

De la política de los autores

André Bazin

«¿Goethe? ¿Shakespeare? Se supone que todo lo que lleva su firma es correcto, y nos esforzamos en vano por hallar la belleza en tontearías, en cosas fallidas, adulterando de este modo el gusto general. Todos esos grandes talentos, un Goethe, un Shakespeare, un Beethoven, un Miguel Ángel, han creado, junto con obras hermosas, cosas no solamente mediocres, sino sencillamente horribles.»

TOLSTOI, *Diario*, años 1895-1899

Una pequeña diferencia

Me doy cuenta de los peligros que encierra mi iniciativa. Los *Cahiers du cinéma* son conocidos por practicar una «política de los autores». Esta opinión, si bien no está justificada por la totalidad de los artículos contenidos en los *Cahiers*, encuentra, sobre todo desde hace dos años, su fundamento en la mayoría de ellos. Sería vano o hipócrita pretender, en nombre de algunas referencias contrarias, que nuestra revista se caracteriza por una santurróna neutralidad crítica, y la carta ciertamente astuta de Barthélémy Amengual (que publicamos en nuestro n° 63) no estaba fuera de lugar.

No obstante, nuestros lectores habrán tenido evidentemente la oportunidad de observar que este postulado crítico —implícito o proclamado— no era adoptado con la misma constancia por parte de todos los colaboradores habituales de los *Cahiers*, y que incluso se podían producir serias divergencias en cuanto a la admiración, o más exactamente en cuanto a los diferentes niveles de ésta. Sin embargo, es cierto que son casi siempre los más entusiastas de entre nosotros los que se llevan en este sentido la palma, y ello por una razón que Eric Rohmer ha expuesto explícitamente en su respuesta a un lector

(nº 64): por lo general nosotros preferimos, en caso de que existan opiniones divergentes sobre un filme importante, dar la palabra a aquel al que más le ha gustado. Resulta que los defensores más estrictos de la política de los autores salen a la larga ganando, puesto que, con razón o sin ella, se dedican a discernir, siempre en sus autores preferidos, el desarrollo completo de las mismas específicas maravillas. Así, Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks o Nicholas Ray pueden, a través de los *Cahiers*, aparecer como autores casi infalibles, de los que ningún filme ha de resultar fallido.

Querría, pues, salir ahora mismo al paso de un malentendido. El enfrentamiento que voy a provocar con mis colegas, con los más convencidos de la legitimidad de su política de los autores, es una discusión que no pone en tela de juicio la orientación general de los *Cahiers*. Cualesquiera que sean nuestras diferencias de opinión sobre las obras o los creadores, nuestra admiración o nuestros rechazos comunes son lo suficientemente numerosos y poderosos como para contribuir a la consolidación de nuestro equipo, y si yo no creo concebir el papel que ha de asignarse al autor en el cine del mismo modo que François Truffaut o Eric Rohmer, por ejemplo, ello no impide que, en la medida en que creo, yo también, en la realidad del autor, comparta igualmente su aprecio, si no siempre su pasión. Es cierto que participo en menor medida de sus posiciones negativas, es decir, de su severidad con aquellos filmes que muchas veces encuentro defendibles; pero incluso entonces, y ocurre muy a menudo, es porque considero que la obra supera a su autor (fenómeno que ellos ponen en duda y considerarían como una contradicción crítica). En otros términos, no diferimos más que en la apreciación de las relaciones entre la obra y el creador, pero no ha habido ningún autor cuya defensa emprendida en su conjunto por los *Cahiers* haya yo lamentado, aunque no siempre esté de acuerdo sobre las películas que han servido para ilustrar tal defensa.

Por último, quiero añadir que así como la «política de los autores» me parece que ha conducido a sus seguidores a más de un error particular, también considero que el resultado global ha sido suficientemente fecundo como para justificarlo ante sus detractores. Lo raro es que esos argumentos, en nombre de los cuales tan a menudo oigo a estos últimos emitir sus sentencias, no me empujen en rigor de verdad a pasarme a su bando.

Es, pues, entre estos límites, que son un poco los de una discusión familiar, entre los que quisiera acometer lo que, según mi opinión y a

pesar de todo, posee el valor no de un contrasentido, sino de un «falso sentido» crítico. La ocasión para hacerlo se me ha ofrecido gracias al artículo de mi amigo Domarchi a propósito del *El loco del pelo rojo* (Lust for Life, 1956), de Vincente Minnelli. Por inteligente y moderada que sea su alabanza, me parece que un artículo así no hubiera tenido que publicarse en la misma revista que había permitido, en su número precedente, un vapuleo a Huston como el que le propinó Eric Rohmer. Esa severidad implacable por un lado y aquella indulgencia admirativa por el otro no pueden explicarse sino diciendo que Minnelli es un protegido de Domarchi y que Huston no es un autor propio de los *Cahiers*. Una parcialidad hasta cierto punto acertada puesto que nos conduce a defender un filme que ilustra mucho más sobre ciertos hechos de la cultura norteamericana que el talento personal de Vincente Minnelli. De hecho, lo lógico sería dejar encerrado a Domarchi en esa contradicción, haciéndole ver que, en este caso, debería haber tenido que sacrificar a Minnelli ante Renoir, ya que fue la realización de *El loco del pelo rojo* lo que obligó al autor de *French Cancan* (French Cancan, 1954) a renunciar a su *Van Gogh*. ¿Acaso puede Domarchi dejar de mantener que un *Van Gogh* de Jean Renoir hubiera resultado más prestigioso para la política de los autores que un filme de Minnelli? Era necesario el hijo de un pintor, ¡y fue un director de ballets filmados el que se llevó el botín!

Pero fuera como fuese, este ejemplo no es más que un pretexto, y en otras muchas ocasiones se me ha colocado en una situación incómoda por la sutileza de una argumentación que no podía prevalecer frente a la ingenuidad del postulado, concediendo por ejemplo a pequeños filmes de segundo orden las intenciones y la coherencia de una obra querida y meditada.

Y, por supuesto, desde el momento en que se afirma que un cineasta es totalmente el hijo de sus obras, ya no hay filmes menores, puesto que el más pequeño de entre ellos sigue ostentando la imagen de su creador. Pero examinemos lo que hay de cierto en todo ello, y en consonancia, remontémonos, si me lo permiten, a muchos años atrás.

Un aforismo y un argumento

Es evidente que aquí la política de los autores no es más que la aplicación en el cine de una noción generalmente admitida en las artes

individuales. A François Truffaut le gusta citar estas palabras de Giraudoux: «No hay obras, sólo hay autores»; una *boutade* polémica cuyo alcance me parece al fin y al cabo bastante limitado. Seguramente se podría proponer como tema de disertación para un examen de bachillerato o expresada de forma contraria como una propuesta para unas oposiciones. Las dos fórmulas, como las máximas de La Rochefoucauld o de Chamfort, invertirían simplemente su proporción de verdad y de error. Por su lado, Eric Rohmer constata (o afirma) que lo que sigue siendo arte no son las obras, sino los autores, y que los programas de los cineclubs, bien mirado, no desmienten esta verdad crítica.

Pero observemos en primer término que el argumento de Rohmer tiene un alcance mucho más limitado que el aforismo de Giraudoux, ya que si son los autores los que permanecen, no es de ningún modo necesariamente gracias a la totalidad de su obra. Abundantes ejemplos demuestran lo contrario. Si es exacto que el nombre de Voltaire importa más que su bibliografía, lo que cuenta, visto desde la distancia, es, a la postre, menos el *Diccionario filosófico* que el espíritu de Voltaire, un cierto estilo de pensamiento y de escritura. Pero, ¿dónde podemos hoy en día recuperar tal principio o tal ejemplo? ¿En un excesivo y execrable teatro o en el anodino volumen de los *Cuentos*? Y a Beaumarchais, ¿también debemos buscarle en *La mère coupable*?

Por lo demás, los «autores» de esa época tenían ya por sí mismos, según parece, una conciencia de la relatividad de su valor, puesto que renegaban fácilmente de sus hijos, cuando no se dejaban atribuir inversamente y sin mucho apuro los libelos cuya calidad les parecía digna de halagar. Para ellos, en cambio, no había mucho más que obras, aunque fueran las suyas, y no fue hasta finales del siglo XVIII, justamente con Beaumarchais, cuando la noción de autor terminó por definirse jurídicamente a través de sus derechos, de sus deberes y de sus responsabilidades. Ciertamente tengo en cuenta las contingencias históricas y sociales, las censuras policiales o morales que conducían a un anonimato a veces necesario y siempre excusable, pero percibimos claramente que el de los escritos de la Resistencia en Francia no disminuía en nada la dignidad y la responsabilidad del escritor. No será apenas hasta el siglo XIX cuando la copia o el plagio se convertirán en una falta profesional característica y descalificadora para su autor.

De igual modo, en pintura, así como el más pequeño embadurnamiento se paga hoy en día casi exclusivamente por el número de pulgadas y por la notoriedad de la firma, la calidad objetiva de la obra era

en otro tiempo mucho más considerada. Además, la dificultad de autentificar muchos cuadros antiguos constituye una prueba de ello, y lo que salía de un taller podía no ser más que la obra de un alumno, sin que hoy podamos demostrarlo o afirmarlo. Y si nos remontamos aún más atrás, debemos llegar a considerar las obras anónimas que han llegado hasta nosotros como las hijas, no de un artista, sino de un arte, no de un hombre, sino de una sociedad.

Por supuesto, sé cuál puede ser la réplica. No hay que objetivar nuestra ignorancia, ni cristalizarla en una realidad. Cada una de esas obras, tanto la Venus de Milo como una máscara negra, pertenecían realmente a un autor y toda la ciencia histórica moderna tiende, al llenar las lagunas, a adjudicar nombres a las obras; pero, ¿acaso hemos esperado la llegada de esta erudición suplementaria para poder admirarlas y nutrirnos de ellas? La crítica biográfica no es más que una de las múltiples dimensiones posibles de la crítica y ello es tan cierto que aún hoy se sigue discutiendo sobre la identidad de un Shakespeare o de un Molière.

Justamente, ¿se discute sobre ello! Será, pues, porque su identidad no resulta indiferente. En efecto es así, y debemos ciertamente afirmar la evolución del arte occidental hacia una mayor personalización para alcanzar un progreso, afinar la cultura, siempre a condición de que esta individualización venga a perfeccionar la cultura sin pretender definirla. Es el momento de recordar un lugar común escolar pero irrefutable: el individuo existe más allá de la sociedad, pero la sociedad se halla también y en primer lugar en él. No hay, pues, una crítica total del genio o del talento que no tenga en cuenta de antemano los determinismos sociales, la coyuntura histórica, el trasfondo técnico que, en gran medida, lo determinan. Es por este motivo por lo que el anonimato de una obra no resulta más que un handicap muy relativo para su comprensión. Relativo en todo caso al arte en cuestión, al estilo adoptado y al contexto sociológico. El arte negro podrá seguir siendo anónimo, aunque, en contrapartida, sea tan lamentable que sepamos tan pocas cosas sobre las sociedades que lo han engendrado.

Dios no es un artista

¡Pero sí! ¡*El hombre que sabía demasiado*, *Europa 51* o *Bigger than Life* (1956) son contemporáneos de los cuadros de Picasso, de

Matisse o de Singier! ¿Resulta entonces que se sitúan por ello en el mismo plano de la individualización? ¡No lo creo!

Que se me excuse por este nuevo lugar común, pero el cine es un arte popular e industrial. Esas condiciones previas de existencia no constituyen más que un conjunto de servidumbres —no más que para la arquitectura—; representan un conjunto de datos positivos y negativos con los cuales debemos ciertamente contar. En particular en el cine norteamericano, en el que nuestros teóricos de la política de los autores sitúan sus principales admiraciones. Lo que sustenta la superioridad mundial de Hollywood resulta bien entendido del valor de ciertos hombres pero también de la vitalidad y, en cierta medida, de la excelencia de una tradición. La superioridad de Hollywood no es más que accesoriamente de orden técnico; reside mucho más en lo que podríamos llamar, en una palabra, el genio cinematográfico norteamericano, pero que debería analizarse y definirse después como una sociología de la producción. El cine norteamericano ha sabido traducir de una forma prodigiosamente adecuada la imagen que la sociedad de su país deseaba tener de ella misma. No ya de forma pasiva, como una simple actividad para su satisfacción o evasión, sino dinámicamente, es decir, participando en ella con medios propios a la constitución de esa sociedad. Lo admirable del cine norteamericano es justamente su necesidad en la espontaneidad. Fruto de la libre empresa y del capitalismo, de los cuales contiene simultáneamente los venenos activos o incluso virtuales, tampoco deja de ser en cierto modo la más verdadera y más realista de todas las cinematografías, puesto que traduce incluso las contradicciones de esa sociedad. Precisamente Domarchi, al haberlo demostrado a la perfección con un análisis profundo y documentado, me dispensa de desarrollar este argumento.

Pero de todo ello resulta que cualquier director se ve embarcado en este torrente poderoso y que su itinerario artístico debe, por supuesto, calcularse teniendo en cuenta la corriente y no como si navegara a su antojo en la calma de un lago. De hecho, no es ni siquiera verdad que en las disciplinas artísticas más individuales el genio goce de libertad y sea siempre igual a sí mismo. Por lo demás, ¿qué es el genio sino una cierta coyuntura entre unos dones indiscutiblemente personales, un regalo del cielo y el momento histórico? El genio es una bomba H. La fisión de la almendra de uranio provoca la fusión de la pulpa de hidrógeno. Pero un sol no nace de la sola desintegración del individuo si ésta no se refleja en las estructuras del arte que lo ro-

dea. De ahí la paradoja de la vida de Rimbaud. Su inspiración poética declina de repente y el aventurero se aleja como un astro, enrojecido aún, pero apagándose. No era que Rimbaud hubiese cambiado, sino que ya nada venía a alimentar una incandescencia que había reducido en torno a ella, la literatura a cenizas. Sencillamente, como norma común, el ritmo habitual de esa combustión en los grandes ciclos artísticos es más largo que el de la vida de un hombre. La literatura funciona por siglos. Sólo cuentan, es verdad, unos sesenta años, pero basta con el desfase del éxito para asegurar que Voltaire o Gide puedan morir bajo los laureles. El genio, se me dirá, prefigura lo que le seguirá. Es cierto, ¡pero sólo dialécticamente! Ya que se podría decir también que toda época tiene los genios que necesita para definirse, negarse o superarse. Voltaire, en consecuencia, era un detestable autor dramático cuando se creía el heredero de Racine y un narrador genial cuando convertía en parábolas las ideas que iban a hacer explotar el siglo XVIII.

E incluso sin referirse a fracasos tan absolutos, cuya causa atañe casi exclusivamente a la sociología del arte, la sola psicología de la creación podría bastar para dar cuenta de muchas desigualdades en los mejores autores. *Nuestra Señora de París* es bien poca cosa al lado de *La leyenda de los siglos*, *Salambó* no vale lo que *Madame Bovary*, *Corydon*, *Los monederos falsos*. No discutamos sobre estos ejemplos, ya que siempre habrá alguno que se ajuste al gusto de cada uno. Podemos admitir la permanencia del talento sin identificarlo con una determinada infalibilidad artística, una determinada seguridad contra el error que no podría ser más que un atributo divino. Pero Sartre ya nos lo dijo: ¡Dios no es un artista! Aunque le concediéramos al creador, en contra de toda verosimilitud psicológica, una imperturbable generosidad de inspiración, habría que admitir que ésta se enfrenta cada vez con todo un complejo de circunstancias particulares que conducen a un resultado mil veces más arriesgado en el cine que en la pintura o en la literatura.

De modo inverso, deben poder existir, y efectivamente existen, esplendorosos estallidos en la producción por lo demás mediocre de un autor. El mito del soneto de Arvers* es acertado y debe inducir a la

* *Mon âme a son secret, ma vie a son mystère...* (Mi alma tiene su secreto, mi vida su misterio). Comienzo de un soneto del poeta Alexis Félix Arvers, famoso en su época (1806-1850). (*N. de la t.*)

crítica a permanecer alerta. Fruto de la coyuntura afortunada del momento de equilibrio precario entre un talento y el medio, esos brillos fugaces no demuestran, en efecto, gran cosa sobre el valor creador personal, pero no son por ello intrínsecamente inferiores a otros y no lo parecerían sin duda en una crítica que no empezara por leer la firma al pie del cuadro.

El genio se quema

Ahora bien, aquello que es cierto en la literatura lo es mucho más en el cine, en la medida en la que este arte, el último en llegar, acelera y multiplica los factores de evolución comunes a todos los demás. En cincuenta años, el cine, partiendo de las formas más burdas del espectáculo (primitivas pero no inferiores), ha tenido que recorrer el camino que lo eleva actualmente al nivel del teatro o de la novela. Al mismo tiempo, su evolución técnica ha sido tal que ningún arte tradicional ha conocido comparativamente una igual en un lapso de tiempo tan corto (como no sea la arquitectura, otro arte industrial). En esas condiciones, es normal que el genio se queme diez veces más rápidamente y que el autor, siempre en plena posesión de sus recursos, cese de ser llevado por la ola. Ése fue el caso de Stroheim, de Abel Gance, de Orson Welles. Empezamos incluso a tener la suficiente perspectiva como para asistir a un curioso fenómeno: en vida misma de los cineastas, la ola siguiente los puede colocar de nuevo a flote. Así ocurre con el mensaje de Abel Gance o de Stroheim, cuya modernidad se reafirma actualmente. Entiendo perfectamente que ello demuestra su calidad de autor pero es sin reducir por otro lado su eclipse como realizadores a las contradicciones del capitalismo o a la estulticia de los productores. Con respeto por todas las diferencias, existen hombres geniales en la breve historia del cine como hubiera podido suceder con un Racine de ciento veinte años escribiendo teatro raciniano en pleno siglo XVIII. ¿Sus tragedias hubieran sido mejores que las de Voltaire? Podemos discutir sobre ello, pero apuesto a que no.

Me objetarán, ¿y Chaplin?, ¿y Renoir?, ¿y Clair? Es verdad, pero es que cada uno de ellos se benefició de unos dones que no tienen nada que ver con el genio y que les permitieron justamente adaptarse a la coyuntura cinematográfica. El caso de Chaplin es único y paradigmático, puesto que, siendo autor-productor, supo estar a su aire en

el cine y en su evolución. Resulta, pues, que, ateniéndonos a las leyes más generales de la psicología de la creación, los factores objetivos del genio, al tener más posibilidades de modificarse en el cine que en cualquier otro arte, pueden dar lugar a inmediatas desadaptaciones entre el cineasta y el cine que reducen brutalmente en un mismo envite el valor de sus obras. Por supuesto, yo admiro *Mr. Arkadin* y encuentro en ella las mismas cualidades que en *Ciudadano Kane*. Pero *Ciudadano Kane* inaugura una nueva era del cine norteamericano y *Mr. Arkadin* no es más que un filme de segundo orden.

Es el cine el que envejece

Pero detengámonos en esta proposición que nos permite, creo, tratar el punto esencial del debate. Pienso, en efecto, que mis interlocutores no sólo no convendrían en decir que *Mr. Arkadin* es un filme menos importante que *Ciudadano Kane*, sino que afirmarían de buen grado lo contrario. Y veo muy bien por qué lo podrían hacer. Al ser *Mr. Arkadin* el sexto filme de Orson Welles, se presupone de hecho un progreso. No sólo Welles tenía más experiencia de sí mismo y de su arte en 1953 que en 1941, sino que, por muy amplia que fuera la libertad que había sabido conquistar en Hollywood, su *Ciudadano Kane* permanecerá forzosamente como un producto en cierta medida de la R.K.O. La película no hubiera visto la luz sin contar al menos con la complicidad de un maravilloso equipo y de sus no menos admirables técnicos. Gregg Toland, por nombrar sólo uno, tuvo mucho que ver con el resultado. Por lo que respecta a *Mr. Arkadin*, al contrario, es ésta una película enteramente firmada por Welles. De no probarse lo contrario, sería considerada por tanto superior, puesto que es más personal y porque, al envejecer, la personalidad no puede haber hecho más que progresar.

A propósito de ello, evidentemente no puedo más que dar la razón a mis jóvenes polemistas cuando afirman que la edad, como tal, no sabría disminuir el talento de un cineasta, y cuando reaccionan violentamente contra el prejuicio crítico que consiste en considerar siempre las obras de juventud o de madurez superiores a las de la vejez. Así, hemos leído que *Monsieur Verdoux* (Monsieur Verdoux, 1947) no valía lo que *La quimera del oro* (The Gold Rush, 1925) o hemos visto cómo se echaba de menos al Renoir de *La regla del juego* al criticar

al de *El río* o de *Le Carrosse d'or*. Eric Rohmer afirmó, en relación con este asunto: «La historia del arte no nos ofrece, que yo sepa, ningún ejemplo de un genio auténtico que haya conocido al final de su carrera un periodo de verdadero declive. Nos incitaría más bien, bajo la torpeza o la pobreza de las apariencias, a volver a encontrar el rastro de esta voluntad de renuncia que caracteriza las "últimas maneras" exhibidas por un Tiziano, un Rembrandt, un Beethoven, o, más cercanos a nosotros, un Bonnard, un Matisse, un Stravinsky...» (*Cahiers du cinéma* nº 8, «Renoir américain»). Sólo por efecto de una discriminación absurda se puede atribuir únicamente a los cineastas una senilización de la cual los otros artistas estarían protegidos. Nos quedan los casos excepcionales de senectud, pero son mucho más raros de lo que se cree. Baudelaire, víctima de la parálisis y articulando sólo su «maldito nombre», ¿acaso era menos baudelairiano? Robert Mallet nos relata, a propósito de Valéry Larbaud, condenado desde hacía veinte años a la inmovilidad y al silencio, cómo el traductor francés de Joyce, luchando contra su parálisis, se había reconstituido un vocabulario de una veintena de sencillas palabras con las que conseguía aún articular juicios literarios extraordinariamente convincentes. En realidad, las raras excepciones que podríamos invocar no harían más que confirmar la regla. El gran talento madura pero no envejece. A esta ley de psicología artística no le asiste razón alguna para excluir de ello al cine y las críticas fundadas implícitamente sobre la hipótesis de la senilidad pierden peso por sí mismas. Hay que aplicar el postulado inverso y decirse que ahí donde creemos percibir una decadencia, nuestro sentido crítico debe estar fallando puesto que una decadencia de la inspiración sería un fenómeno poco probable. Desde este punto de vista, la toma de posición de la política de los autores es fecunda y le doy la razón en su lucha contra la ingenuidad, si no la necedad, de los prejuicios que combate.

Pero una vez considerada esta llamada al orden, es necesario con todo dar cuenta de ciertos eclipses o decrepitudes que afectan la obra de incontestables grandes hombres. Creo haber esbozado ya más arriba el porqué. No es algo de orden psicológico sino histórico. El drama no radica en el envejecimiento de los hombres, sino en el del cine: los que no saben envejecer con él se dejan sobrepasar por su evolución. De ahí la posibilidad de que se produzcan una serie de fracasos que pueden llegar hasta el hundimiento completo, sin que debamos por ello suponer que aquel que era un genio ayer se ha convertido hoy

en un imbécil. Una vez más, es solamente la aparición de una discordancia entre la inspiración subjetiva del creador y la coyuntura objetiva del cine lo que se convierte en el objeto de debate, y esto es lo que quiere ignorar la política de los autores. Para sus partidarios, *Mr. Arkadin* es por tanto más importante que *Ciudadano Kane*, puesto que descubren en ella, con toda la razón, más sobre Orson Welles. En otras palabras, de la ecuación *autor + tema = obra* sólo quieren retener el *autor*, siendo el *tema* reducido a cero. Algunos aparentarán concederme que a igual valía de autor, es preferible evidentemente un buen tema que uno malo; pero los más francos o los más insolentes me confesarán que todo ocurre como si sus preferencias se inclinaran hacia los filmes de serie B, en los que la banalidad convencional del guión deja más espacio a la aportación personal del autor.

Un culto estético de la personalidad

Ciertamente, sé que el punto de vista por el que seré atacado es el concepto mismo que tengo del autor, y admito que la ecuación planteada más arriba es artificial, tanto como la distinción escolar entre la forma y el fondo. Para beneficiarse de la política de los autores es preciso ser digno de ello y esta escuela pretende justamente distinguir los «autores» verdaderos de los «directores», aun si éstos son talentosos: Nicholas Ray es un autor, Huston sólo sería un director, Bresson y Rossellini son unos autores, Clément no es más que un gran realizador, etc. Este concepto de autor se opone, pues, como consecuencia, a la distinción autor-tema porque ser digno de entrar en el cenáculo de los autores implica algo más que la valorización de una materia prima. Al menos en cierta medida, el autor es siempre, para él mismo, su propio tema. Sea cual sea el guión, es la misma historia la que nos cuenta, o, por cuanto la palabra «historia» puede prestarse a confusión, digamos que es siempre la misma mirada y el mismo juicio moral vertidos sobre la acción y los personajes. Jacques Rivette dice que el autor es aquel que habla en primera persona. La definición es buena, así que por nuestra parte la adoptamos.

La «política de los autores» consiste, en resumidas cuentas, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente. Por supuesto reconocemos que exis-

ten filmes «importantes» o de «calidad» que escapan a este encasillamiento, pero justamente preferiremos de este modo sistemático aquellos en los que, aunque fuera eventualmente con el peor de los guiones, podemos distinguir, solapada, la marca del autor. Lejos de mí la intención de negar el espíritu positivo y el valor metodológico de este planteamiento. En primer lugar, tiene el mérito de tratar el cine como un arte adulto y de reaccionar contra el relativismo impresionista que aún rige muy a menudo en la crítica cinematográfica. Confieso que la pretensión explícita o confesada de un crítico de revisar cada vez la producción de un cineasta bajo la óptica de su juicio tiene algo de una presunción propia de un Ubú. Me parece bien que se diga que es una servidumbre humana y que, a menos que renunciemos a cualquier crítica, es necesario tomar como base los sentimientos, el placer o la repulsión que causa en la propia persona el contacto con una obra. Sea, empero, a condición precisamente de que reduzca esa impresión a su papel de servidumbre. Debemos pasar por ahí, pero no tomarlo como punto de partida. Dicho de otro modo, cada acto crítico debe consistir en referir la obra en cuestión a un sistema de valores, pero esta referencia no atañe sólo a la inteligencia, sino que la justeza del juicio procede también, o primeramente (dando al adverbio sólo su sentido cronológico), de la impresión global que haya causado la película. Así pues, me parecen dos herejías simétricas tanto el hecho de aplicar objetivamente a una obra un modelo crítico comodín, como el de dar por suficiente la afirmación del propio placer o de la propia repulsión. La primera niega el papel del gusto, la segunda establece *a priori* la superioridad del gusto del crítico por encima del que tenga el autor. ¡Escasez de ideas o presunción!

Lo que me gusta de la política de los autores es que reacciona contra el impresionismo, al mismo tiempo que extrae de él sus mejores cualidades. En efecto, el sistema de valores que propone no es ideológico. Parte de una apreciación en la que el gusto y la sensibilidad tienen un papel importante, ya que se trata de discernir lo que aporta el artista como tal, más allá del caudal que representa el tema o la técnica: el hombre detrás del estilo. Pero una vez hecha esta distinción, nuestro crítico se ve acechado por la petición de principio que consiste en establecer de entrada en el análisis que el filme es bueno, puesto que es de un autor. El molde que aplica a la obra es entonces el del retrato estético de un cineasta deducido de sus obras precedentes. Ese crítico tiene razón desde el momento en que no se equivoca en su pro-

moción del cineasta a la dignidad de autor, ya que está objetivamente mejor fundamentado fiarse en ese momento del genio del artista antes que de su inteligencia como crítico. Y es en ese sentido como la política de los autores va al encuentro del principio de la «crítica de lo bello». Cuando nos las tenemos que ver con el genio siempre es bueno adoptar el método de considerar *a priori* que el supuesto punto flaco de una obra no es otra cosa que algo bello que aún no hemos llegado a captar. Pero he mostrado que este método tiene sus límites incluso en las artes tradicionalmente individualistas, como la literatura, y con mayor razón en el cine, cuyas anastomosis sociológicas o históricas son innumerables. Al asignar una importancia tal a los «filmes de serie B», la política de los autores reconoce y confirma *en contrario* esta dependencia.

Por otra parte, la política de los autores es sin duda la más peligrosa de las políticas, ya que sus criterios son muy difíciles de formular. Resulta significativo que, practicada desde hace tres o cuatro años por nuestras plumas más finas, en gran parte aún esté esperando su teoría, y no estamos preparados para olvidar cómo Rivette nos proponía hacer de Hawks el objeto de nuestra admiración: «La evidencia es la señal del genio de Hawks; *Me siento rejuvenecer* (Monkey Business, 1952) es un filme genial y se impone a nuestro espíritu por la evidencia. Sin embargo, algunos se resisten a ello, incluso rehusan encontrar satisfacción en ciertas afirmaciones. El desconocimiento no tiene quizás otras causas»... He aquí el peligro que acecha, que no es otro que un culto estético de la personalidad.

Útil y peligrosa

No obstante, no es éste el principal peligro, al menos en la medida en que la política de los autores es practicada por personas con gusto que saben permanecer alerta. Es su aspecto negativo lo que me parece más grave. Hay que lamentar que se alabe sin razón una obra que no lo merece, pero el riesgo es menos nefasto que el de rechazar un filme estimable porque su realizador no ha hecho nada bueno hasta la fecha. Y no es porque a los críticos de autor no les complazca, si se tercia, descubrir o alentar un talento emergente, sino porque en una película desprecian sistemáticamente todo lo que proceda de un fondo común y que, sin embargo, constituye a veces lo más admirable,

igual que, en otras circunstancias, resulta lo más detestable. Así, una cierta forma de cultura popular norteamericana se halla en el origen de *El loco del pelo rojo*, de Minnelli, pero otra cultura más espontánea es también el principio de la comedia norteamericana, del *western*, del filme policíaco negro, cuya influencia es esta vez benéfica, ya que constituye la fuente de riqueza y el buen estado de salud de estos géneros cinematográficos, fruto de una evolución artística en una maravillosa simbiosis con el público. Así, vemos cómo se critica un *western* de Anthony Mann (¡y Dios sabe cómo me gustan los *westerns* de Anthony Mann!), como si, para empezar, no se tratara de un *western*, es decir, de todo un conjunto de convenciones en el guión, la interpretación y la realización. Sé bien que en una revista de cine se puede hacer una elipsis sobre estos datos previos, al menos sobreentendidos, mientras que su existencia parecería que es silenciada por pudor, como una servidumbre un poco ridícula, y cuyo recordatorio podría parecer incongruente. En todo caso, se menospreciará, o se tratará con condescendencia, el *western* de un realizador que no se acepta como tal, aunque fuera redondo y pulido como una cáscara de huevo. Ahora bien, ¿qué es *La diligencia* (Stagecoach, 1939) sino un *western* ultraclásico en el que, de hecho, el arte de Ford no consiste más que en llevar a los personajes y las situaciones a un grado absoluto de perfección? Yo he llegado a ver en la comisión de censura *westerns* admirables de tercera categoría, casi anónimos, pero que demuestran tener un conocimiento impecable de las leyes del género y mantienen con respeto su estilo desde el principio hasta el fin.

Paradójicamente, los partidarios de la política de los autores admiran muy en particular el cine norteamericano, cuando es en éste donde las servidumbres de producción son las más penosas. Es verdad que es también aquel donde el realizador dispone de mayores facilidades técnicas, pero ello no compensa lo otro. Sin embargo, admito que la libertad es mayor de lo que dicen en Hollywood, con tal que se sepa leer entre líneas. E incluso añadiría que la tradición de los géneros constituye un punto de apoyo para la libertad creadora. El cine norteamericano es un arte clásico, pero, justamente por ello, por qué no admirar en él lo que es más admirable, es decir, no solamente el talento de tal o cual de sus cineastas, sino el genio del sistema, la riqueza de su tradición todavía viva y su fecundidad en contacto con las nuevas aportaciones, como lo demostrarían, si fuera preciso, películas como *Un americano en París*, *La tentación vive arriba* (The Seven

Year Itch, 1955) o *Bus Stop* (Bus Stop, 1956). Es cierto que Logan tiene la suerte de ser considerado como un autor, al menos como un autor en ciernes. Pero entonces ya no alabamos en *Picnic* (Picnic, 1955) y *Bus Stop* lo que sin embargo me parece lo esencial, es decir, la verdad social, ciertamente no ofrecida como un objetivo autosuficiente, sino integrada en un estilo de relato cinematográfico, del mismo modo que la Norteamérica de antes de la guerra lo estaba en la comedia norteamericana.

Tratemos, en fin, de concluir. Me parece que la política de los autores entraña y defiende una verdad crítica esencial que el cine necesita más que todas las demás artes, justamente en la medida en que el acto de verdadera creación artística es en él más incierto y está más amenazado que en las demás. Pero su práctica exclusiva lo conduciría hacia otro peligro: la negación de la obra en beneficio de la exaltación de su autor.

Hemos intentado demostrar por qué unos autores mediocres pueden, por accidente, realizar películas admirables y cómo, en cambio, el genio mismo está amenazado por una esterilidad no menos accidental. La política de los autores ignorará a los primeros y negará lo segundo. Siendo útil y fecunda, me parece, pues, independientemente de su valor polémico, que tiene que ser completada por otras aproximaciones del hecho cinematográfico que restituyen al filme su valor de *obra*. No se trata de negar el papel del autor, sino de restituirle la preposición sin la cual el sustantivo autor no es más que un concepto cojo. «Autor», sin duda, pero ¿de qué?

(*Cahiers du cinéma*, nº 70, abril de 1957)