de hacer teoría, especialmente si es el propio artista quien teoriza su arte. Desde el Renacimiento, cualquier artista, en Occidente, es susceptible de ser considerado como teórico, incluso cuando nunca llega a decir nada que lo insinúe expresamente. Hacer música es presentar una teoría de la música; Liszt dijo menos de Wagner en su libro que el propio Wagner en el *Ring* (y Wagner dijo menos en su ensayo sobre Beethoven que Beethoven en sus últimos cuartetos). Pintar equivale a tomar partido

sobre el arte pictórico, dictaminar su posición en las grandes querellas que lo han dividido y, cada vez más, acompañar el arte con una teoría del arte (virtualmente convertida, a finales del siglo XX, en un libro de instrucciones). El cine no es ninguna excepción, y resultaría muy productivo hacer un seguimiento de las reflexiones sobre el arte cinematográfico encarnadas en las grandes obras del cine: ¿acaso no hay tanto pensamiento en Murnau, que no dejó ningún texto teórico, en Lubitsch, que vertió sus reflexiones en el molde periodístico, o en Resnais, que siempre se negó a comentar su trabajo, como en Ruiz, que es filósofo, en Rohmer, historiador de arte y musicólogo, o en Godard, que ha querido llevar a término la empresa histórica y estética del siglo?

He optado por ceñirme a la parte verbal de la teoría de los cineastas, sin dejar de ser consciente de la arbitrariedad de mi elección. Cuando un cineasta escribe un artículo, responde una entrevista o escribe una carta, recurre a la herramienta más común de la reflexión: la lengua. Pero, en ese movimiento, empieza a parecerse a cualquier otro comentarista y, en concreto, a ese comentarista profesional que es el crítico. La teoría «indígena» del cine es sobre todo obra de críticos, de André Bazin a Serge Daney. Luego llegaría la teoría universitaria, y desde hace veinte años ambas instituciones alimentan una especie de rivalidad larvada donde las dos aspiran a poner en tela de juicio la legitimidad de la otra; los críticos caen en la tentación de «recargar las tintas» alardeando de una supuesta competencia teórica o, por el contrario, ironizando sobre el ridículo de toda empresa teórica, mientras los universitarios conceden un papel preponderante a los afectos, las emociones; en suma, al sentimiento crítico.

No serán, por lo tanto, los criterios externos de definición de la teoría los que designarán a los cineastas teóricos, sino más bien los criterios internos. Existen varios criterios internos de validez, o de interés, o incluso de definición de

una teoría. A mi modo de ver, los más importantes son tres: coherencia, novedad y aplicabilidad o pertinencia.

Coherencia: a menudo las «teorías del cine» son construcciones teóricas un tanto difusas, no compactas, porque su propio objeto no está definido. Casi siempre son versiones de la semiótica fílmica, sazonadas a veces con una pizca de pragmática (de la recepción), algo de sociología (de los públicos) o una brizna de psicología (de la creación), y no cabe esperar de ellas coherencia absoluta. Veremos, por ejemplo, cómo uno de los grandes teóricos de su arte, S. M. Eisenstein, parece derivar de un marco teórico a otro, al hilo de tres décadas y de varias situaciones políticas e ideológicas (lo cual no nos impedirá juzgarlo coherente).

Novedad (o inventiva): criterio inevitable, ya que tanto la teoría como el arte están consagrados a la invención, pero ambiguo, pues toda novedad es relativa por definición, y lo que en un contexto parece nuevo puede ser trivial en otro. La ecuación «nuevo = interesante» es de por sí caduca; coincide, *grosso modo*, con los momentos de reacción anticlásica (ya que, para las sociedades de ideales clásicos, lo nuevo se subordina a lo antiguo). En nuestros días, la concepción dominante valora la novedad estética: del artista se espera que produzca obras nuevas, esto es, fundamentadas en conceptos nuevos. Pero esos conceptos son los de las obras, no los de las teorías. Podemos pensar, por el contrario, que esa concepción dominante no espera novedades teóricas relativas al arte, ya que su tendencia, como la de toda concepción dominante, es la de velar por la propia supervivencia y reproducción. Las teorías de los cineastas no escapan a esta regla, aun cuando yo me haya esforzado en reunir las de mayor originalidad.

Pertinencia: es el criterio de la aplicabilidad, pero formulado como «pertinencia» resulta menos normativo. Varios son los ejes de pertinencia que puede plantearse una teoría; algunos no se corresponden con usos corrientes, sin que por ello dejen de estar justificados a su modo. Nueva-

mente, el ejemplo de Eisenstein se muestra revelador: acusado de perderse en consideraciones totalmente inútiles (no pertinentes) de orden psicológico, antropológico o criminológico, justificó sus investigaciones, por el contrario, sobre la base de su necesidad, situada en distinto lugar al que se le adscribía. Respecto a la teoría de los cineastas, la cuestión es siempre ambigua: ¿se trata de una pertinencia intrateórica, o bien de una pertinencia respecto a un proyecto de cineasta? Hay grandes cineastas que también son grandes teóricos, y buenos teóricos según mis criterios (producen ideas de notable coherencia, sólidas, originales), pero cuya teoría no se asemeja a sus películas o, quizá, cuyas películas olvidan la teoría: Epstein, por ejemplo, o incluso Tarkovski.

Pretendo examinar las construcciones teóricas, lo suficientemente elaboradas y explícitas, que los cineastas han articulado en torno a la siguiente inquietud: ¿cómo pueden unirse en la actividad de un solo hombre lo intelectual y lo artístico? ¿Cómo un artista (un artesano, un amanuense) puede o debe ser también un teórico? Es una cuestión amplia y que engloba muchas otras, por ejemplo éstas, horizonte de mi investigación.

¿Hablar de los cineastas como teóricos permite definir otras afinidades, otras familias, más fundamentadas en criterios intelectuales y teóricos que en criterios profesionales o incluso estéticos? Sin duda, abordar la teoría de los cineastas hace saltar por los aires de inmediato un grupo como el de la Nouvelle Vague. Es evidente que a partir de 1960, si los leemos, muy poco tienen en común Rivette y Chabrol, o Rohmer y Truffaut. Ocurre que se trata de un conjunto puramente institucional —críticos en la misma revista que accedieron al mismo tiempo al oficio de cineastas— confundido con una comunidad estética. O bien, desde una óptica ligeramente distinta, ¿acaso la teoría del cine no está trabajada desde dentro por las actividades extracineamatográficas de los realizadores: críticos, escritores, más ra-

ramente pintores o escultores, o, más raramente aún, músicos? ¿Qué es competencia del cine, y no de la literatura, en las reflexiones de Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet?

Otra inquietud: el valor de las teorías de los cineastas. ¿Qué valor tienen frente a las teorías de los no cineastas? ¿Son igualmente sólidas, igualmente serias? ¿Son de idéntica naturaleza? ¿No haría falta, por el contrario, partiendo de la experiencia teórica de ciertos cineastas, modificar la imagen misma de la teoría? Por otra parte, ¿cómo se comporta el medio de los cineastas, en comparación con otros medios artísticos, ante la posibilidad (o la exigencia) teórica? La cultura de los cineastas, su saber y sus referencias: aunque sea una cuestión secundaria, de hecho aparece en todas partes. Cuando Raoul Ruiz afirma que su concepción del cine se basa en la filosofía de Schopenhauer, ¿qué quiere decir exactamente? ¿Qué significan los préstamos y referencias teóricas de un Eisenstein? ¿O de un Pasolini? Y, en un contexto americano, ¿adónde fue a parar la vasta cultura de un John Ford? A sus películas, por supuesto, pero ¿qué más?

Algunos cineastas se han hecho teóricos, de manera más o menos explícita, más o menos copiosa, más o menos visible. ¿Significa esto que hay dos clases de cineastas, los que reflexionan teóricamente acerca de su práctica creadora y los que crean «espontáneamente»? ¿O quizá significa más bien que todos los cineastas tienen ideas teóricas implícitas y sólo algunos las explicitan? El análisis de las teorías explicitadas no permite responder con certeza, pero uno de los *a priori* de este libro es que las teorías elaboradas por algunos repercuten en la práctica del resto, al menos, cuando las prácticas son comparables (las declaraciones teóricas de Robert Bresson no iluminan las prácticas de Ford o Murnau). Presupongo que entre los cineastas de una época dada reina una concepción del cine, con aspectos ideológicos, técnicos, estéticos, pero también teóricos. Del mismo modo que Louis Althusser hablaba de la «filosofía

espontánea de los sabios», podríamos hablar de una «teoría espontánea de los cineastas». Y, del mismo modo que los sabios, no siendo por lo general filósofos, tienen actitudes filosóficas espontáneas inspiradas por la ideología dominante, los cineastas, no siendo por lo general teóricos, tienen actitudes teóricas espontáneas, reflejo de las concepciones dominantes en su medio. La existencia de cineastas teóricos debe leerse entonces en función de dos ejes potenciales (y opuestos): o bien formulan en voz alta lo que los demás piensan en voz baja, la *doxa* (Pudovkin, Lewis, Bergman, Fassbinder), o bien, por el contrario, van a contracorriente, constituyendo núcleos de resistencia a la concepción dominante del cine (Tarkovski, Rohmer, Duras, Straub).

Ni que decir tiene que en este libro he privilegiado a las personalidades más fuertes, las menos permeables al medio. Así pues, esta obra pretende reflexionar sobre la creación cinematográfica. El cineasta es un creador singular: crea «sin manos», (sin relación de inmediatez con materiales o herramientas de cualquier clase); está marcado por las imposiciones de una institución de tipo no sólo mercantil sino semiindustrial; trabaja a un ritmo extraño, ya que incluso cuando encadena filmes sin solución de continuidad como hicieron Walsh o Fassbinder, la elaboración de una película debe atravesar estadios de muy diversa naturaleza (guión, rodaje, montaje). ¿Cómo crea ese creador? Es un viejo interrogante, al que la noción de autor respondía en términos estéticos. Hablar de teoría quizá nos permita ofrecer otras respuestas, cuando menos parciales, aunque un cineasta, en sus momentos de teoría, siga siendo ante todo un cineasta. Postularé que los cineastas teóricos clarifican, sin simplificarlos, los grandes problemas teóricos, porque los adoptan en nombre de una praxis. La teoría de los cineastas no es ni perfecta ni completa, pero a menudo es más seductora, más vibrante y más nítida que la teoría de los teóricos. Con ello basta.

Limitado, por una decisión de principio, a los cineastas que poseen una teoría expuesta en forma verbal, he excluido a aquellos, muy numerosos, cuya teoría se mantiene implícita así como aquellos cuya teoría, manifiesta, se expresa en forma no verbal (caso frecuente en los cineastas «experimentales»). Los cineastas no se tomarán aquí por sus películas sino por sus teorías, división frustrante y difícil de sostener. Así, algunos grandes artistas del cine apenas se nombrarán, ya que, además de estas decisiones conscientes, mi elección ha venido determinada por mi conocimiento forzosamente incompleto del campo (inmenso y sin contornos precisos) y por mis simpatías intelectuales, aun cuando me haya esforzado por superarlas. Cada lector detectará, pues, numerosas ausencias, que seguramente parezcan sorprendentes o chocantes. Confieso por adelantado mi culpabilidad en no haber podido incluir en esta panorámica, salvo alguna intervención fugaz, ni a Fritz Lang ni a John Ford; ni a Luis Buñuel ni a Agnès Varda; ni a Chris Marker ni a Alain Resnais; ni a Abbas Kiarostami ni a David Lynch; ni a Hans-Jürgen Syberberg ni a Peter Greenaway; ni a Jonas Mekas ni a Andy Warhol, ni a tantos otros. Doy mi palabra al lector de que en cada caso me he planteado honestamente la cuestión y no he boicoteado deliberadamente a nadie.

Una última observación en forma de advertencia. He propuesto una división en capítulos y subcapítulos, y he ordenado las presentaciones de los casos según un orden premeditado. Evidentemente, es sólo una de las innumerables posibilidades de presentación de un tema como éste, y esta ordenación funcional no aspira a la objetividad. He querido, ante todo, posibilitar una lectura continuada, a sabiendas de que muchos lectores preferirán, con toda justicia, tomar fragmentariamente lo que en él puedan encontrar. Innecesario es decir que me parece perfectamente justificado leer este libro «en desorden», al hilo de aquello que, espero, despertará el interés del lector.

1. LA TEORÍA DE LOS TEÓRICOS

Una filosofía no es nunca una casa sino una obra en construcción.

Georges Bataille, *Teoría de la religión*

En primer lugar, será preciso hablar del área más teórica de la teoría —la que, en su afán de dar explicaciones, se aproxima un tanto a la ciencia— y de los cineastas que más lejos han llevado el gusto por la teorización en tanto ésta diverge de la crítica, del comentario de obra, de la apreciación valorativa, de la historia y del relato biográfico. Ese gusto resulta *a priori* inesperado, ya que, ante todo y por definición, los cineastas deben preocuparse por crear películas. Nos encontramos, pues, en el corazón del problema: ¿por qué unos artistas también han sentido la necesidad de elaborar modelos generales, relativamente abstractos y cuyas miras exceden la propia obra personal? ¿Para comprender y dominar mejor su práctica? Puede, pero eso nunca ha sido imprescindible (hay cineastas que han dominado plenamente sus medios y pese a todo han callado). ¿Para volverse filósofos? También esto resulta dudoso. Al término de esta investigación nos tendremos que volver a plantear la cuestión.

§. INVENTAR CONCEPTOS

Un concepto, lo que uno ha «concebido», es una idea, una noción, pero una idea que puede desarrollarse, aplicarse, elaborarse; desde Kant, el término ha adquirido en filosofía una connotación dinámica que insiste en el destino de la idea. Multitud de cineastas han tenido ideas de esta clase; de entrada me ceñiré a cuatro casos, elegidos por sus diferencias en extensión, precisión y potencial de generalización —así como por su capacidad de sugestión— a fin de demostrar, muy rápidamente, las posibilidades que tiene la teoría cuando es un cineasta quien la maneja.

Bresson y el encuentro

Robert Bresson (1904-1999) no escribió ningún tratado ni tampoco demasiados textos teóricos. No obstante, en apenas cien páginas sus *Notas sobre el cinematógrafo* ofrecen una concepción del cine de insuperable rigor, una de las más influyentes que jamás se hayan propuesto. Tomaré como punto de partida una de sus nociones más célebres, la de modelo, que toca una cuestión fundamental en las artes visuales: la figuración. Como se sabe, la palabra figura y sus derivados provienen del latín *figura*, a su vez descendiente del verbo *figo*, que entre otras cosas significa modelar; en la idea de figura, pues, existe siempre soterradamente la idea de una mano que modela, incluso en artes no manuales como el cine. En su libro, Bresson no menciona la etimología latina, pero al definir como modelo —más que como actor— a ese cuerpo que se encuentra ante la cámara y, al ser filmado, permite producir ciertas figuras, traslada una ecuación clásica de las artes «figurativas» que

podría formularse así: modelar es dar forma a la copia del modelo que es su *figura*.

El cinematógrafo consiste en llevar a cabo ese modelado, esa «figuración», mediante el trabajo de invención de la imagen y el trabajo de montaje, productores de figuras. Por ejemplo: en el inicio de *Pickpocket* (1959), en la escena del hurto del contenido de un bolso en el hipódromo, se produce una figura de la disyunción, en la que el rostro del modelo es disociado de su mano; se subraya así la idea de que Michel no ve nada (ése es, por ejemplo, el efecto del plano del hombre con prismáticos) y de que su mirada no es ese instrumento de expresividad y comunicación que acostumbra a ser en el cine. La escena se presenta sin recurrir a puntos de vista totalizadores, cada fragmento de película está destinado a constituir un acontecimiento en sí mismo. Toda la película —una de las más radicales de Bresson en este sentido— aplica idéntico tratamiento a la figuración del cuerpo humano, sin presentarlo fragmentariamente (en referencia a un todo ausente, en la modalidad del detalle) ni de manera incompleta (en referencia a un todo inconstruible), sino como presente en ciertos puntos clave a partir de los cuales puede ser deducido. Se subraya así la actividad de «fabricación» de la figura; es el efecto tan particular, incómodo para ciertos espectadores, del cine de Bresson.

¿Por qué ese deseo, pregnante en todo el texto de las *Notas*, de alejarse de la «dramaticidad», de la verosimilitud, de la interpretación mimética y naturalista del actor? Básicamente, porque el cinematógrafo —en ello se distingue del simple cine— es un arte paradójico: basado en la captación de las apariencias, va en pos de un único objeto: la verdad. Es el axioma central de toda la teoría bressoniana, tanto más relevante por cuanto atribuye sentido literal a sus términos: por «verdad», en efecto, no debe entenderse una verdad social, emanada de un «programa de verdad» históricamente variable, sino, lisa y llanamente, *la* verdad, sólo