

Liandrat-Guiges, S.; Leutrat, J.L. 2003. *Cómo pensar el cine*. Madrid: Cátedra. Pp. 89 – 116.

III. Discursos anquilosados, discursos contradictorios

29. ¿CUÁLES SON LOS LUGARES COMUNES Y LOS TÓPICOS MÁS FRECUENTES SOBRE EL CINE EN FRANCIA?

La cinefilia tiene su lado cara y su lado cruz o, al igual que Robert Mitchum en *La noche del cazador*, lleva «Love» escrito en una mano y «Hate» en la otra. El lado cara (*amor*) ha hecho (o por lo menos lo ha intentado) que se tome en serio el cine, y el conocimiento de los cineastas y de sus obras se lo ha de agradecer a una herencia cinefílica. El lado cruz (*odio*) son los juicios apresurados, cuyo único fundamento es la autoridad de una firma, las convicciones de tal o cual grupo o los reflejos inculcados por el esnobismo¹. Los combates a favor del cine de los cuarenta o cincuenta primeros años, y luego los combates entre clanes o capillas, indujeron tales posiciones afirmativas. Las aserciones perentorias seducían por intimidación (*Río Bravo* [*Rio Bravo*, 1959] es «mejor que Pascal»). También se adquirió la costumbre de proceder mediante declaraciones brutales sobre el cine (la aversión declarada de Clément Rosset por todo el género western es la imagen especular de los apasionamientos sin exclusividad expresados en las revistas), y el colmo era decretar que tal o cual obra «no es cine (es teatro, etc.)».

-89-

Los discursos sobre el cine estaban llenos de ideas totalmente prefabricadas, falsas pruebas, o preguntas capciosas. Las parejas (legítimas) Lumière/Méliés, ficción/documental, montaje/plano secuencia, marco/viñeta, cine clásico/cine moderno, continuo/discontinuo alimentaron la reflexión sobre el cine hasta la saciedad. En cuanto a los tópicos contemporáneos mencionemos, tras el de «al cine francés le faltan guiones», la muerte del cine, el documental y la realidad, la relación con la infancia y la importancia del relato edificante: «¿cuál fue su primer encuentro con el cine?». Esta importancia concedida a lo biográfico (¡a la escena primitiva!) también se encuentra en la búsqueda del biografema amoroso de los cineastas (invertido en la puesta en escena, donde debe leerse el deseo del cineasta hacia su actriz o su actor). Eisenschitz llama a «esta moda un poco irritante» «situar la subjetividad en el puesto de mando».

Un tema de examen parece tener siete vidas: ¿una obra cinematográfica proviene de un individuo creativo o de una colectividad? Algunos todavía se consideraban obligados a resolver

¹ Daney constató en 1991 que el esnobismo había desaparecido: «Nadie lo lamenta, pero hay una cierta virtud de provocación que desapareció.» No es que el esnobismo haya desaparecido, sino que sólo sirve para defender posiciones adquiridas y para instaurar exclusiones, mientras que antes tenía por objeto promover ideas, obras o autores no reconocidos.

esta cuestión. ¿Hará falta recordar que existieron los Eisenstein, Welles, Dreyer o Bresson, que Vinci o Rubens tenían talleres en los que tal o tal especialista se encargaba de los paisajes o de cualquier otra parte de la obra corriente, que hay unas películas de las que sabemos pertinentemente que el autor es el productor (ejemplo canónico de *Lo que el viento se llevó*), cuando no el actor, o incluso el operador jefe o el guionista? La reflexión sobre el cine se estanca en tales cuestiones retóricas. Otra de ellas es la de la nacionalidad de las películas, tan difícil de determinar en ciertos casos como el sexo de los ángeles. Manoel de Oliveira plantea el problema de otro modo:

El cine nació en Francia. Toda la técnica para una expresión cinematográfica derivó de ahí, entre Lumière y Méliés. De ahí mi pregunta: dado que el cine y sus rudimentos artísticos y técnicos nacieron en Francia, ¿acaso una película hecha hoy en Inglaterra, en Rusia o en América del Norte o del Sur, en Asia o en África debe ser considerada francesa? Parece evidente que no²

También podemos preguntarnos qué es lo que permite afirmar que jamás hubo cine británico o que sólo hay cine estadounidense. El discurso «cinefílico» de base elogia el cine de los Estados Unidos. Cegados por la fuerza indiscutible de este país (y por la calidad, también indiscutible, de su producción cinematográfica, por lo menos hasta una cierta época), muchos llegan a la conclusión de que, finalmente, el cine es Estados Unidos y nada más. Al cine estadounidense se le atribuyen

-90-

todas las cualidades; se convierte en el patrón de medida de las realizaciones de otras cinematografías (en contra de estas últimas); en particular sería el único capaz de «contar historias», mientras que «ni siquiera es cierto que esto sea fundamental en el cine, pues también es necesario tener el sentido del símbolo, que hace que la historia cristalice en mito (mito barato o no, eso tiene poca importancia aquí) y los protagonistas en prototipos» (Pascal Bonitzer).

Sobre la fascinación de los Estados Unidos, Daney observa lo siguiente:

Lo de Estados Unidos era intelectualmente muy fácil: se trataba de un mundo tan poderoso que no dejaba de exigimos y de segregarse en sí mismo sus anticuerpos de lucidez, de ironía, de fragilidad. Francia era un gran enano, América un gigante que podía producir a sus disidentes interiores, que a pesar de todo eran nuestros héroes: de Welles a Ray, el martirologio era al mismo tiempo inagotable y la cosa más «normal» del mundo.

Se pregunta entonces por esta presencia de Estados Unidos en el corazón de su cultura, paralela a la pregnancia del «sueño comunista».

Jean Grémillon y Jean Epstein comparten más o menos a la vez una inquietud. El primero comprueba en 1945 que «las "historias" del cine generalmente continúan una tradición en las que la debilidad o los desfallecimientos vienen de que esta tradición está petrificada en opiniones o testimonios cuyo valor raramente se pone en duda y que no corresponden de

² Manoel de Oliveira, «Le lieu du cinema», *Trafic*, núm. 20, pág. 14.

ninguna manera a la realidad concreta de la evolución de la película». Epstein, dos años después, proclama:

La existencia de una película es apenas menos efímera que la de una pompa de jabón. Y, ya, las historias y las estéticas del cine empiezan a tener el defecto inevitable de estar construidas sobre la base del «se dice», sobre testimonios imposibles de comprobar por el lector, sobre juicios imposibles que objetivamente hay que analizar, sobre una autoridad de tradición pura, de leyenda.

La fórmula *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) adquiere aquí todo su valor: cuando la leyenda es más bella que la realidad, imprimimos la leyenda. El problema es que la mayoría de las veces la comparación entre la leyenda y la realidad no es posible. La leyenda, o la historia sagrada, son las anécdotas que regresan, rehechas sin cesar, y el sentido se va disolviendo en las nociones reutilizadas como tales, jamás discutidas o puestas en entredicho, sino recibidas como verdades intangibles. Un ejemplo: ¿qué es la Nouvelle

-91-

Vague? Si se refiere a la *doxa*, el término reagrupa a los realizadores salidos de *Cahiers du Cinema*; si se consultan las revistas de la época y los diccionarios que proponen el «joven» cine francés, comprobamos que detrás de la expresión hay una realidad muy diferente.

Para terminar, mencionaremos dos temas recurrentes bajo la pluma de los «especialistas» y que no prestan servicio alguno al estudio de las películas. Cuando el cine llamaba a la puerta de la Universidad, algunos se ofuscaban porque, según ellos, terminaría entre las manos del último mono. Hoy, una vez que penetró en el *sánaela sanctorum*, las protestas cambian de naturaleza, pero permanecen. Bernard Chardère recomienda no leer nada que proceda de la Universidad (el adjetivo despectivo que utiliza es «abstruso» según la equivalencia que ofrece el nuevo Diccionario de los Tópicos, universitario = abstruso). Da consejos a «estos señores de La Soborna»: «En vez de revolotear indefinidamente en torno a autores sobre los que se basa el puesto que ustedes ocupan, y ello hagan lo que hagan, vayan ustedes al cine a ver películas.» El calificativo «universitario» se volvió peyorativo (utilizarlo para analizar una obra equivale a condenar dicha obra): el diletante, el cinefilo, el profesional de la profesión, el periodista o el hombre de la calle están mejor considerados que el universitario.

El otro tema recurrente se refiere a lo «literario», adversario de los poseedores de la especificidad o de la pureza del cine. La acusación, al ser triple, es mucho más perversa. Primera acusación: «Kubrick, Bertolucci, Polanski, incluso Fellini. ¿Qué tienen en común? El ser cineastas muy reconocidos, muy admirados por las emociones de tipo literario que los "críticos" de cine comparten con mayor facilidad desde hace lustros con un público "cultivado" (*id est*, "literario")» (Daney)³. Es literario quien se interesa unas veces por el guión cinematográfico y otras por las ideas (las «emociones de tipo literario»). Segunda acusación refutada por el propio Daney:

³ Manchette diez años antes (1979) califica a Bertolucci de literario.

«Todavía hoy hay críticos de cine que consideran como no cinematográfico el texto literario, ya sea mostrado, dicho o leído, tal cual. Este rasgo retrógrado los vuelve conmovedores» (Daney). Tercera acusación: Noel Burch se enfrenta al formalismo «literario» (esta vez, literario se convierte en la quintaesencia de universitario):

Siempre a la búsqueda de profundizar más, en un gesto que pretende ser científico, en «el funcionamiento del texto fílmico», estos trabajos constituyen muy a menudo un auténtico eslabonamiento para contornear el sentido, para esquivar el malhadado «análisis temático». Al imitar el formalismo literario, caen en una búsqueda irrisoria de estructuras universales

-92-

que serían la fuente de «nuestro placer», el del público intemporal, sin clase, sin sexo, sin rostro⁴

Podríamos añadir el tercer término maldito, «intelectual», que adquirió un valor despectivo (abstruso puede servir de nuevo) en la expresión «cine intelectual», fuera de los medios estrictamente cinéfilos, más bien en la prensa general. «Cuando oigo la palabra "intelectual", saco mi revólver», decía alguien. La reprobación en contra del «literato» y del «universitario» se inscribe en la misma corriente que en otra época tuvo *poujadiste*⁵ y que se considerará tecnopulista, con una fuerte connotación pragmática.

30. ¿ES EL CINE UN ARTE DE LO REAL?

Frente a todos los desencantos, las definiciones pasajeras y los deseos ilusorios, al aficionado al cine le queda una certeza: la especificidad cinematográfica reside en su relación con la realidad. Para decirlo con las palabras de André Bazin, la ontología de la imagen fotográfica da fundamento a la del cine. La relación con la realidad reconcilia a la vez a los que juran sólo por la televisión y los medios de comunicación con los que se aferran al arte cinematográfico. Se trata de volver a los orígenes para reencontrar en los comienzos un fundamento legítimo.

Con las imágenes de Lumière el cine apareció de inmediato «como el arte de la realidad», debido a su técnica de filmación fotográfica de la realidad y por los temas abordados, pues la «realidad del vecino» es una fuente de desorientación, como señaló Gabriel Audisio (*L'Écran franjáis*, 1946). Esta relación con la realidad es tan innegable como lo es el movimiento

⁴ Recordemos, sin embargo, que la crítica temática es una de las grandes corrientes de los estudios literarios (Georges Poulet). Por otro lado, el descrédito en contra del literato como en contra del universitario tiene lugar en un discurso ideológico de alcance más general. La puesta en entredicho del servicio público corre pareja con los ataques contra el Estado-providencia. La acusación de «elitismo», así como la denuncia de lo que es extraño a la vida de todos los días («¿para qué sirve usted?», «¿para qué sirve esto?»), son las quejas del tecnopopularismo a las que se refiere Gilés Châtelet.

⁵ *Poujadiste*, de Fierre Poujade, político francés que en 1956 fundó la Unión para la defensa de los comerciantes y artesanos de Francia, movimiento y partido político populista de derechas, sostenido al final de la IV República por los pequeños comerciantes. El adjetivo se refiere a la actitud basada en reivindicaciones corporativas y en el rechazo de una evolución socioeconómica. [N. del T].

de la imagen cinematográfica. El peligro de la definición vulgar del cine es menos grave que el peligro que representa la confirmación teórica de esta definición.

-93-

Las técnicas fotográficas y cinematográficas pudieron aparecer a causa de todos los esfuerzos emprendidos a lo largo de los siglos para satisfacer el deseo de una representación auténticamente fiel, pura, objetiva, sin los rasgos que la sensibilidad del artista, en otros modos de expresión, la oscurecen, la alejan y muestran siempre la presencia del artista, incluso más que la de su modelo.

El resultado fue la «evidencia»⁶ de la relación entre la realidad y el cine o teorizaciones como las de André Bazin. Se debe a Roberto Rossellini una célebre máxima: «Si las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?» Estas formulaciones son la vía abierta a una estética de la negativa del montaje (en sentido eisensteiniano) y a una definición del cine de la modernidad (particularmente, después de *Te querré siempre [Viaggio in Italia, 1954]*).

«Por muy exaltante que sea dicha concepción, conviene sin duda ponerla en entredicho, e incluso André Bazin lo hizo, al reconocer que "por otra parte, el cine es un lenguaje", es decir, es todavía una mediación, un instrumento cuyo efecto de realidad es todavía una ilusión» (Patrick Drevet). Gérard Legrand previene contra la confusión entre «el efecto de realidad» y la «realidad del efecto». Valéry decía: «El cine es el arte de crear falsedad con la verdad.» Para Clément Rosset, el cine es

el único arte que evoca la realidad en persona y como «en directo», sin confundirse jamás. Si se confundiera, no sería el cine, sino un arte que simplemente se añadiría a otras artes. En esto, el cine es menos el séptimo arte que un arte por sí solo y de nuevo tipo, situado en la frontera de la realidad y del arte, del mismo y del otro: por su paradoja de una proximidad que permanece al margen de la cosa a la que, sin embargo, se acerca hasta tal punto que parece a cada instante confundirse con ella, de una «presentación de la realidad» que no será nunca una auténtica representación de la realidad. Porque el cine no sabría ser una «imagen justa» de la realidad, sino «sólo una imagen», por citar una expresión célebre y penetrante de Jean-Luc Godard, que buscaba contrariar los deseos, quizá más hipócritas que estúpidos, de realizadores que sueñan con el *cinéma-vérité*,

Robert Bresson no cree que se llegue a la verdad por la verdad. Piensa que hay que expresarse no por imágenes que filman las cosas, sino por relaciones de imágenes, que no es lo mismo. Si la realidad es continua, la reproducción es discontinua. Es otra manera de afirmar el papel del rodaje y del montaje en el cine. «Es así como la materia del realizador no consta de desarrollos reales que se producen en el espacio real y en el tiempo real, sino de estos pedazos de película sobre los cuales

-94-

⁶ «Evidencia» es una palabra mágica para hablar del cine o del cineasta.

estos desarrollos han sido grabados, constata Pudovkin. Entre el acontecimiento y su apariencia en la pantalla existe una diferencia.» «El acto mediador que debemos llevar a cabo para tratar de alcanzar algo desvía y modifica siempre ese algo» (Louis-René des Forêts).

André Malraux sitúa la emergencia del cine como el medio de expresión (y como arte) en su renuncia a reproducir simplemente la realidad. Ambas vías coexisten en el seno del cine. André Bazin intentó establecer una distinción entre «los escenógrafos que creen en la imagen» (designa con ello «todo lo que puede añadir a la cosa representada su representación en la pantalla») y «los que creen en la realidad»⁷. Lo mismo ocurre con los espectadores, con los críticos de cine. Manchette: «Lo cotidiano lo vivimos en casa. [...] En casi todas las películas sobre lo cotidiano no alcanzo a ver nada más que la miseria regodeándose en sí misma sin vergüenza alguna»⁸

¿Qué es lo que puede explicar el auge renovado estos últimos años (una vez pasadas las admiraciones suscitadas por las primeras películas) por «el cine de lo real»? Ciertamente existe la posibilidad de ver películas distintas de las que se suelen programar. Eso es bueno. Sin embargo, el culto de lo real esconde apenas un miedo y un deseo. El miedo a que, de tropiezo en tropiezo, el cine pueda desaparecer, condenado por otras búsquedas de emoción o por tecnologías más avanzadas. Podría entonces ser algo deseable el llegar a devolverle sus cartas de nobleza y reafirmar una especificidad: el cine es sólo capaz de filmar y restituir la realidad (movimiento, sonido y color comprendidos aquí). Esta realidad también puede entenderse como lo cotidiano más ordinario (la película familiar, por ejemplo, tanto como el documental sobre la naturaleza). Rehabilitación que acepta el espíritu científico o archivista del momento al convertir en indiscutible el papel del cine frente a quienes lo atacan. Se señala su objetividad. Se convierte en el auténtico valor frente a la incomprensión del gran público ante las innovaciones del cine de investigación artística (sucede lo mismo en la pintura o en la música contemporáneas, pero el recurso a compensaciones realistas es apenas posible en ellas).

-95-

¿Dónde está la época en que se hablaba de objetividad *al mismo tiempo que* de manipulación de las imágenes? ¿Qué fue de los «documentirosos»? El sentido común crítico se debilitó de común acuerdo con el debate político. Ya no nos asombramos de que la mayoría de los discursos recientes sobre las películas (en particular en el momento de su estreno) hagan tanto caso de los datos concretos u objetivables (en detrimento de la relación crítica que supone una implicación subjetiva del comentador): ¿qué ha costado? ¿Cuántos días duró el rodaje? ¿Con qué obstáculos climatológicos o sociales se enfrentó? ¿Cómo se

⁷ Por ejemplo, Francois Truffaut declaraba en 1959 a *Lettres francaises*: «Mi imaginación funciona con la realidad, no con mi cerebro [...] Me encuentro más realista de lo que pensaba ser antes de dirigir una película.» Mientras que Orson Welles, en 1948, vitupera: «Las Actualidades, he aquí el enemigo más grande del cine como arte. Para mí, el realismo no existe, el realismo no me interesa. [...] El realismo tiene valor sólo como un fin moral o político.»

⁸ El dibujante Tardi, a propósito de las películas de Rohmer: «Trabajar todo el día para volverse a encontrar por la tarde a la peluquera en la pantalla; la verdad es que no le veo el interés» (opinión divulgada por Clément Rosset con su aprobación).

llevaron a cabo los trucajes y los efectos especiales? ¿Es un guión cinematográfico original? Etc.

Este espíritu es la continuación invertida de las investigaciones de los grandes documentalistas, que quisieron elevar el cine a la dimensión del mundo y que hicieron de la película un medio de clarificar este mundo, uniendo poesía y verdad. El realismo con una finalidad moral y político (del que habla Welles) supone un espíritu crítico, poca fe en la objetividad, una expresividad formal y un trabajo creativo.

La oposición entre ficción y documental forma parte de las falsas «evidencias», pero resurge con algún vigor. Los jóvenes autores de la futura Nouvelle Vague afirmaban que toda película era un documental. Es apenas concebible el separar estos dos niveles en la película (salvo en los dibujos animados), de tanto que el cine supone la captación de una realidad que ha sido situada frente al objetivo fotográfico, sea cual sea el fin al que esté destinada. Reivindicar la especificidad «documental» de una película supone, pues, aislar un contenido o un tema, que Gramsci, con razón, denomina «abstracto», puesto que dicha operación obliga a rechazar la forma concreta tomada por ese contenido o ese tema en la película: «Que forma y fondo se identifican significa que, en el arte, el contenido no es el tema abstracto [...], sino el propio arte» (Gramsci).

Es de señalar que, al contrario de la lección de los grandes documentalistas del pasado y de la actualidad (desde Flaherty, Rotha, Resnais a Van der Keuken, Depardon), la forma adoptada por las películas llamadas documentales haya abandonado cada vez más la búsqueda de estilo que las caracterizaba (el caso de *Nuil et brouillard* sigue siendo ejemplar), mientras que se va estableciendo una forma que imita el reportaje o las noticias televisivas como efecto de verdad, sin que se pueda saber cuál de ellas conforta a la otra en este papel, del cine o de la televisión.

La otra manera de justificar una especificidad documental es la tendencia que valoriza lo cotidiano, en tiempos de vacas flacas políticas (los grandes conflictos sociales, las grandes reivindicaciones impresionan menos que en el pasado). Asistimos en la actualidad al desarrollo de oficinas de producción de vídeo que proponen realizar un documental-película familiar a petición de cualquiera. Sin duda como continuación de los trabajos de historiadores que estudiaron las huellas del hom-

-96-

bre ordinario para escribir la historia, estos comportamientos pueden gozar de cierta legitimación (con la diferencia de que las «huellas» son creadas deliberadamente, con conocimiento de causa); en materia de historia, todo puede repetirse... bajo la forma de parodia.

Lo repetimos: «La realidad cinematográfica se sitúa en un lugar indeciso, en los confines de lo imaginario y de la realidad, de tal manera que nadie sabría considerarla ni absolutamente presente ni absolutamente ausente» (Clément Rosset).

31. ¿CUÁLES SON LAS DIFICULTADES A QUE DA LUGAR AL USO DEL ADJETIVO <<MODERNO>>?

La palabra «moderno» es una de las más problemáticas entre las que se le aplican al cine. Ha sido muy útil desde Baudelaire. En general nos referimos a la concepción de la modernidad según el poeta de *Las flores del mal*, tal como lo analizó Walter Benjamín: estética del choque, de lo transitorio, de lo fugitivo, de lo contingente, etc. Desde el punto de vista semántico, las nociones de moderno y de modernidad se aproximan a las de nuevo y de contemporáneo, pero no se confunden con ellas. Moderno y modernidad tampoco se confunden. La modernidad no deja de cambiar: podemos, pues, intentar descubrir cuáles fueron las diversas modernidades del cine. No basta con decir que Eisenstein, Rossellini, Welles o Mizoguchi fueron modernos, hay que reconocer en qué; sus obras cierran una modernidad más allá de su «presente», eso en que cada reevaluación e interpretación que se les hace las deja incumplidas.

Jacques Lourcelles piensa que oponer modernos y clásicos en el cine no tiene sentido, «porque la inmensa mayoría de los modernos son clásicos. No, la oposición tiene lugar entre los que procuraron (a veces hasta sin saberlo verdaderamente) acelerar por muy poco que fuera la evolución del cine y los que pasan de eso, los que piensan sólo en sí mismos, en su propio universo, en su propio genio»⁹. Y da algunos nombres de los aceleradores: Lumière, Méliés, DeMille hacia los años 10, Delluc hacia los años veinte, Guitry y Renoir hacia los años treinta; en los años cuarenta «todo el mundo se volvió moderno, es decir, todo el mundo de los que cuentan. Por cierto, algunos lo fueron antes que otros (Jacques Tourneur, Preminger)...». Podemos decir también que la oposición se establece entre los que «creen» y los que administran. Según Cavell, no es posible hablar de modernismo a propósito de películas con éxito instantáneo, que tiende a multiplicar las proezas estilís-

-97-

ticas aplicadas sobre una tradición. Este revestimiento no puede ser calificado de moderno.

Podríamos decir que *ciertas* posibilidades, *ciertas* direcciones particulares en el marco de este medio de expresión, llegaron a su término. Hay unos límites físicos para la rapidez de los movimientos de la cámara cinematográfica [...]. (Una de las soluciones evidentes para salvar esos límites sería renunciar a presentar acciones y acontecimientos humanos, solución que tiene precedentes en otras artes, pero esta vía no es lo que me preocupa aquí.) ¿Por qué los directores se ven empujados a sobrepasar las posibilidades (o bien por qué éstas los empujan) más allá de sus límites? Responder a esta cuestión entraría en el marco de una encuesta sobre el modernismo. Una de las respuestas es que este modo de prolongar factores conocidos era un esfuerzo por parte de los cineastas para mantener el interés por el cine, el interés que se tomaban en hacer películas y el interés de su público para ir a verlas. Pero el interés no basta para conservar una arte con vida [...]. Hay que creer en él.

⁹ Jacques Lourcelles, «Anciens et modernes», *Trafic*, núm. 16, pág. 133.

Cuando se utiliza la palabra «moderno» en el mundo cinematográfico, designa primero las vanguardias, en particular las de los años veinte y, sobre todo, frente al «clasicismo» hollywoodiense, una forma cualificada de cine «moderno» que reagrupa a Rossellini, Bresson, Antonioni, Rivette, Godard, Cassavetes.

Si se trata de una forma clásica, hacia la cual habría tendido una parte importante de la producción mundial, se perfilaría hacia mediados de los años veinte en los Estados Unidos y alcanzaría luego Europa. Lo habitual es verla puesta en entredicho a finales de los años cincuenta. Su supremacía está vinculada a la calidad del cine estadounidense, así como a una política de expansión conducida con firmeza. Lo que se pone en marcha al otro lado del Atlántico al final del cine mudo implica por anticipado una cierta función destinada a las palabras y a los sonidos. La llegada de estos últimos sólo llenó un compartimento vacío y permitió así el cumplimiento de lo que Deleuze llamó la imagen-acción. Que una forma denominada clásica predominara durante cerca de treinta años no debe esconder que esta forma nos parece ahora sobre todo como un objeto de perspectiva, o como una hipótesis teórica, o incluso como una reconstrucción a posteriori, pues las obras particulares se caracterizan por las desviaciones que manifiestan respecto a dicha forma. Lo singular de la «forma clásica» comprende multiplicidades [vemos que cineastas «clásicos» evolucionan de manera sorprendente al final de sus vidas, con Dreyer ocupándose de la materia del tiempo en *Gertrud* (1984) y John Ford en *Centauros del desierto*]. Simultáneamente, las películas experimentales proponen hipótesis diferentes para las cuales los calificativos de clásico o de moderno ya no son admisibles.

-98-

Según Fabrice Revault d'Allonnes,

la película moderna, a diferencia de la película clásica, no toma de la mano a su espectador, no lo agarra de la nariz, los ojos y las orejas, hacia un mensaje evidente, una tesis explícita. Sitúa de nuevo al espectador frente a tal realidad o frente a la cruda realidad. ¡Y que se las arregle solo! Hay que repetir aquí una hermosa y correcta oposición, formulada por Bazin. La película clásica se parece a un puente, cada uno de cuyos elementos ha sido concebido por la instancia enunciativa-fabricadora, y avanzamos sobre él con certeza, seguros del fin que buscamos. La película moderna se parece a las piedras del río, que se encuentran en la misma realidad, y saltamos sobre ellas con incertidumbre, nada seguros del final que buscamos. Para decirlo de otro modo, la película moderna es un jeroglífico, el único jeroglífico digno de este nombre: funciona por las cosas en sí mismas (más que por su pictograma, por su fotograma) y presenta el enigma de esas mismas cosas (más que símbolos, hay que descifrar siempre un mundo¹⁰).

El cine moderno propondría dos vías: o se pone por delante la insignificancia de la realidad (Rohmer, Pialat), o se expresa la inevidencia de la realidad (una apertura de sentido del mundo y de la existencia; Bresson, Garrel). Esto tiene consecuencias sobre la estilística: enfoque, montaje-corte, uso

¹⁰ Fabrice Revault d'Allonnes, *Pour le cinéma «moderne»*, París, Y. N., 1994, pág. 58.

del sonido, de la luz, interpretación de los actores... Este cine moderno se opone al cine clásico (Lang, Hitchcock) y a eso que Revault d'Allonnes denomina «lo insensato clasico-barroco» que es sólo un prolongamiento del clasicismo (Welles, Ruiz); cineastas como Cocteau, Visconti, Fellini, Kubrick se situarían entre el clasicismo «sensato» y el barroco «insensato». O bien se adoptan estas definiciones o bien se comprueba que la palabra «moderno» designa estilos diferentes en países distintos. Por hablar sólo de Francia, Resnais, que encuentra sus referencias más bien en la vanguardia de los años veinte, no puede ser más moderno a finales de los años cincuenta; no hay nadie más moderno que él en la época de *Hiroshima mon amour* (1959) (Paul Virilio se acuerda en 1997: «Es una película que desplaza a todas las demás. Es la ruptura»)... ¿No podríamos decir (lo hicimos) que, a su manera, Welles, Bergman, Wenders, Skolimovski son modernos? Directores como Dreyer, Renoir u Ozu son a veces calificados de «modernos» o de «premodernos», y también Tati, Astruc, Leenhardt.

Daney tiene su propia definición, que no contradice la insignificancia, sino que le da una nueva dimensión: el cine de «después de los campos», «cine que yo, para mí sólo y porque tenía su edad, llamé "moderno"». «Yo llamaba "cine moderno" a los treinta años de la pos-

-99-

guerra, cuando los cineastas, sin renunciar a un cierto tipo de implicación (moral), renunciaron a dar forma a la política. Era en cierto sentido un cine de redención. Una mano de hierro póstuma con la propaganda del ayer (Syberberg es la expresión más sulfurosamente "honrada" de este "trabajo").» Daney habla también de los «gloriosos treinta» del cine moderno. En otro lugar, dice que *Cahiers du Cinema* defendió a Rossellini, Hitchcock, Hawks porque eran modernos, y «modernos entonces quería decir: contemporáneos y anunciadores de una mutación enorme: al hombre del humanismo (Ford, Walsh) había sucedido el enigma del *animal humano* en unos tiempos en que, por primera vez, fue la *especie* quien soñó con autodestruirse». La tercera variante (relativa a los años 55-75): «Era moderno el sentimiento de consagrarse a la alteridad del otro (opacidad o frigididad del cuerpo del otro, de su deseo, la fatalidad de malentendido, "pequeñas frases" decisivamente trágicas —carta de *La noche* [*La Notte*, 1961], desliz de *El desprecio*: en unas palabras, lo que resumió la palabra *incomunicabilidad*).»

Podemos plantear el problema por otro extremo y partir de un hecho de observación. Durante una década, entre 1955 y 1965, una pequeña constelación de películas realizadas por diversos directores de primer plano¹¹ utilizaron de forma notable la escultura y, lo que resulta más singular, la visita a un museo. La relación de la escultura y del cine es reveladora, y, al mismo tiempo, constituye un acontecimiento que depende de la historia del cine. Definir una secuencia condicionada «por la unidad de un problema», incluso antes de hablar de modernidad o de cine moderno, da consistencia a este período. Esta manera particular de contemplar la época se basa en una película, *Te querré siempre*, 1954, de Rossellini, y en una obra de reflexión, *Qu'est-ce que le*

¹¹ Las obras en cuestión: *Sombras* (*Shadows*, John Cassavetes, 1957-1959), *La Jetée* (Chris Marker, 1962), *Une Femme mariée* (Jean-Luc Godard, 1964), *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963), *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière a Marienbad*, Alain Resnais, 1961), *Sandra* (Luchino Visconti, 1965), *El desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963). Las dos últimas películas son también «viajes a Italia».

cinema? de André Bazin, cuyo primer volumen apareció en 1958. Como por casualidad, *Les Voix du silence* de Malraux data de 1951 y *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* se publicó entre 1952 y 1954. La unidad problemática se puede proyectar en un espacio interrogativo donde resurgen la experiencia de los campos de la muerte y la dificultad de «transformarla» en imágenes, como comprobó Resnais con *Nuit et Brouillard* (1955): los cuerpos de Pompeya en la película de Rossellini son una especie de vínculo entre los deportados y las esculturas. Desde entonces, la existencia de un «operador-escultura» común permite volver a plantearse la noción de «cine moderno».

-100-

32. ¿HAY QUE APELAR A LAS CATEGORÍAS DE LA HISTORIA DEL ARTE?

Esta pregunta se ocupa de la utilización de palabras tales como «barroco» o «manierista» en relación con tal película o tal momento de la historia del cine. Si la palabra «barroco» molesta de entrada es porque remite a quienes la utilizan a propósito del cine a una dimensión plástica y visual que no lo es todo en el cine, incluso si lo barroco se ocupa también de la música, las letras y la historia social y religiosa. Es verdad, el cine que utiliza en bloque toda la herencia cultural occidental (dejando a un lado Oriente, África, etc.) se interna forzosamente en el barroco; las inclinaciones de los realizadores, los decoradores o los guionistas pueden inducir aquí o allá la presencia de elementos barrocos. De ahí la legitimidad de la pregunta. Pero entre reconocer elementos culturalmente referenciados como el barroco y atribuir tal calificativo a una obra o a una corriente hay un trecho. Sobre todo cuando el razonamiento procede a través de silogismos «rápidos»; Brasil sería casi sinónimo de barroco, y Glauber Rocha era brasileño; ¿quiere decir eso que su cine sería barroco? ¿Y qué decir del argentino Torre-Nilsson? En cuanto a las migraciones de figuras, existieron siempre (véanse en los años treinta los trabajos de Jurgis Baltrusaitis sobre el arte románico) y el cine no hizo más que exacerbar y acelerar un fenómeno antiguo.

A principios del año 1960, la revista *Etudes Cinématographiques* publicó su primer volumen, titulado «Baroque et Cinema». Welles, Fellini, Ophüls, Bergman, entre otros, aparecían allí. La cuestión, más que de adecuación o de verdad, es si esto hizo que aumentase la comprensión de dicha noción. ¿Llegaremos incluso a decir que el cine es esencialmente barroco porque realiza la apoteosis de las artes reunidas que había elaborado la ópera barroca?

Desde el número de *Etudes Cinématographiques*, las palabras de «barroco» y de «cine» han sido asociadas regularmente, ya en números temáticos o en libros (a propósito del cine «mediterráneo», por ejemplo), ya a propósito de tal o cual película (o director), y esta vuelta cícli-

ca iba añadiendo otros nombres a los de la lista inicial¹². ¿Sería el barroco una de esas nociones transhistóricas con geometría variable, muy apreciadas por eso mismo? ¿Por qué no? La noción del barroco en la historia del arte está relativamente bien delimitada. En el terreno literario Jean Rousset, que lo conoce bien, describe otra cosa en *Dernier*

-101-

regará sur le Baroque. Considera que, en lo relativo a los siglos XVI y XVII, más vale seguir a Marco Fumaroli y utilizar las palabras «asianismo» y «aticismo» en vez de «Barroco» y «Clasicismo» «introducidas en retrospectiva». ¿Cuál es el alcance de tal sustitución? No lo sabemos, pero nos gustaría que los escrúpulos y la preocupación de rigor de los críticos (¿estetas?, ¿historiadores?) aceptaran dicha herencia.

La noción de «manierismo», tal como la utilizamos desde hace algún tiempo, no es más viable ni más operativa que la de «barroco». Adelantada de otro modo por Jean-Claude Biette, luego por Serge Daney (ampliada por Deleuze), llegó tarde a Francia en los escritos sobre el cine para compensar una especie de déficit teórico y, recuperada en seguida por la *doxa*, ha sido aplicada a todo tipo de realizadores muy diferentes entre sí. La noción de manierismo estaría vinculada al hecho de ser un «recién llegado». El hecho de que un artista herede «un juego ya jugado y marcado, en el que las cartas tienen ya un valor y un modo de empleo» (Serge Daney), es tan viejo como el mundo. ¿Debemos hablar por eso cada vez de manierismo? *Ídem* cuando se define el manierismo como un «arte del arte», pues entonces habría que reconocer que el cine fue muy pronto manierista¹³. Sea que todas estas palabras (barroco, manierismo, etc.) tienen un sentido, o sea que se les da una acepción flotante: utilizarlas a propósito del cine equivale en el primer caso a hacerles perder el poco rigor que tienen y, en el segundo, a confirmar su ligereza conceptual. También hay que señalar que es la crítica cinematográfica francesa la que hace uso de este vocabulario y que no puede pretender representar a *toda* la crítica cinematográfica, incluso si ha creado escuela.

El interés de la noción de barroco consiste en metamorfosearse a merced de los historiadores, o según el país o el arte estudiados, y no hay razón alguna para no llevar a cabo una nueva metamorfosis, sobre todo cuando el tema metamórfico es «barroco»... El hecho de desposeerla de su poder estabilizador no constituye problema alguno (muy al contrario, podríamos decir), pero es su trasplante evasivo lo que molesta. De modo general, la utilización de nociones procedentes de la historia del arte para las películas y su historia es necesariamente analógica y fuente de confusión. Jacques Bouveresse habla «de un derecho a explotar sin precaución ni restricción las analogías más dudosas, que parece ser una de las enfermedades de la

¹² La publicación del *Pli* de Deleuze, con el resurgir «deleuziano» que siguió a la muerte del filósofo y que se basa en parte en un malentendido (que es un efecto de moda), suscitó muchas vocaciones de hablar del barroco.

¹³ Encontramos menos a menudo en los textos sobre el cine las palabras «rococó» o «kitsch», o por lo menos no tratamos de hacer de ellas categorías histórico-estéticas. El caso de «posmoderno» es diferente.

cultura contemporánea literaria y filosófica» (véase su *Prodiges et vertiges de l'analogie*). Esta constatación vale con más razón para el sector del cine, que sufre de un retraso muy

-102-

importante con relación a otros terrenos. Existe una tradición de la investigación que verdaderamente no se ha desarrollado en el cine¹⁴

Los temas generales sobre la imagen, inspirados por el modelo de los discursos de los catálogos de arte contemporáneo, son más atractivos *a priori* porque son susceptibles de producir desarrollos brillantes donde se olvida la expresión cinematográfica como tríada; además, a menudo dan lugar a afirmaciones abruptas y aproximadas relativas al tema y a los autores convocados. Por todas estas razones, es prudente evitar palabras tales como «barroco» o «manierismo», porque como dice Gilles-Gaston Granger: «A la imaginación se le permite todo, a condición de reconocer que los juegos ordenados del pensamiento objetivo se lleven a cabo sólo en el vacío en terrenos no preparados.»

33. ¿QUÉ CRÉDITO MERECE LA NOCIÓN DE GÉNERO?

Hablamos de western, de comedia musical, de cine negro, etc., glosamos, establecemos listas de películas, álbumes de fotografías... Así, Phil Hardy publica obras enciclopédicas tituladas para los tres primeros: *The Western, Science-Fiction, Horror* y, para los siguientes, *Gangsters, Thrillers, Comedy, Romance, Epics, War, Musicals*. El modelo es el cine estadounidense; estos términos corresponden a la clasificación de los géneros en uso en el Hollywood de los años cuarenta y posteriores. Si se abre el diccionario de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *Cinquante ans de cinema américain*, no encontramos en él una auténtica lista de los géneros, sino las denominaciones siguientes relativas a autores, géneros y subgéneros mezclados (¿pero cómo distinguirlos unos de otros?): western, comedia, *screwball comedy*, drama, melodrama, melodrama femenino, biografía, adaptación de novelas clásicas, musical, comedia musical de bastidores, cine de gánsters o criminal, drama policiaco, policiaco semidocumental, cine de detectives, cine de presidio o de prisión, comedia policiaca, aventura histórica, aventura exótica, cine de la selva, suspense, cine de espionaje, cine de terror, cine familiar, cine de acción, cine de trajes y gran espectáculo, «cine de sarong», cine negro, cine de prestigio, dramas psicológicos con tesis, cine de capa y espada... Esta treintena de denominaciones (la lista no se acaba aquí) se apoya implícitamente en criterios narrativos. La *slapstick comedy*, según Jean Domarchi, se basaría en efectos «físicos» tales como el famoso tartazo en la cara. La *screwball comedy* poseería un carácter «extravagante y

¹⁴ Lo esencial de este texto apareció bajo el título «Quoi de neuf Doc?», en el número fuera de serie de *Vértigo*, «Projections baroques», octubre de 2000.

absurdo», mientras que la *sophisticated comedy* se basa en resortes esencialmente psicológicos. Jean-Loup Bourget

-103-

ve entre la *screwball comedy* y en la *sophisticated comedy* «una diferencia de estilo o de ritmo». El criterio del tema se invoca con mayor frecuencia. Las películas relativas a la policía y al hampa de las grandes ciudades serían urbanas por necesidad. El western se celebraría en el oeste de Estados Unidos en un período histórico bastante preciso, mientras que la película de guerra relata episodios de la Primera o de la Segunda Guerra Mundial, la guerra de Corea, del Vietnam, en definitiva, de todas las expediciones «punitivas» organizadas por los Estados Unidos en territorios exteriores. La ciencia ficción, el terror y el *swashbuckler* se encuentran entre los géneros más célebres, pero las fronteras entre los dos primeros son frágiles; en cuanto al *swashbuckler*, a caballo entre lo que llamamos la película de aventuras, la película de capa y de espada y la película de trajes, puede asimismo reagrupar las series consagradas al Zorro, que también toca el western, las películas de piratas y la inmensa mayoría de las reconstituciones históricas, con tal de que se acompañen de mucha acción.

La clasificación de Phil Hardy resolvió el problema a favor de los términos anglosajones. Su examen da lugar a varias constataciones. La primera, evidente, es que no se ocupa de los géneros de los cines de Japón (*yakuzas*, *Zatoichi*, novelas porno de la Nikkatsu), de la India o de Egipto (por tomar sólo ejemplos «exóticos»). Sin embargo, ciertas denominaciones anglosajonas se adentran en géneros cuya existencia es patente en otros países, que pueden reivindicarlos como suyos: el *peplum*, por ejemplo, en Italia. Por otro lado, ¿acaso algunos «westerns» no son «epics» o «thrillers»? Por último, es evidente que no existe ninguna lógica entre los diferentes términos utilizados, sino que pertenecen a maneras familiares de decir. Hablar de géneros en el cine es una costumbre; esta noción organizó y organiza siempre la distribución, la presentación y la recepción de las películas. Y, sin embargo, el hecho de decir que la clasificación de Phil Hardy corresponde a un estado del sistema hollywoodiense implica que existen otros estados de este sistema y que el propio cuadro de los géneros no es intangible.

Jean-Loup Bourget considera el cómico «burlesco» y el drama «en general fuertemente orientado hacia el melodrama» como los «géneros estrellas del mudo». En el terreno de la comedia, el burlesco o el *slap-stick* se adaptan más al mudo, mientras que la comedia sofisticada o loca se desarrolla con el cine hablado. Al estudiar el melodrama del período que va desde 1930 a 1960, el mismo autor distingue las películas de acción (*crime melodramas*, *war melodramas*) del *romantic drama*, que define como toda la gama que va desde el «cine rosa» al «cine negro»; está limitado en un extremo por las comedias sentimentales, y en el otro por las películas de intriga y, en medio, más específicas, los thrillers, ellos *disaster*

-104-

films («cine de catástrofes») o incluso las películas de terror. Su intriga y sobre todo su tratamiento lo distinguen de los dramas psicológicos y de los estudios de costumbres realistas y «probables».

Estas distinciones son interesantes; ya sea que afecten a la diacronía (el mudo y el hablado) o a la sincronía (el melodrama en la época clásica), crean una sospecha y hacen estallar la noción de unidad de género. Si el paso del mudo al hablado produce un cambio en la configuración de los géneros, otras causas pueden tener el mismo efecto. La noción de género se hace inestable, el género es un objeto de contornos difusos, cuyo cuadro más reciente se puede observar cada semana en el *Pariscope*. Podemos incluso discutir su existencia, como a propósito del «cine negro», sobre todo al hablar de los Estados Unidos, dónde esta noción jamás se utilizó en los años cuarenta. En cambio, en Francia, la recepción de las películas de gánsters o de detectives tuvo lugar en torno a la idea de «cine negro», que, luego, se extendió.

La idea común que prevalece sobre los géneros es que aparecieron un día totalmente constituidos, es decir, con sus atributos que atraviesan incambiados los años, ya que definen una esencia. A pesar de que tal punto de vista se hizo difícilmente sostenible, la opinión corriente, los críticos y a menudo los historiadores hacen «como si nada», y repiten obstinadamente los mismos tópicos. Así, todo el mundo sabe lo que es el western. Existen ideas de una gran trivialidad a propósito de este género, de su supuesta evolución, de sus peripecias diacrónicas, de sus relaciones con la historia, por no hablar de la propia noción de género. Leemos con frecuencia que el western habría sido épico en la época del cine mudo, que sería un género esencialmente histórico, que el primer western que presentó favorablemente a los indios data de 1955... Todo ello pseudoverdades o mentiras.

Es imposible darle al género cinematográfico una definición «típicamente aristotélica y rigurosamente intemporal». El género, sistema cerrado, se alimentaría de sus propias variantes, verificaría su posibilidad en sus modificaciones autárquicas. Otra actitud ve en el género un reflejo de la realidad socioeconómica; está permitido describir así una situación cultural escribiendo una historia económica (el género como institución en una economía). La crítica anglosajona, inspirada por los estudios sobre la «cultura popular», ve en el género lo que se desprende de la repetición, del ritual, y procura aplicarle los principios de análisis reservados para el mito. Tzvetan Todorov considera que los géneros se pueden describir según dos puntos de vista diferentes, «el del observador empírico y el del análisis abstracto»: en el primer caso examinamos un género histórico, en el segundo un género teórico, o género tipo. Propone que se llame géneros «sólo a las clases de textos que han sido

percibidos como tales en el curso de la historia. Los testimonios de esta percepción se encuentran ante todo en el discurso sobre los géneros (discurso metadiscursivo) y, de

manera esporádica e indirecta, en los propios textos»¹⁵. El estudio de los géneros «tiene como punto de partida los testimonios sobre la existencia de los géneros». Un género es lo que, colectivamente, creemos que lo es en un momento dado.

No existe un «objeto natural» western o comedia musical del que bastaría con estudiar sus transformaciones. Por lo tanto, habría que sustituir la historia de un objeto natural por la de las objetivaciones que han construido este terreno en el que las conexiones, los encuentros, las alianzas, los juegos de fuerzas, las estrategias, en un momento dado han formado lo que pudo funcionar a veces casi inmediatamente como prueba. Es un trabajo considerable que existe sólo fragmentariamente y que habría que llevar a cabo, década a década, para todos los géneros. Hay, pues, dos problemas relativos a la historia de los géneros cinematográficos: el de su emergencia: cuándo y cómo, a consecuencia de qué cúmulo de circunstancias accedieron a la existencia; luego viene la cuestión de sus avalares y, en particular, de las alianzas que hicieron entre ellos, las relaciones de poder que se establecen entre ellos. El western, por ejemplo, se constituyó gracias a la desaparición de otros géneros: la multiplicidad fue reducida a una unidad, pero esta unidad es sólo una fachada temporal y lo que permitió que algunas películas fuesen calificadas de western en 1925 no es lo mismo en 1940 o en 1970, etc.

El género supone la existencia de convenciones aceptadas como tales por el espectador, es decir, funciona «como horizonte de expectativas». Para la mayoría de los géneros cinematográficos, este horizonte de expectativas está distintamente determinado tanto por un fuera de texto como por un texto. Con el cine, la situación es más compleja, ya que el espectador está inscrito en este horizonte de expectativas. Las inscripciones del género y del público simplemente no son contemporáneas: el público participa en la producción del género tanto como el género da forma a su público, suscita en él expectativas, lo somete a las actitudes que imponen diferencia y repetición.

En veinticinco años, el sistema de los géneros en Hollywood pareció estabilizarse, y fue a partir de la estabilidad como se pensó de forma retroactiva en la historia de los géneros. Cuando se habla del cine hollywoodiense, la palabra «clasicismo», tanto como el quebranto de la producción, designa una forma de cine narrativo caracterizada por la dirección de actores, por la dramaturgia (repartición jerarquizada por las escenas de tensión y de reposo), por la linealidad y la relación de causa a efecto instituida entre los acontecimientos. Hablamos de códigos

-106-

específicos a causa de esta aparente estabilidad. Olvidábamos la historia anterior y posterior de los géneros. Tal como dice Jean-Claude Biette,

las convenciones (lo que conviene hacer en tal época) se producen a partir de una red oscura de ideas (las ideas de los técnicos, de los guionistas, de los productores, de los realizadores, de los actores, de los críticos, etc. Todo el corpus de los buenos consejos), ideas que establecen un registro fantasma de

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, París, Seuil, 1978, págs. 49-50.

referencias, consultable y operativo, que emite mensajes con la seguridad indiscutible de la alta autoridad del espíritu.

Si existen unos códigos (narrativos, por ejemplo), pertenecen a varios géneros a la vez y los que parecen específicos de un género lo son solamente para un período o poseen tal grado de generalidad que pierden todo significado. Por ello, todos los géneros están sometidos al juego de la repetición y de la diferencia.

Para que un género exista, hace falta que se pueda reconocer. El espectador espera algo que se le ha prometido; pero espera también algo nuevo. La repetición (el estereotipo, el tópico) está sometido a variaciones (el pequeño rasgo diferencial que le permite al aficionado, debido a su saber, observar la desviación y gozar con ello). Las continuaciones, las imitaciones o las nuevas versiones se basan en variaciones y en transformaciones. Una nueva versión puede ser la nueva versión de una obra que pertenece al género o a otro género, puede ser también la adaptación de una película extranjera. Las repeticiones y las variaciones también tienen lugar dentro de la obra de un autor, en una categoría del género o en el conjunto de las películas de un período. Mientras que la variación supone fuertes estereotipos, la modificación introduce lo desconocido. Algunas obras manifiestan un cambio en el desarrollo histórico del género, otras proponen una modificación que no tendrá continuación (un ejemplo característico es el western *El tiroteo [The Shooting]* de Monte Hellman, 1967).

El juego de las variaciones y de las transformaciones se efectúa según alianzas con el exterior (la radio, por ejemplo) o, dentro del sistema hollywoodiense, con otros géneros. Se han intentado mezclas: western y cine negro y western y comedia musical, etc. Lo que Alain Masson escribió a propósito de la comedia musical vale de hecho para todos los géneros:

La exploración del western o del melodrama posee una facilidad que el musical excluye, precisamente por lo que exige de previsión y, por lo tanto, de error. Ahora bien, los reajustes acaban en general en un enriquecimiento y la memoria del género termina por dibujarse como un registro de variaciones, más que como una homogeneidad de una tradición a la manera del western o a la manera de la tragedia griega, la fijeza

-107-

de una iconografía a manera del cine negro o de la pintura cristiana, o la regularidad de una forma a manera del soneto o de la tragedia francesa¹⁶.

No hay en el cine una tradición homogénea, una iconografía fija o una forma regular; por todas partes hay previsión, es decir «error», reajustes, modulaciones... La historia de los géneros cinematográficos es la de las continuas variaciones a velocidades variables, con encuentros, choques de frente, desapariciones, metamorfosis...

¹⁶ Alain Masson, *Comédie musicale*, París, Stock, 1981, pág. 40.

34. ¿PARA QUÉ SIRVEN LAS TEORÍAS?

Lo que se escribe sobre el cine vacila, para repetir las palabras de Cohen-Séat, entre ensayos arriesgados de síntesis, rápidas generalizaciones, una multitud de observaciones dispersas y deslavazadas, resultados ocasionales, pequeñas teorías, pruebas de gusto y de sagacidad a pesar de todo... Parece que las construcciones teóricas tienen algo inadecuado que se desliza por la superficie de las obras sin abrirles un acceso.

«La teoría es gris», decía Goethe, y Béla Balazs le respondía: «La teoría no es gris. Sirve de mapa al viajero del arte, mostrándole todos los caminos y todas las posibilidades. Le inculca el coraje de emprender los viajes de Cristóbal Colón.» El caso es que hay teoría y teoría. Están las teorías de los cineastas (que son hipótesis) y las de los demás. Leenhardt desconfiaba de los teóricos que «edifican líricamente una metafísica de la fotogenia y una mística de la pantalla». Hoy, las teorías tienen otras pretensiones. Las hay que sirven en un momento de elemento motor, las que dan el impulso necesario para ir un poco más lejos en una práctica artística (la política de los autores es una versión) y las que pretenden iluminar en retrospectiva. Las primeras pueden pasar de positivas a negativas (la política de los autores, que hizo emerger a los realizadores hollywoodienses como creadores, sirvió para asegurar la promoción de los cineastas de la Nouvelle Vague, pero luego ha convertido el nombre del autor en un valor comercial en provecho de cualquiera, algo que el sistema comprendió de inmediato). Epstein, en 1926, era escéptico: «Las teorías que preceden a las obras son aleatorias y ligeras. Nadie, pienso, ha hecho películas de acuerdo con teorías, pero sí a veces teorías de acuerdo con una película.» Con respecto a las teorías es bueno adoptar una actitud reservada, pero no hostil. Reservada porque son sospechosas cuando pretenden tener la llave de la verdad y se convierten en un fin en sí mismas; tienen demasiada tendencia a transfor-

-108-

marse en dogmas. «¡Hemos leído tantos libros a lo largo de los años que eran combates para el método (para tal método, garantía superior a otros), o para la teoría (para tal teoría, que intentaba ser más inclusiva o más operatoria que las precedentes)!»¹⁷.

El gran período para las teorías fueron las décadas de los sesenta y los setenta. Marxismo, psicoanálisis, antropología estructural, semiología, narratología, Lacan, Althusser, Metz, Levi-Strauss, Barthes... Cuando examinamos lo que sucedió con estas teorías, ¿qué comprobamos? Tenemos el sentimiento de encontrarnos ante «un cajón lleno de marchitas cartas de amor» (Julien Gracq). La dimensión ideológica sobrevive en los *gender studies* estadounidenses y en su retoño francés; la perspectiva *déliaison, adnéma*, etc., envejeció muy mal. Una llamada a la

¹⁷ Jean Starobinski, introducción a *La Parole singitière* de Laurent Jenny, París, Belin, 1990, pág. 8.

filosofía sirve para encontrar otros textos de referencia distintos a los de ayer (hacia los cuales, sin embargo, no sería malo regresar, aunque sólo sea para verificar).

Las teorías proponen instrumentos cuya eficacia es relativa y a veces nula. Hay unas teorías pobres, otras fecundas. La eficacia relativa de los instrumentos teóricos depende del objeto para el que se las convoca y de la manera en la que se utilizan. Dijimos que las películas de Robbe-Grillet se prestaban a tales aproximaciones... En cambio, Louis Seguin escribe: «El cine de Danièle Huillet y de Jean-Marie Straub desafía la "teoría". Desde la semiología a la narratología, las diferentes tentativas para organizar un "sistema del cine", reglas de una fabricación y leyes de una inteligencia sólo pueden partirse los dientes». Esto prácticamente es verdad de todas las obras algo consistentes. No obstante, tampoco hay que generalizar:

De manera lógica, pero peligrosamente, una vez que entró en la universidad el cine cayó en las redes de los procedimientos analíticos y discursivos, elaborados para otros terrenos (a empezar por la semiología y la sociología, seguidas por el psicoanálisis, la historia, la estética según las categorías de la historia del arte clásico, la economía). Todas ellas tienen en común que tratan las películas como ranas muertas despedazadas con la ayuda de escalpelos forjados para otros usos¹⁸.

Esta comprobación, aparentemente exacta, amalgama con demasiada rapidez sus referencias (¿qué es «la estética según las categorías de la historia del arte clásico» y de verdad podemos situar esta estética problemática en el mismo plano que el psicoanálisis?) por mucho que utilice

-109-

un discurso antiuniversitario. Para algunos, los procedimientos analíticos y discursivos a los que se hace referencia fueron elaborados fuera de la Universidad.

No hay que confundir teoría de un campo y filosofía. La lección que se aprende al frecuentar la obra de Gilíes Deleuze, un *raid* filosófico y no una teoría del cine, es que un concepto no se puede adoptar de manera mecánica. Quien desee confrontarlo con una obra precisa tiene que poner de su parte y ejercer sobre él un trabajo de reflexión y de adaptación personales.

Hoy prevalece una especie de neopositivismo. Henri Maldiney denuncia «el imperialismo científico de una época cada vez más reducida a sufrir su destino, porque cada vez está más reducida a determinar el ser de toda presencia en la forma de la objetividad» (*Art et existence*). Se supone que la historia ha reemplazado a la lingüística como disciplina faro. El deseo de reflexión epistemológica en este terreno es vano, ya que se resume en unas cuantas reglas simples y de sentido común (en cuanto al establecimiento de los hechos, piedra sobre la cual se edifica esta construcción, recordemos que los hechos no se establecen, se elaboran y se construyen). Jacques Rancière escribe que

¹⁸ Jean-Michel Frodon, «Voyager le cinema», *Trafic*, núm. 37, pág. 240.

hay dos maneras clásicas de vincular cine e historia, haciendo de uno de estos términos el objeto del otro. Tratamos así la historia como el objeto del cine, considerado en su capacidad de dar cuenta de los acontecimientos de un siglo, del estilo de una época, de una manera de vivir en tal momento. O tomamos, a la inversa, el cine como el objeto de la historia, la cual estudia el advenimiento de una nueva diversión, las formas de su industria o las de su devenir artístico y de las formas que lo caracterizan.

Ranciére piensa que los problemas más interesantes precisamente se plantean «cuando se sale de esta relación entre sujeto y objeto».

35. ¿POR QUÉ RESULTA DELICADO ASEGURAR LA TRANSMISIÓN?

«¿Qué sucede con una forma cinematográfica excelente, cuando su tiempo ha pasado y cuando los espectadores que la amaron ya no están ahí para amarla?» (Manchette). Esta pregunta se plantea en todos los campos y sólo tiene una respuesta: esa forma «excelente» existe más allá de su tiempo sólo en la medida en que quienes la transfieren se lo permiten. Esto se llama transmisión y exige que la obra sea accesible y que haya personas cualificadas para hacerla brillar.

La transmisión se produce también a través de las instituciones: junto a las cinematecas, los cineclubs y la televisión, la Universidad y

-110-

los establecimientos de enseñanza en general. Las escuelas profesionales, el FEMIS (ex IDHEC) como Lumière (ex Vaugirard), se distinguen por el hecho de inculcar enseñanzas según una tradición de taller. La exposición consagrada a Hitchcock y presentada en el Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou constituye una notable excepción. ¿Pero qué transmite? Bajo el título «Hitchcock y el arte. Coincidencias fatales», que autoriza su presencia en un museo, pero no corresponde a su verdadero contenido, podemos ver una presentación (como un ritual) de objetos que desempeñaron un papel dramático en algunas películas (un vaso de leche, un encendedor, un sujetador). Reconstituciones dignas de un museo de cera (como la de la habitación del motel de *Psicosis* donde muere la protagonista tras la cortina de la ducha) y una serie de aproximaciones temáticas entre pinturas, grabados y momentos célebres de estas películas. Esto se llama, como mucho, quedarse *delante* de la obra y confirma lo que ya sabíamos, pero que impide pensar.

En cuanto a las obras, Henri Langlois fue un admirable «transmisor» y, más humildemente, los cineclubs diseminados por el territorio cumplieron una misión de fondo. «[Esta iniciación al cine], tan necesaria como la iniciación literaria o artística, obliga particularmente al conocimiento de algunas películas representativas de los progresos del cine» (Moussinac). Hubo un tiempo en que se podía pretender abarcar todo el pasado del cine» (hasta los años sesenta). En lo sucesivo, es más difícil, sobre todo porque ciertas películas antes «ineludibles» (*El acorazado Potemkin [Bronenosez Potemkin, 1925]*, *Tempestad sobre Asia [Potomok*

Ghinguis Khana, 1928], *La Tierra [Zemlia*, 1930], *Anatahan* [1953] o *Dies Irae [Vredens Dag*, 1943], por ejemplo) son raras y sólo permanecen los títulos, cuando no caen en el olvido¹⁹. Las cinematecas hacen su trabajo (conservar, mostrar), pero sólo alcanzan a una población privilegiada (geográficamente o no). Muchas películas pueden ser vistas en la televisión por cable, pero algunas cinematografías están muy poco representadas: las de los países del Este europeo (en especial desde finales de los años setenta), de América del Sur y de Asia (salvo algunas excepciones). Las propias instituciones tienen problemas. Los cineclubs están reducidos a casi nada. La Maison du Cinema fue programada y luego

-III-

desprogramada. Desde hace más de treinta años el cine es objeto de enseñanza en la Universidad y en la escuela secundaria, pero si consideramos la enseñanza superior, la situación deja mucho que desear.

La enseñanza del cine entró en ella después de 1968 cuando se inició el movimiento de transformación en profundidad que afectó y sigue afectando a la Universidad. Este movimiento, iniciado bajo la influencia de la democratización, de la pluridisciplinaridad y de la profesionalización, cambió las finalidades de la Universidad. La constatación, por desgracia, está clara. Michel Henry:

La destrucción de la Universidad por parte del mundo de la técnica reviste una doble forma: primero la abolición de la frontera que, en calidad de indicio de su diferenciación funcional, separaba hasta ahora Universidad y sociedad; en segundo lugar, una vez abatida dicha barrera, la irrupción de la técnica en el mismo seno de la Universidad y la destrucción de ésta como lugar de cultura²⁰

Danièle Sallenave, hablando de la Universidad: «Reina en ella de ahora en adelante una imposibilidad o una negativa de ponerse de acuerdo sobre lo que hay que enseñar, un relativismo general, que aumentan la pusilanimidad de los unos, la cobardía o la demagogia de los otros»²¹. Y Gilés Châtelet sitúa la suerte de la Universidad en un movimiento de sociedad:

¹⁹ Mientras que hace sólo veinte años aún existía para todo «cinefilo» un fondo común constituido por los grandes nombres de la Historia del cine (entendida en el sentido clásico) y todo el mundo había visto sus películas, se hace evidente que, en lo sucesivo, los realizadores o las obras de los orígenes hasta los años cincuenta y sesenta, cuando se mencionan, es cada vez más por esnobismo y no debido a un conocimiento íntimo (o a una relación personal fuerte). Hoy, las referencias en los textos críticos raramente se alejan más allá de unos pocos años atrás. Truffaut decía que había que hacerse a la idea de que «nuestras» películas serán juzgadas cada vez más por gente que no habrá visto *Amanecer*.

²⁰ Michel Henry, *La Barbarie*, París, Grasset, pág. 211. Como el contenido de la sociedad está constituido por los medios de comunicación, «lo que entra en concurrencia con el modo tradicional de transmisión del saber, en el interior de la Universidad, es la comunicación mediática que lo invade todo. La repetición en la contemporaneidad, que constituye la esencia de toda enseñanza auténtica, debe ceder su lugar a las "ciencias de la comunicación" que, so pretexto de repensar cuestiones específicas, aseguran de hecho la promoción general de la comunicación mediática» (pág. 239.) Por ello, la voluntad de únicamente considerar el cine como un medio de comunicación, la insistencia sobre su dimensión documental (su relación con la sociedad, nada más que la sociedad) adquieren su verdadero significado. Véase también Jean-Francois Mattéi, *La Barbarie intérieure*. Essai sur l'immonde moderne, París, PUF, 1999.

²¹ Danièle Sallenave, *Lettres mortes*, París, Michalon, 1995, pág. 25.

Existe un milagro de Noche, para hacer que el Dinero, la Moda, la Calle, el Periódico e incluso la Universidad se aturdan juntos y conjuguen sus talentos dando a luz esta paradoja: un *equilibrio festivo* franco, amable gabinete de la «sociedad terciaria de los servicios» que se convirtió rápidamente en la del aburrimiento, del espíritu de imitación, de la cobardía y, sobre todo, del pequeño juego de la envidia recíproca²².

-112-

La enseñanza del cine forma parte de este movimiento, lo refleja y sufre evidentemente todas las consecuencias. A lo cual se añade el hecho de que la generación que entró en la Universidad para enseñar el cine vivió el período estructuralista bajo la influencia de la semiología. Quedó una relación privilegiada con las teorías vigentes y, sobre todo, un rechazo durante mucho tiempo de cualquier aproximación particular a las obras y a todo lo que pudiera parecer de inspiración «literaria» o estética. Esta actitud sin contrapeso contribuyó a reforzar la idea de que se podía hablar del cine en general sin hablar de la singularidad de las obras, o plantear prioritariamente cuestiones de orden teórico o temático a través de las películas.

¿Qué hay que enseñar? Nunca hubo un acuerdo expresado claramente (¡y con razón!) sobre la respuesta a esta pregunta. Los textos oficiales sitúan los estudios cinematográficos en un conjunto indiferenciado denominado «artes del espectáculo». En nombre de la apertura, se ha promocionado la pluridisciplinaridad: audiovisual, televisión, medios de comunicación de masas, nuevas imágenes, aspectos marginales, etc. El cine ya no está en el cine, sino en todas partes y en ninguna. Está instrumentalizado por todas partes (por las enseñanzas de las lenguas vivas, de la historia, de la literatura). De dicho contexto resulta que el deseo de constituir una disciplina (o un campo disciplinario) no ha sido el fin que se perseguía. Después del período semiológico y narratológico (teorizador) ha prevalecido una solución a lo *melting-pot*; luego, con el tiempo ha ido apareciendo una tendencia hacia un pragmatismo vulgar (economía, producción), a la que la noción de profesionalización aporta hoy una aparente finalidad. La ilusión de una reflexión crítica casa bien con la aceptación de las normas y requisitos de la sociedad.

Éric de Kuyper señala que las universidades esperan que los que enseñan en ellas se sometan servilmente a las leyes de la información más plana. Fierre Legendre diagnóstica lo siguiente: «La enfermedad de la explicación científico-técnica, que mata en la actualidad cualquier pensamiento, incluido el del comentario fílmico...»²³. De Kuyper constata, además, que los historiadores se preocupan sólo raramente de la dimensión artística... Era en 1993. Siete años después, algunos echan pestes contra una pretendida hegemonía de la «estética» que ignoraría las condiciones de realización de las películas (¡el «contexto»!) para interesarse por la obra desconectada de todo. Las leyes de la información acuden así en ayuda de causas oscuras articuladas en tres tiempos: la realidad en las películas, la realidad en torno a las películas, la realidad al final de los estudios.

²² Gilfès Châtelet, *Vivre et penser comme des porcs*, París, Exils, 1998, pág. 14.

²³ Fierre Legendre, «Fils, tu vois l'image», *Trafic*, núm. 37, pág. 91.

Se comprende que la transmisión no sea cosa fácil, sobre todo cuando no se está de acuerdo en lo que se ha de transmitir. Se ha hablado con frecuencia de una dificultad. Sería debida al objeto mismo que no se puede citar (lo que no es lo mismo que duplicar). No se debe exagerar el obstáculo, ya que tampoco se puede «citar» una pintura o una obra plástica. Transmitir es echar una mano a las películas, hablar de ellas, interrogarlas, lo que implica una relación singular, si no única.

36. ¿ES BUENA, MALA O HAY QUE DEJARLO TODO AL AZAR?

Las condiciones en las cuales se ve una película, la edad y el sexo del espectador, su medio ambiente, el contexto cultural del momento (modas, discursos dominantes, etc.) influyen en su apreciación. Por eso mismo la crítica puede ser divergente. Y por eso la historia del cine puede verse sometida a reevaluaciones debidas a la recuperación de una obra y a la fascinación que puede suscitar.

Por ejemplo, la película *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, 1945) de John Stahl. Veamos un texto de Gérard Legrand (en *Cinémanie*, 1979):

Me acuerdo de mi decepción al ver *Leave Her to Heaven*, después de haber leído el artículo en que mi amigo J. B. Brunius celebraba la emergencia de un empleo «trágico», decía, del color (un predominio rojo oscuro, atravesado por estridencias más rojas). De hecho, la predisposición no consiguió hacer despegar la acción de un melodrama pesado, que apenas se salva por la presencia de Gene Tierney.

En 1981, Jean-Patrick Manchette acababa de ver «el espectacular *Que el cielo la juzgue*, que aparecía de nuevo en las pantallas parisinas. Era entusiasta a su manera (irónica):

Triunfo del melodrama, triunfo del Technicolor primitivo (Shamroy se ocupa de la imagen y la temible Natalie Kalmus controla la disposición y todo esto —es decir, que es la *Tecbnicolor consultant*, produce un resultado que lo deja a uno estupefacto). Es difícil describir el objeto sin narrar el guión, la acumulación de tópicos «dramáticos» surgidos de lo «novelesco-sentimental» para jovencitas pobres y amas de casa frustradas. Esto incluye dos historias de amor, una entre el tío y su cuñada, y un hermano enfermo, y un asesinato, y un aborto célebre (porque fue una infracción importante del código Hays de la moralidad cinematográfica) practicado con la ayuda de una escalera, y un suicidio, y un proceso (en el cual el fiscal actúa movido no sólo por su función, sino por pasiones personales), y una isla, lo que implica agua y puestas de sol. Un *maxiburger* como éste no se puede construir sólo en *flash-back*, lo cual, con la ayuda del ketchup (el de Shamroy y Kalmus, se entiende), contribuye a hacer de esta obra una comida completa en un pan redondo.

Tal como decía Epstein en 1921: «La estupidez del guión será sublime.»

Resulta difícil imaginar una desviación más grande en la apreciación. Ambos críticos son personas que conocen bien el cine (el estadounidense en particular) y que a menudo expresan ideas semejantes. ¿Entonces? La diferencia de las personalidades está lejos de explicar todo. Está claro que Manchette escribe después de una visión reciente, mientras que Legrand lo hace a partir de recuerdos. Entre el momento en que este último vio *Que el cielo la juzgue* y el momento en que escribe, ha pasado el tiempo: él cambió, pero el cine también. Es difícil de determinar en qué época Legrand vio esta película; después de haber leído a J. B. Brunius (cuyo texto «Couleur du tragique» fue publicado en noviembre de 1946 en *La Revue du Cinema*). Manchette explica el por qué de su apreciación:

«Una comida completa en un panecillo» quiere reemplazar, y efectivamente reemplaza, lo que realmente era, en otro tiempo, una comida. La representación de la plenitud es la definición de la ausencia. Luego, obras como *Que el cielo la juzgue* adquirieron un encanto, porque ahora la representación de la plenitud es más difícil, se ha degradado. El otro día, como en *Que el cielo la juzgue*, una mujer embarazada se cayó por una escalera, en la televisión: era en la serie *Dallas*, donde regresa todo el melodrama hollywoodiense, pero en el estado que debe alcanzar ahora: la chochez.

1981 es, pues, el año del (re)descubrimiento de John Stahl. Manchette no es el único en saludar la feliz sorpresa. Louis Skorecki en *Cahiers du Cinema* (núm. 327, septiembre de 1981) y Jean-Philippe Domecq en *Positif* (núm. 247, octubre de 1981), el primero ditirámico, el segundo más matizado, señalan esta «recuperación». Dos años antes, *Positif* (núm. 220-221, julio-agosto de 1979) le había consagrado un minidossier a este realizador (dos páginas analizaban *Que el cielo la juzgue*). Era un signo precursor. «Algunas veces nacemos tarde en el mundo del cine. La prueba: el cineasta John Stahl comienza exactamente hoy a ver la luz» (L. Skorecki)²⁴.

La continuación se encuentra en *Nouvelle Vague* (1990) de Jean-Luc Godard. Una mujer guapa está en una barca, se tiende un brazo, pero el que se ahoga no se salva. ¿Cuál es el doble crimen aquí cometido? No

-115-

lo sabemos. Pero la escena se vuelve a repetir invertida: esta vez la mujer que se ahoga tiende el brazo a quien está en la embarcación...

John Stahl es un cineasta redescubierto después de un largo período de olvido (en Francia, por lo menos). En el lado opuesto encontramos a cineastas que permanecen olvidados. Hay otros casos similares, entre los que está el de cineastas famosos y, sin embargo, ignorados, dejados de lado por la intelligentsia francesa, que desdeña su obra (que sólo se cita con muchas precauciones...). Dos ejemplos: Eisenstein y Visconti. Uno presentado como cineasta oficial bajo Stalin; el otro como «el aristócrata comunista» y el cineasta casi oficial del

²⁴ El título original parece haber preocupado sólo a Jean-Philippe Domecq que, con la ayuda de Roger TAILLEUR, precisa que proviene de un verso de *Hamlet* (I, 5, v. 86). Lo que no dice este título, pero que todo buen conocedor de Shakespeare debe saber, es que los espinos desgarran interiormente a esta mujer que hizo daño. «No manches tu alma», le aconseja el espectro paterno a Hamlet, «no hagas nada contra tu madre. Ella pertenece al cielo y a los espinos que viven en su corazón para punzarla y desgarrarla».

todopoderoso PCI. Estas maneras de definirlos son, evidentemente, asesinas. Añadamos las siguientes «quejas»: «no modernos», demasiado formalistas, académicos, o estetas, manieristas, demasiado cultivados, no desarrollan su preocupación por el cuerpo humano, incluso si la cuestión, lo sabemos bien, no los dejaba indiferentes... En *Cinéjournal* de Serge Daney, hay diez páginas sobre Eisenstein y Visconti en un intervalo de cuatro meses²⁵. Daney va al gabinete Eisenstein de Moscú. Naoum Kleiman, el conservador, le muestra el apartamento de dos habitaciones con cocina del cineasta. El crítico-viajero descubre en los estantes de la biblioteca una edición de las *Memorias* de Saint-Simon en alemán. Visconti en *Luis II de Baviera* nos hace los honores de la casa y asistimos, al pasar, a «una consagración rodada como en una cocina». Daney no es indiferente, está intrigado. *Iván el Terrible* figura entre sus películas elegidas: «aerolito visto una vez, clasificado aparte». *Senso*, «impecable pero no (todavía) de acceso personal», sin duda porque Visconti propone «uno de los estilos más herméticos de la historia del cine». Daney iniciaba una revisión. Habla, a propósito de Visconti, «de clichés penosos sobre las contradicciones del esteta implicado o del príncipe marxista y maricón». Respecto a Eisenstein, sin duda habría esbozado el paralelo con Sostakovich o habría evocado al artista quebrantado por el poder. Habría podido también establecer el paralelo con el «pequeño duque» que adoraba: todo el mundo conoce su nombre, casi nadie lo lee.

Charles-Albert Cingria dirá la palabra final:

Yo os decía que no había ninguna obligación de ser actual; no, a decir verdad, de ser de este tiempo, sino de sufrir el entrenamiento de una parte de la opinión, en nuestro tiempo. [Así son los hombres con respecto a las grandes épocas, en que había más logros que ahora.] No nos ocupamos de la edad (de la actualidad): nos ocupamos sólo de las cualidades.

²⁵ A consecuencia de un «olvido», el nombre de Visconti no figura en el índice de los cineastas citados, mientras que un largo texto está consagrado a *Luis II de Baviera*.