

LA IMAGEN PERDIDA¹

Podríamos atribuir tres periodos al extraordinario florecimiento de la cultura cinematográfica producido por la *Nouvelle Vague* francesa: antes, durante y después. André Bazin, por supuesto, fue un ejemplo del primero, como director fundador de *Cahiers du Cinéma* en 1951, contribuyente crucial a la teoría del *auteur* y defensor de las películas estadounidenses de posguerra y del neorrealismo italiano contra el rancio «cine de calidad» francés. Los *jóvenes turcos* a quien Bazin alimentó en *Cahiers du Cinéma* –Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, François Truffaut y Luc Moullet, algo más joven– definieron, principalmente, el segundo periodo: iconoclastas adolescentes que escogieron la cámara para convertirse en profesionales estelares de las siguientes décadas.

Serge Daney (1944-1992), quien empezó siendo discípulo de la multitud de la *Nouvelle Vague* y, en un principio, se declaró baziniano, destaca como el comentarista más original del tercer periodo, que él ayudó a lanzar y siguió redefiniendo hasta su muerte a causa del sida en 1992. Esta fase, la *Postnouvelle Vague*, estuvo marcada por una creciente preocupación por lo televisivo –en combinación y en contraste con lo filmico– y una definición más amplia de cine mundial: Irán, Taiwán, India, el Magreb y América Latina formaban ahora parte de la «casa cine» de la crítica cinematográfica. Director de *Cahiers du Cinéma* en la década de 1970, después crítico de cine para *Libération* a partir de 1981 y fundador de la ecléctica *Trafic* en 1991, el año anterior a su muerte, el territorio de Daney se había expandido desde la cinefilia especializada al mundo y su historia, especialmente tal y como la televisión y el cine nos ayudan a entenderlo. Y el hecho de que considerase el tránsito entre el cine y la televisión como una especie de viaje físico, capaz incluso de provocar *jet lag*, convertía a dicho viaje en otra parte del itinerario recorrido por él como viajero del mundo.

Estos dos volúmenes en francés de sus obras no recopiladas, aunque incompletos, nos ayudan a rastrear algunos de los aspectos cruciales de la transición

¹ Serge DANÉY, *La Maison cinéma et le monde. 1. Le Temps des Cahiers, 1962-1981*, París, POL, 2001, 574 pp.; Serge DANÉY, *La Maison cinéma et le monde. 2. Les Années Libé, 1981-1985*, París, POL, 2002, 1.040 pp.

entre el segundo y el tercer periodo. La forma es prácticamente similar en ambos casos: una sustancial entrevista con Daney (la primera de 1977, la segunda de 1983), seguida por una abultada selección de reseñas cinematográficas, y otras secciones sobre *auteurs* y teoría crítica, reflexiones sobre actores, televisión y una sección titulada «Aquí y allá» («Ici et ailleurs») con reseñas de festivales cinematográficos de todo el mundo. La gama de películas analizadas es un placer. Desde un artículo de cinéfilo escrito en 1962 a los dieciocho años sobre *Río Bravo* de Hawks (un «*antiwestern*» —la frontera «no es lo que imaginamos»— cuyo «realismo no responde a la necesidad de lo pintoresco, sino a una necesidad de orden psicológico»), hasta otro de 1968 sobre *Teorema* de Pasolini (una película que «desnuda, no sólo el proceso de su propia génesis, sino, también, el de su proyección, su relación con el público... usted y yo»), pasando por una crítica escrita en 1976 de *La mancha voraz* [*Beware! The Blob*], de Hagman («una masa gelatinosa de color rojo que se traga todo lo que se cruza en su camino... no cuesta mucho reconocer al Capital»), otra de 1981 sobre *En busca del arca perdida* [*Raiders of the Lost Ark*], de Spielberg (el difícil arte de hacer cine hace el trabajo de una tira cómica: «Para alcanzar este extraño objetivo, es necesaria una inmensa labor, una precisión diabólica y mucha reflexión sobre el cine»), u otro artículo de 1985 sobre *Orinoko, nuevo mundo*, de Diego Rísquez: la historia épica que un joven venezolano cuenta de su país, filmada en Súper 8, que Daney evoca con «un oído aún gorgoteando con el ruido del agua y la boca con un sabor a humo de *yapo*».

Tenía un inimitable don para los encapsulamientos epigramáticos, tanto de cineastas como de posturas filosóficas. «Altman veía con disgusto a los seres humanos», escribió de *Popeye* en 1981. «Los consideraba artificiales. Hoy mira a un personaje artificial sin desprecio. La dificultad de Popeye para ser Popeye le inspira». O del cine y los *auteurs* estadounidenses:

Cuando goza de buena salud, el cine estadounidense no produce *auteurs* sino productores [...] o, más precisamente, empresarios del espectáculo. La salud para Estados Unidos es Disney, no Welles (razón por la cual, en Estados Unidos, la enfermedad es mucho más interesante). Como empresarios del espectáculo, Coppola y Lucas llevan a cabo sus empresas con una mezcla de locura megalómana y sentido empresarial. La locura se despliega en la creación de sus máquinas de producción, sus imperios, sin los cuales hay poca oportunidad de éxito en la lucha contra el sistema de estudios, Hollywood, los agentes, los abogados y el profesionalismo vacío.

Una llamativa diferencia entre estos dos volúmenes es su número de páginas, en proporción al número de años que cubren. El volumen 1, *Le Temps des Cahiers, 1962-1981*, que abarca las décadas en las que Daney fue colaborador y, después, director de *Cahiers du Cinéma*, ocupa 574 páginas, lo cual es ya bastante grueso. Pero el volumen dedicado a sus primeros cinco años en *Libération* ocupa casi el doble: 1.040 páginas. Una de las razones de ello es que la recopilación no es completa, algo que ya hemos indicado. El material excluido del periodo de *Cahiers du Cinéma* es considerable; no sólo faltan muchas obras colectivas impor-

tantes, sino también *Procès à Baby Doc, Duvalier père et fils*, una polémica de 265 páginas contra el régimen de Duvalier en Haití escrita en 1973 bajo el seudónimo de Raymond Sapène. (Y, complicando cualquier división clara, algunos artículos tardíos escritos para *Cabiers du Cinéma* están incluidos en las primeras páginas del volumen 2, *Les Années Libé, 1981-1985*.) Hay también, por supuesto, todo un mundo entre dirigir una revista mensual para cinéfilos entendidos, lo cual, indudablemente, limitaba el tiempo que Daney podía dedicar a escribir, y trabajar como cronista de cine, televisión y tenis para un periódico diario generalista. No obstante, el salto cuantitativo de productividad después de 1981 es difícil de negar, y fue una de las principales razones para la creciente estatura de Daney como principal crítico cinematográfico de Francia.

El mayor alcance cultural de *Libé* permitió a Daney, aguijoneado por ejemplos tales como Barthes y Deleuze, conjeturar sobre un lienzo mucho más amplio. Comenzó pensando en qué significa volver a ver en televisión clásicos tan variados como *Las dos huerfanitas* [*Orphans of the Storm*], de Griffith o *El pirata* [*The Pirate*], de Minnelli, y sobre las intrincadas relaciones entre los anuncios televisivos y estrenos populares de los estudios como *Memorias de África* [*Out of Africa*] o *El amante* [*The Lover*]. La televisión no restaba importancia al cine; por el contrario, «da al cine un lugar que nunca antes tuvo: ya no es testigo del mundo, sino testigo de las imágenes del mundo», dijo en 1983. La cuestión entonces es: «¿Tiene el cine medios para organizar una crítica a la televisión? ¿Puede dicha crítica interesar al público en general?».

Otro cambio fue más estilístico, como explica Daney en la entrevista que abre el volumen 2: «Una cosa que había permanecido enterrada (o protegida) durante mi colaboración en *Cabiers du Cinéma* fue el deseo de escribir artículos elocuentes en primera persona, ese tipo de exhibicionismo literario que allí no nos permitíamos». Dado que Daney era tan «diarista intelectual» (en expresión de Berenice Reynaud) como sus mentores Godard y Barthes –aunque Debord también fue una influencia importante–, el cambio al «yo», cuando se produjo, parecía muy tardío. De hecho, como acertadamente señala Reynaud en su introducción a la cuarta y, en apariencia, definitiva antología en versión inglesa de los textos de *Cabiers du Cinéma* (1973-1978), lo que había distinguido al periodo maoísta de Daney a comienzos de la década de 1970 «no era la falta de individualidades fuertes, sino la casi imposibilidad dentro de los dogmas del maoísmo de decir “yo”, de escribir un texto en primera persona. De ahí la táctica de escribir los textos colectivamente, para poder decir “nosotros”».

Se produjeron, por supuesto, muchas superposiciones significativas entre los periodos dos y tres, y, aunque en la década de 1980, *Cabiers du Cinéma* empezó a «aguar el vino», como él dice aquí, siguió escribiendo para ellos. Había empezado a estudiar la televisión y la publicidad en la década de 1970, y ya había enviado reseñas de festivales y otros eventos cinematográficos celebrados en Hong Kong, India, Siria y Túnez. Pero, quizá, el precoz sentimiento expansivo de Daney hacia el cine mundial se capte mejor compa-

rándolo con las perspectivas halladas en *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, completada cuatro años después de la muerte de Daney (aunque su «Capítulo 2a» incluye un diálogo con Daney). Desde el punto de vista del mito general que se presenta en esa monumental obra de vídeo, el cine y el siglo xx están caracterizados por dos países clave (Francia y Estados Unidos); dos jefes de estudio emblemáticos (Irving Thalberg y Howard Hughes) y dos dirigentes mundiales emblemáticos (Lenin y Hitler); dos caídas decisivas de la inocencia cinematográfica —el final del cine mudo con la llegada de las películas sonoras, y el final de las películas sonoras con la llegada del vídeo— y dos caídas decisivas de la inocencia mundial: las guerras mundiales.

En esta visión tan sesgada faltan casi, por completo, Asia y el Pacífico, Oriente Próximo y África, a pesar de la simpatía que Godard manifestó por los militantes norvietnamitas y palestinos y por el gobierno de Mozambique durante las décadas de 1960 y 1970. Mizoguchi y Ozu reciben cierto reconocimiento, y se vislumbra una foto fija de *Yeelen*, una película de Souleymane Cissé. Pero el cine de Irán, India y el mundo de habla china y Australia (por ejemplo) no se puede decir que exista en este esquema, a pesar de que Godard había sido uno de los primeros europeos en pregonar la importancia de Kiarostami y de *La manzana [Sib]*, de Samira Makhmalbaf. Por el contrario, *La tumba india [Das indische Grabmal]*, de Lang, *Cruce de destinos [Bhowani Junction]*, de Cukor, e *India Song*, de Duras, aparentemente «sustituyen» al cine indio, mientras que *Marie pour mémoire*, de Philippe Garrel, *Lumière d'éte*, de Gremillon, y *Moi, un noir*, de Jean Rouch, representan a África.

Por consiguiente, resulta sugerente y emblemático que las secciones «Ici et ailleurs» incluidas en estos dos volúmenes constituyan una referencia directa a la devastadora película realizada en 1976 por Godard y Anne-Marie Miéville sobre el compromiso con causas distantes, tal vez su obra más lúcida desde el punto de vista político, y una alusión al comportamiento y a los intereses trotamundos de Daney. Las 18 bases extranjeras incluidas en el primer volumen incluyen Cartago, Nueva Delhi, Nantes (donde se estrenó «Ici et ailleurs»), Edimburgo, Damasco, Berlín, Roterdam, Nueva York, Gdansk y Hong Kong; la sección equivalente del segundo volumen, que contiene siete veces más artículos, incluye ciudades como Budapest, Yakarta, Venecia, Calcuta, Osaka y São Paulo. Sin sucumbir jamás al exotismo por el exotismo, Daney estaba ampliando, en efecto, el terreno del cine tanto para otros críticos como para sí.

Asombrosamente, sin embargo, aunque parte del material está disponible por internet, no se ha publicado aún ninguna recopilación de la obra de Daney en inglés (aunque, aparentemente, quizá se esté preparando una recopilación)*. *What Is Cinema?*, la primera recopilación anglófona de los ensayos de

* En castellano se ha editado *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El Amante, 1998, y *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos (ed.), Buenos Aires, Biblioteca Kilómetro 111, 2004. Hay también artículos suyos traducidos en diferentes páginas de internet.

Bazin, se publicó, por el contrario, en 1967. ¿Cómo deberíamos explicar esta falta de interés, dado el auge de estudios sobre cine y medios de comunicación? Ante todo, porque la institucionalización del cine en el mundo académico durante la década de 1960 sacó partido del Bazin teórico, pero su importancia como escritor y periodista quedó minimizada. El hecho de que Daney fuera más periodista que Bazin, pero también menos teórico, lo situó en una zona extraña: demasiado teórico para el periodismo cinematográfico anglo-estadounidense, pero también demasiado periodístico para los especialistas académicos. Además, lo que le dio la imagen mundial de urbano y literario –lo que explicó buena parte de la contribución de *Trafic* a la cultura cinematográfica internacional, e inspiró a Godard para hablar de un linaje «de Diderot a Daney» en su *2 x 50 ans de cinéma français*– le colocó, paradójicamente, más *hors de concours* en relación con los mercados territorializados de fuera de Francia, independientemente de que la vara de medir usada fuera intelectual o económica.

La cantidad de material, no obstante, es tremenda. Los dos volúmenes reseñados –ambos publicados por POL, la editorial de *Trafic*– estuvieron precedidos por *La rampe, Cahier critique 1970-1982*, publicado en 1983; tres recopilaciones de textos de *Libération*, tituladas *Ciné journal* (1986), *Le Salaire du zappeur* (1993) y *Devant la recrudescence des vols de sacs à main* (1992) y, en 1994, *L'Amateur de tennis*, dedicada a sus artículos sobre este deporte. Ese mismo año se publicó *Persévérance*, compuesto, principalmente, por la entrevista de Serge Toubiana con Daney en 1991, realizada cuando éste se dio cuenta de que ya estaba demasiado enfermo como para escribir un libro por sí mismo. (Por suerte, parece haber planes de publicar este libro en inglés, y el ensayo autobiográfico que lo abre, «The Tracking Shot in *Kapo*», está disponible en la página de internet de *Senses of Cinema*; el crítico de cine estadounidense Steve Erickson también ha archivado mucho material de Daney y sobre Daney en su web *Chronicle of a Passion*). Todavía queda por publicar por POL otro volumen de artículos de *Libé*, que se espera que añada casi mil nuevas páginas. Por último, tras incluir las notas, los diarios y los fragmentos de *L'Exercice a été profitable, monsieur* (1993), hay otro volumen relativamente pequeño de las obras, que recoge los últimos artículos de Daney para *Trafic* no recopilados.

Una razón por la que hacen tanta falta hoy las perspectivas de Daney es la continua transformación del cine desde el ámbito de lo analógico hasta lo digital; un cambio que supone no sólo la desaparición de la película, la proliferación de los DVD y nuevas funciones para las pantallas del televisor y del ordenador, sino, también, un conjunto distinto de paradigmas que puede englobar la capacidad material de los ciudadanos normales tanto para «hacer cine» (que ahora incluye película y vídeo) como para acceder a la historia del cine. En un confuso periodo transitorio, cuando, de repente, es más fácil y barato que nunca hacer una/un película/vídeo, pero proporcionalmente más difícil y caro llegar con ella al público –dada la fuerza multinacional de los grandes éxitos mundiales y sus campañas

de promoción—, los enfoques y las herramientas que Daney adaptó de la tradición de *Cahiers du cinéma* para lidiar con los mundos-imagen de la *Post-nouvelle Vague* son más necesarios que nunca. Es completamente sintomático de la nueva situación el que la mayor parte de lo que anteriormente se consideraba conjetura crítica sobre el cine, antes de su institucionalización dentro del mundo académico, ahora se pueda calificar, principalmente, de consejos de consumo.

De manera similar, ahora es posible acceder a la historia del cine de cualquier parte del mundo —no sólo de Nueva York, París, Tokio o Londres— gracias a los DVD y a los lectores de DVD con códigos multizona. Pero esta multiplicación de posibles opciones y oportunidades significa poco para la mayoría de los espectadores, cuyo sentido del terreno cultural se está estrechando en lugar de ampliando debido a la «cultura planificada» de los monopolios de los medios de comunicación altamente territorializados y el control que ejercen sobre la prensa. Estos fenómenos son excesivamente polifacéticos y de un alcance demasiado amplio para, simplemente, aplaudirlos o deplorarlos. Nos obligan a adoptar un fresco conjunto de puntos de referencia y paradigmas, y ahí es donde los modelos teóricos ofrecidos por Bazin e, incluso, por figuras posbazinianas como Christian Metz parecen inadecuados para las tareas correspondientes.

Sin ser, de ninguna manera, sistemático al respecto, Daney ofrece ideas sugerentes sobre dónde y cómo podríamos empezar a reconsiderar algunas de nuestras posiciones actuales; no sólo respecto al cine, sino, también, sobre la *mise en scène* y el *découpage* de lo que denominamos sucesos actuales. En un artículo escrito en 1982 para *Libération*, «Como las viejas parejas, el cine y la televisión han acabado por parecerse», escribió:

La contienda entre el séptimo arte y la extraña y maravillosa ventana al mundo, con sus oportunidades perdidas y sus resentimientos acumulados, dista mucho de haberse superado. ¿Está volviendo el cine? Sí pero ¿en qué condiciones? ¿Podemos considerar todavía con seriedad al cine y a la televisión entidades discretas? Hoy sabemos que la supervivencia del cine depende, en gran medida, de la televisión. Que el cine es, al mismo tiempo, ingresos para la televisión, su concubina y su rehén. Lo que no está tan claro es que también, *estéticamente*, el cine ha perdido su selecta autonomía. Esto no ha constituido una ganancia para la televisión. El ganador ha sido un híbrido: el telefilme.

Siguiendo el ejemplo de Daney, deberíamos empezar a explorar esta y otras vías de análisis del cine y la televisión (y, por extensión, el vídeo) de manera más interactiva y menos como empresas separadas; un proceso que podría alejarnos del hábito alienado de hablar de las películas vistas en las salas de cine y películas vistas en los televisores como si fueran intercambiables. Pero, al mismo tiempo, también podríamos recordar las formas en que Daney propuso una sencilla pero radical reformulación de la crítica cinematográfica, para abordar un mundo —a saber, *el mundo*— mucho más amplio que el del cine. «La televisión se ve porque es todo lo

real posible», escribió en un texto de 1991, «Montaje obligatorio: la guerra, el Golfo y la pequeña pantalla»:

Excepto por una cosa: el único mundo del que nos da noticias sin parar [...] es el mundo *contemplado desde el punto de vista del poder* (como decir «la Tierra vista desde la Luna»). Ésa es su única realidad. Sin ella, ¿cómo sabríamos quién tiene poder y quién no? ¿Quién vale qué y quién no vale nada? Si el poder que unos hombres blanden sobre otros debe buscarse en la intersección entre la economía y lo sagrado, la televisión es una cotización bursátil generalizada convertida en liturgia (a su vez, cotizada). Realmente por eso la vemos, porque, al menos, sobre eso nos mantiene informados. Sobre eso, sí, pero *nada* más [...]. Por eso no la respetamos.

Y también:

En esta guerra hay una *imagen que falta*: la de Bagdad bajo las bombas. Una imagen cuya ausencia ha obligado a todos a «imaginar» algo, independientemente de sus opiniones, de sus fantasías, de los recuerdos que tengan de películas bélicas [...]. La furiosa energía aplicada a *imaginar* lo que ni Bush ni Saddam querían mostrar es uno de los primeros efectos que esta guerra «sin imágenes» ha tenido sobre nosotros los cobayas. Cuanto más se imponía el videojuego, más nos atemorizaba la creciente abstracción de los objetivos. ¿Se ha debido esto a la compasión por los iraquíes o a que el cine nos ha legado esos reflejos? ¿Y si fuera la misma cosa?

Reformular de esta manera los propósitos de la crítica cinematográfica puede parecer una empresa relativamente modesta. Pero, en una época en la que, a menudo, se espera que el debate sobre el cine sirva, exclusivamente, a los intereses del consumismo –ya estén dirigidos por el mercado o por inversiones académicas– sugieren, sin embargo, un refrescante cambio de agenda y de enfoque. La crítica cinematográfica que se ocupa del mundo puede recordar a Bazin, pero el mundo en cuestión ya no es el mismo.