

El románico transcurre, a veces silenciosamente, en la campaña, aunque tenga grandes catedrales como la de Chartres, donde las construcciones góticas terminan ahogando las arcadas y portales románicos. Pero, además, Bazin elige el románico de Saintonge y las razones son evidentes: ese románico prescinde de muchos elementos decorativos y escultóricos que fueron comunes cuando se construyó ese estilo en otras regiones de Francia. Es decir que, por una parte, Bazin no elige el gótico, estilo con el que culminó la edad media en sus catedrales más famosas; y, por la otra, al optar por el románico de Saintonge, elige la versión menos decorada, menos mundana, del románico, una versión que nos hace pensar en artesanos no tan hábiles y en arquitectos no tan arriesgados.

De algún modo privilegia una encarnación terrenal, que no dispara las cúpulas hacia el cielo, sino que, achaparradas entre bosquecitos, parecen reconocer la medida de lo humano, sin entablar una batalla estética para representar lo divino. Elige, para usar la palabra del personalista Mounier, una versión del románico que puede *encarnar* el mundo campesino, sin reducirlo a una pequeñez frente a la magnificencia y la gloria de Dios, sino dando de ese Dios la versión más próxima y humana. Incluso la más rústica. Hoy hablaríamos de populismo estético.

Por eso, son especialmente significativos los dos penúltimos párrafos del proyecto sobre Saintonge: “La iglesia y su relación con la aldea” y “La iglesia atravesada por la vida campesina”. A diferencia de las grandes catedrales, la iglesia de aldea no es un antiguo monumento del poder ni la culminación de un estilo. Bazin subraya que su encanto es *contemporáneo*, es decir un efecto de su relación con la actualidad y por su vínculo con la aldea: no desciende sobre ella como una creación superior, llegada de una cultura más refinada, sino que se entreteje con la trama poco espectacular del pueblito campesino. Por otra parte, como esas iglesias nunca fueron espectaculares, también se

salvaron, primero, de los enfrentamientos religiosos y, más tarde, de los “embellecimientos” que les caen en suerte a los monumentos históricos. Para decirlo sencillamente: lo que Bazin aprecia de la pequeña iglesia campesina es que sea contemporánea porque no ha sido tocada por sucesivos presentes que hoy son pasados. Finalmente, su relación con el pueblito es “natural” y “humana”.

De este modo, Bazin caracteriza lo que sería el objeto de ese film que nunca filmó y que siempre extrañaremos. Esas iglesias pertenecen al suelo cultural de lo popular y su encanto está precisamente en la humildad de sus límites. Además, la “humanidad” de estas iglesias deja al descubierto la relación “natural” de las aldeas campesinas con su medio. Para probarlo, Bazin indica que muchas de ellas apenas se sostienen en pie gracias a la vegetación que las rodea y las penetra. Las iglesias, a lo largo de los siglos, han alcanzado una familiaridad “casi orgánica” con el medio. No es necesario insistir para reconocer acá muchos de los temas de un imaginario populista sobre la vida campesina, hecho de naturalidad, medida, y rechazo de la espectacularidad.

Leído desde *Esprit*, el proyecto de Bazin para un film sobre el románico de aldea ofrece pocos misterios: el imaginario de un cristianismo popular encarnado en la aldea, donde residía *lo real encarnado* en el mundo campesino. El misterio que, en cambio, subsiste, es el film que Bazin nunca hizo. ◀

BAZIN CINEASTA

NICOLÁS ZUKERFELD Y DAVID OUBIÑA

Hay una respuesta estándar a esta vieja idiotez de si-usted-sabe-tanto-del-arte-del-cine-por-qué-no-hace-películas. Uno no necesita poner un huevo para saber si el huevo tiene buen sabor (...) Considero que la crítica es un arte. Si creen que es tan fácil ser crítico y tan difícil ser poeta, pintor o experimentador filmico, les sugeriría que intenten ambas cosas. Quizás descubran por qué hay tan pocos críticos y tantos poetas.

Pauline Kael

MUERTE TODAS LAS TARDES

► Comencemos, como se debe, por la fotografía. El hombre se encuentra a derecha de cuadro y con una sonrisa melancólica parece dar una indicación apuntando uno de sus brazos hacia el fuera de campo. El hombre está de saco y polera en un interior y su mano izquierda sostiene un cigarrillo mientras se apoya levemente en el cabezal de un trípode. Sobre el mismo, una cámara de 16mm. La luz de invierno que proviene de la ventana ilumina su anguloso rostro: el hombre es André Bazin.

No se conocen muchas fotografías suyas. Las más difundidas lo muestran en la última etapa de su vida con la mirada somnolienta y un cigarrillo apoyado en su boca, o jugando divertido con su gato. Dentro de este acotado registro, es llamativo que en esta, de la que no se conoce autor, se lo vea manipulando, probablemente, una Filmo 70 (una serie de cámaras de 8 y 16mm fabricadas

por la Compañía Bell & Howell a principios de la década del 20, utilizada por Robert Capa durante la Guerra Civil Española y por el ejército norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial). En realidad, la fotografía descrita expone también una particular excepción: es justamente durante la posguerra que el crítico André Bazin decide comprar esta cámara y filmar él mismo una película. Así, comienza a registrar los viajes que frecuentemente realizaba a la campiña francesa. Poco se sabe del destino de este material del que no se conservan copias. Según Dudley Andrew, llegó incluso a montar una primera versión pero, desilusionado por sus resultados, nunca los mostró e inmediatamente vendió la cámara.

No es casual que Bazin encuentre en la forma del viaje las potencias de un proyecto cinematográfico. En términos técnicos, probablemente la ligereza física de la Filmo 70 le permitió registrar con mayor facilidad e inmediatez una rutina, sin la necesidad de contar con un gran equipo técnico. Por otro lado, en aquel entonces el crítico comienza a configurar un interés por el lenguaje documental –iniciado por *Nanook, of the North* (Robert Flaherty) y continuado por *Farrebique* (Georges Rouquier)– que encontraría su horizonte perfecto en los textos sobre el Neorrealismo italiano que escribe para *Esprit*. Como menciona en “El cine de la exploración”, es la belleza e “indudable autenticidad documental” lo que Bazin destaca en el cine de “largos viajes” y, dado que en este tipo de películas la cámara ya no puede ser testigo de los momentos más peligrosos de la expedición, comienza a primar el elemento psicológico y humano, no tanto de aquello que se registra, sino de los mismos autores “cuyo comportamiento y reacciones (...) constituyen una especie de etnografía del explorador”. Bazin se convierte entonces en un explorador moderno que practica una suerte de etnografía crítica: contagiado por su universo estético, decide experimentarlo en primera persona.



Es también para *Esprit* que publica en 1949, “Muerte todas las tardes”, un texto a propósito de la película *La Course de taureaux* dirigida por el entonces productor Pierre Braunberger. A raíz de este film “menor” Bazin termina por sintetizar toda una poética crítica en torno al realismo cinematográfico: las posibilidades del montaje, el “lirismo objetivo de la imagen”, la metafísica, la religión y el misterioso registro de la muerte atraviesan esta película sobre la tauromaquia, pero también un “triángulo místico entre el hombre, el animal y el público”.

Si, como dice Bazin, un film no está integrado solamente por lo que se ve, sino por sus imperfecciones y sus ausencias, ¿es posible encontrar en los intersticios de su comentario el deseo secreto de realizar él mismo un film? Asimismo, ¿es posible pensar la crítica como el guión de una película futura? Y finalmente, ¿cuánto hay, en el film de Braunberger, del film que Bazin no pudo concretar? El crítico parece alcanzar tal grado de identificación con *La Course de taureaux*, que termina encontrando allí el representante perfecto de su programa estético y un sustituto ejemplar de sus deseos de cineasta. “Muerte todas las tardes” se convierte en un manifiesto sobre sus obsesiones teóricas, pero quizás también en una pista –escrita con tinta invisible– de su propio proyecto cinematográfico.

LAS IGLESIAS ROMÁNICAS DE SAINTONGE

Muchos años después de la muerte de Bazin, Andrew publica una biografía sobre el crítico que incluye un prólogo de François Truffaut. Allí, el cineasta recuerda el funeral como un acontecimiento insólito: “Al morir André Bazin, todos presenciamos algo realmente raro: ¡artistas rindiendo tributo a un crítico! Incluso, Luchino Visconti, Jean Cocteau, Robert Bresson, Marcel Carné, Luis Buñuel, Orson

Welles y Federico Fellini tuvieron la fuerza de escribir, en declaraciones públicas y en cartas a Janine Bazin, que durante quince años habían encontrado en Bazin a un hombre de mente abierta y de inteligencia a toda prueba, cuyos artículos habían sido de auténtica ayuda para sus obras”. Truffaut idolatraba a Bazin y su comentario quiere rescatar la singularidad de ese hombre: era tan especial que –entre signos de admiración– los artistas se reunieron para rendirle tributo. Es el mundo del revés, porque lo lógico o lo usual sería que los críticos se inclinaran ante los artistas. Bien mirado, hay algo incómodo y prejuicioso en la alabanza al maestro. Como si Bazin fuera un plebeyo que ha logrado seducir a los pobladores de esa aristocrática ciudad amurallada del cine donde sólo habitan los elegidos. ¿Por qué son siempre los críticos quienes deben celebrar a los artistas? ¿Dónde está dicho que sólo los cineastas deberían ser admirados?

De todos modos, también cabe otra interpretación, si no se quiere ser tan estricto con el comentario de Truffaut (sobre todo considerando que nace de un amor y una admiración genuinos). Lo que el director constata es la particularidad de esa figura que resultaba diferente a la mayoría de los críticos de su tiempo: Bazin hablaba el lenguaje de los cineastas y por eso podía dialogar con ellos. Podía explicarles lo que ellos aún no habían comprendido sobre sí mismos. Tenía, en efecto, esa capacidad para ver algo allí donde los demás no veían nada. O mejor: para que eso que él había intuido (y que no preexistía a su mirada) resultara evidente luego de que él lo hubiera colocado allí. Quizás Truffaut diría: observa como un artista. Pero podríamos corregir porque, simplemente, observa como todo auténtico crítico y como todo auténtico artista deberían hacerlo. Ésa es, de hecho, la perspectiva que sostiene su proyecto de film sobre *Las iglesias románicas de Saintonge*.

Esa superposición entre el crítico y el cineasta es lo primero que llama la atención en el tratamiento que le presentó al productor Pierre Braunber-

ger en 1957. No hay en esto ninguna casualidad, ya que Bazin había encontrado en *La Course de taureaux* un tipo de fenomenología cinematográfica que él compartía y que podía adoptar como modelo. En el proyecto de *Las iglesias románicas de Saintonge*, los edificios religiosos cumplen una función similar a la de los animales en las corridas de toros: son una coartada (un intermediario) que permiten poner en escena un cierto modo en que el cine debe dar cuenta del mundo. Igual que cuando escribe sobre los realizadores que admira, a Bazin no le interesan las grandes catedrales de las ciudades importantes sino esas “iglesitas rurales” perdidas en bosques o granjas. Se podría decir: un punto de vista regional o provinciano. Una mirada aldeana que no circula por los caminos principales sino que busca las vías paralelas, secundarias, aquellas que tienden a ser ocultadas e ignoradas. La arquitectura de esas pequeñas iglesias románicas de Saintonge tiene “el encanto de su tonalidad menor y de la unidad general que no excluye una variedad incesante”. Si cuando escribe para *Cahiers du Cinéma* o para *Esprit* busca definir la matriz del estilo de un realizador, de la misma manera procura encontrar las líneas generales del románico francés sintetizadas en un detalle significativo. Es curioso: comienza refiriéndose en plural a “las iglesias de Saintonge” pero pronto deriva hacia el singular. Y sin embargo, cuando escribe “la iglesia de Saintonge”, no se trata de un caso individual sino de una especie de matriz, un patronímico que cobija a los variados especímenes de la región.

Como en su ensayo “La evolución del lenguaje cinematográfico”, el crítico / director sigue las huellas de una idea que se desarrolla a lo largo del tiempo, incluso o sobre todo cuando el trazado parece perderse y desaparecer, hasta que vuelve a salir a la superficie, años después, como una idea renovada. A Bazin le gustan esas continuidades, esos puntos de encuentro donde la antigua villa romana se fusiona con la iglesia medieval. Esa fas-

cinación por el detalle y por lo secundario podría asociarse a la predilección de los *jóvenes turcos* por lo que se ha llamado “la paradoja del film menor”. Toda la política de los autores se apoya sobre ese fundamento: *La Tour de Nesle* no es un gran film, pero eso no importa porque Abel Gance está poseído por el genio. De todos modos, Bazin siempre mantuvo una relación ambivalente con esos postulados, tal como se advierte en “¿Cómo se puede ser Hitchcocko-hawksiano?” o en “La política de los autores”. Mientras que sus jóvenes discípulos elogiaban aquello que ciertos cineastas habían hecho con la tradición, el propio maestro sugería que debía recuperarse, también, esa tradición dentro de la cual los directores admirados aparecían como una consecuencia. Aunque la réplica de Bazin no lo subraya, resulta significativo que el debate gire alrededor del cine norteamericano. O al menos: que la mayoría de los ejemplos provengan de esa industria. Es cierto que allí puede verse de manera ostensible –más que en el cine europeo– la oposición entre el *genio creador* y el *genio del sistema*.

En los logros de cada director americano debería reconocerse y acreditarse aquello que pertenece a esa corriente poderosa del cine hollywoodense, esa tradición industrial que arrastra y empuja hacia adelante como un torrente irrefrenable a cada una de sus expresiones particulares. En este sentido, se podría decir que la justicia que el concepto de autor le hace a los directores implica, en su contracara, el ocultamiento de esa dimensión colectiva que subyace a toda obra cinematográfica. ¿Cómo es posible alabar a Vincente Minnelli y, al mismo tiempo, vapulear a John Huston?, se pregunta para, en seguida, cuestionar discretamente el entusiasmo de Domarchi por uno y la severidad con que Rohmer arremete contra el otro. La única explicación que encuentra para semejante enfrentamiento es un apriori: Minnelli es uno de los cineastas protegidos por los jóvenes críticos mientras que Huston no es un director apreciado

en los *Cahiers*. Para ellos no hay obras sino autores; para Bazin, en cambio, la obra siempre supera a su autor. “El cine norteamericano –dice– 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 cineasta sino *el genio del sistema*?”

Lo que el crítico / cineasta aprecia en las pequeñas iglesias románicas de Saintonge es, también, ese *genio del sistema* propio de la arquitectura medieval. A diferencia de las majestuosas obras de Borgoña o Auvernia, estas recónditas iglesias rurales permiten ver el género románico como esquema estilístico condensado en toda su pureza. Las grandes iglesias medievales son poderosas, como si fuesen “fortalezas de Dios”; las pequeñas abadías de Trizay o de Châtre, en cambio, se funden en “el comercio cotidiano y la familiaridad casi orgánica” con la sociedad rural. Esas iglesias –dice Bazin– están “atravesadas” por la vida de la campiña así como ellas mismas se imbrican con los ritmos del paisaje campesino y componen un organismo con las comunidades de la región. He ahí, entonces, el principal foco de interés del proyecto: el film debería mostrar la pequeñas iglesias como un “medio indirecto” para reflexionar sobre el diálogo entre hombre, naturaleza y vida espiritual. A Bazin lo maravilla la iglesia abandonada en el bosque e invadida por la vegetación, tanto como le fascina la iglesia convertida en granja: “No es indignante en absoluto esta curiosa simbiosis de la piedra secular y memorable con los trabajos y los días del actual campesino. Nuestra tarea no es sustituir a la École des Beaux-Arts, sino registrar, mientras haya tiempo, esta armonía natural y ancestral en la que la vida rural contemporánea parece prolongar una antigua amistad con la iglesia, aunque haya perdido su naturaleza religiosa. No hay sacrilegio ni profanación, quizá porque algo en el románico de Saintonge lo predisponía a una lenta e insensible humanización campesina”.

Bazin ha aprendido las formas de ese espiri-

tualismo secular en Mounier, pero le confiere una dimensión netamente visual (por eso, significativamente, su herencia no se verificará en los jóvenes turcos —quizá con excepción de Rohmer— sino en la fenomenología espiritual del cine tal como la postulan Amedée Ayfre o Henri Agel). Igual que con el rostro de Cristo estampado en el Santo Sudario, Bazin busca los semblantes de aquellas generaciones que han dejado sus huellas sobre los muros de las iglesias en Saintonge. Por eso no pretende aproximarse a esas construcciones como reliquias distantes; el centro de gravedad del film, más bien, debería rescatar su “encanto contemporáneo”, su vínculo armónico entre pasado y presente. La película que Bazin no alcanzó a realizar es el esbozo de un modernismo temprano que seguramente habría ocupado un sitio en esa provincia del cine francés donde habitan los primeros cortometrajes de Resnais y de Marker. El malogrado director insiste: hay que “registrar mientras haya tiempo”. Ésa es la *momificación del cambio* que propone en “Ontología de la imagen fotográfica” y que no implica, por supuesto, ningún afán museístico. Es más bien, un desafío a la muerte inevitable, una posibilidad de trascendencia a través de la imagen, una segunda vida espiritual para las cosas y para las personas gracias a ese *eidolon* perfecto que es el cine. Bazin había pasado su infancia en la región de Saintonge. Y no es casual que regrese ahí ya enfermo, tan cerca de la muerte.

LA PRUEBA DE PRINCE

En diciembre de 1958 sale a la calle el N° 90 “Especial de Navidad” de *Cahiers du Cinéma*. Este número parece sintetizar toda la historia de la *Nouvelle vague* en tan solo algunas páginas: mientras al comienzo se anuncia el estreno de los primeros cortometrajes de algunos críticos de la revista (*Les Mistons* de Truffaut, *Le coup du Berger*

de Rivette o *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Godard), en la página siguiente se informa, con mucho pesar, la muerte de Bazin a quien estará consagrado el próximo número. Más adelante, dentro de la sección “Juventud del cine francés”, se incluyen extractos de películas en rodaje, próximas a ser filmadas o estrenadas, como *Paris nous appartient* de Jacques Rivette, *Les cousins* de Claude Chabrol, *Lettre de Sibérie* de Chris Marker o *Les 400 coups* de François Truffaut, que será dedicada “a la memoria de André Bazin”.

Al mismo tiempo, este “Especial de navidad” incluye un pequeño *dossier* dedicado a la televisión conformado por dos textos: la traducción de un artículo escrito por el guionista de cine y televisión Paddy Chayefsky y el último texto de Bazin para la revista, “A propósito de la televisión”, una entrevista al guionista Marcel Moussy (dialoguista de *Les 400 coups*) acerca de su trabajo televisivo. Bazin había entrevistado, para el N° 442 de *France-Observateur*, a Roberto Rossellini y a Jean Renoir a partir de sus proyectos para televisión detectando, ya en 1958, una inclinación de los “padres” de la nueva ola por este lenguaje que, como menciona Renoir sobre el final, “tal vez devuelva a los autores este espíritu del cine de sus inicios, cuando todas las realizaciones eran buenas”.

Desde el principio, los directores de la *Nouvelle vague* pertenecieron a dos mundos, porque comenzaron a hacer cine cuando llegaba la televisión. Ésa es la hipótesis de Serge Daney que, replicando treinta años después las ideas de Truffaut en “Una cierta tendencia del cine francés”, se refiere a una “doble herencia de la televisión”: mientras el tele-film es la continuación del *cinéma de qualité* francés, Renoir hace para la TV y a dieciséis cámaras *Le Testament du docteur Cordelier*. Como para subrayar el rostro ambivalente del nuevo medio y señalar los caminos que se abrían a partir de esa doble

herencia, significativamente el film de Renoir era una adaptación de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. No es casual que, al igual que Bazin, Daney descubra en la realización cinematográfica, una manera de poner en escena sus estrategias críticas: en 1988 dirige *La Preuve par Prince*, un pequeño cortometraje de tan solo seis minutos, exhibido en su momento en *Télé Soleil* (un canal de cable hoy en día desaparecido) y vuelto a proyectar para celebrar la presentación del número 100 de la revista *Trafic*. Según cuenta su amigo Jean-Paul Fargier (que se jacta de poseer en VHS la única copia existente de la película), Daney utiliza material televisivo montando o “confrontando el trabajo de John McEnroe con el no-trabajo de Prince”. Entonces, como un film extraído de sus artículos para *Libération*, *La Preuve par Prince* parece conectar dos centros donde gravitan sus preocupaciones de aquel momento: las columnas sobre el tenis compiladas posteriormente en *El amante del tenis* y los textos alrededor de la imagen televisiva reunidos en *El salario del zapeador*. El crítico encuentra así un punto de intersección entre lo que podría ser (la TV) y lo que había sido (el cine), es decir, entre la esperanza y la melancolía.

Si con André Bazin, Daney detecta que la muerte es la última imagen posible, con la televisión descubre la muerte de las imágenes. Qué puede hacer el cine con la televisión o qué puede hacer la televisión por el cine, son dos preguntas pronunciadas tanto por Bazin como por Daney. Mientras el primero toma un pequeña película sobre la tauromaquia como base de su poética (y su deseos de cineasta), el segundo utiliza la televisión como el desierto electrónico a conquistar y a John MacEnroe como su héroe. Sobre el final de sus vidas, encontramos que los intereses de ambos críticos se mimetizan, como si fueran atravesados por un mismo espíritu, siendo el lenguaje televisivo y sus tensiones con el cine una preocupación compartida. Pero más que la televisión como objeto o motivo, la razón por la que encuentran allí un interés es

porque, en realidad, la hipótesis que los une es la misma: si el cine es el arte del presente, la televisión es el presente del arte.

De Bazin a Daney, de los 50 a los 80, se extiende el gran arco temporal en que los medios audiovisuales se desarrollan, se consolidan e imponen su dominio. ¿Cómo se posiciona el cine frente a ese nuevo universo de las imágenes? Quizás Bazin pertenecía a otra época. Curiosamente, muere cuando asoma la era de la televisión (“sin él, el cine ya no será el mismo”, se lamentan sus discípulos de *Cahiers du Cinéma* en la nota editorial sobre su fallecimiento) y cuando surge un nuevo cine (“sin él, la crítica ya no será un oficio que podamos ejercer con dignidad”, insisten esos jóvenes directores que comienzan a alejarse de la revista). En la misma nota se aclara que ese número 90 fue elaborado, preparado y redactado con él en vida y que no se ha modificado nada. No hay más artículos suyos, ni inéditos ni reimpresos, hasta el número 100 donde la revista se celebra a sí misma publicando el tratamiento del proyecto *Las iglesias románicas de Saintonge*. Exactamente un año antes (octubre de 1958), en los días previos a su muerte, Bazin había escrito para *France-observateur* un sentido elogio a propósito de *Lettre de Sibérie*, la película que Chris Marker había estrenado ese año. La amistad entre ambos se remonta a la década del cuarenta, durante su labor en la redacción de *Trabajo y cultura*. Marker, en aquel momento un joven actor, era uno de los habituales disertantes en las oficinas de la revista que, absorbido por la personalidad de Bazin, había dejado el teatro para ayudarlo a organizar las montañas de papeles que habitualmente se acumulaban en su escritorio. En su crítica Bazin escribe: “*Lettre de Sibérie* es un ensayo en forma de reportaje cinematográfico sobre la realidad siberiana del pasado y del presente. O aún mejor, adaptando la fórmula que Vigo aplicaba a *À propos de Nice*, ‘un punto de vista documentado’, diré que es un ensayo documentado por el film.

La palabra que importa aquí es ‘ensayo’, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta.”

No sería descabellado pensar que ese proyecto iniciado en la época de *La Course de taureaux*, encuentra en *Lettre de Sibérie* su montaje final. Lo que le atrae a Bazin del registro documental no es tanto, como se piensa, el carácter objetivo de la imagen (que *Lettre de Sibérie* se encarga de cuestionar) sino, como también escribe sobre las películas de Flaherty, su “autenticidad poética”. Bazin comienza siendo un explorador que, con *Las iglesias románicas de Saintonge*, deviene poeta. La película de Marker, donde dialogan la realidad del pasado y del presente, tal vez sea ese “ensayo escrito por un poeta” que Bazin proyectó y que nunca llegó a filmar. En la redacción de *Cahiers du Cinéma*, no se formaron críticos sino cineastas: Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol o Rohmer siempre se pensaron a sí mismos como directores de cine. Pero si escribir en la revista era hacer cine por otros medios, entonces Bazin siempre fue un cineasta. Un cineasta tímido y tartamudo que prefirió plantear hipótesis a confirmarlas y cuyos “guiones” terminarían siendo filmados por otros.

LAS ÚLTIMAS VACACIONES

En 1948, cuando Bazin todavía no era Bazin (y aún no existía *Cahiers du Cinéma*), publicó en *Revue du Cinéma*, una crítica del film *Les Dernières vacances*, de Roger Leenhardt. Leenhardt era el más brillante crítico francés de entre guerras; en todo caso, era el crítico que Bazin más admiraba: las crónicas que Leenhardt escribía para *Esprit* fueron determinantes no sólo para decidirlo a ingresar a la revista de Mounier sino también para definir su vocación. Allí pudo encontrar un modelo de pensamiento tanto cinematográfico como litera-

rio y filosófico. O más bien: un modelo de pensamiento donde lo cinematográfico formara parte de una cosmovisión literaria y filosófica. Dice Bazin a propósito de *Les Dernières vacances*: “Dedicado a la novela, Leenhardt hubiera sido un moralista. La escritura cinematográfica recobra de alguna manera y por sus medios propios esa sintaxis de la lucidez que caracteriza todo un clasicismo novelístico francés, de *La Princesse de Clèves* a *L'Etranger*”.

Años después, al homenajear al amigo fallecido, Leenhardt destaca por igual su intuición estética, su profundidad filosófica y su sólido conocimiento de la técnica cinematográfica. Entonces se pregunta: “¿Por qué a diferencia de muchos de sus amigos, para quienes la crítica fue, no digo un trampolín, pero sí una antesala legítima de la realización, él nunca trabajó en un film?” Leenhardt sostiene que ese rechazo no fue la consecuencia de un “gusto absoluto por la pureza de la crítica” y rememora la última conversación donde ese fue justamente el tema. Bazin —que acaba de regresar de uno de sus viajes a Saintonge— le muestra las fotos que ha tomado, le habla con ternura sobre las pequeñas iglesias y le pide consejos prácticos sobre el rodaje. Pero cuando Leenhardt le pregunta si piensa realizar la película, sólo obtiene una amarga respuesta: “No tengo mucho tiempo y todavía me falta terminar mi [libro sobre] *Renoir*”. En su crítica de *Les Derniers vacances*, Bazin había dicho: “Yo sospecho que Roger Leenhardt es productor y crítico tan sólo en la medida en que ello le permite no reconocerse director”. Es curioso, porque Leenhardt afirma que finalmente dejó de hacer crítica cinematográfica cuando su amigo tomó el relevo, mejorando y superando lo que él había intentado hacer. Se podría decir, entonces, que Bazin se hizo crítico para no ser cineasta.

En la tradición de *Cahiers du Cinéma*, los críticos devienen directores. O, en todo caso, los directores hacen sus primeras armas en la crítica. Como si hubiera ahí un rito iniciático: antes de

fabricar imágenes hay que conocer la Historia del cine, hay que entender el lenguaje de los films, hay que aprender una moral sobre cómo se mira. Resulta significativo, sin embargo, que los dos directores fundamentales de la revista no hayan pasado del otro lado de la cámara y hayan permanecido de este lado de la pantalla: tanto Bazin como Daney (el primer gran crítico moderno y el último), ensayaron proyectos de películas pero decidieron no avanzar por ese camino. ¿Acaso se avergonzaron de sus films? ¿Acaso descubrieron que carecían de talento para convertirse en cineastas? ¿O acaso fueron acosados por una excesiva autocritica y les faltó perseverancia, confianza, deseo? Lo cierto es que ambos mantuvieron con la realización un vínculo amateur o clandestino. Pero en cualquier caso, esos films invisibles o inexistentes permanecen como un negativo (en el sentido fotográfico) en su escritura crítica. No nos es dado saber si Bazin y Daney podrían haberse dedicado a la realización de películas. Pero lo que es seguro es que hablan la misma lengua que los cineastas. ◀

