

Política de autor y masculinismo

Autores, artistas y objetos

Daniel Liotta*

Recibido 15/08/2025; aprobado 30/09/25

Resumen

Este artículo analiza la teoría del autor forjada por la Nouvelle Vague francesa, examinando si esta teoría y movimiento pueden describirse bajo la categoría de «masculinismo». Demuestra que el «autor» no representa una exaltación de lo masculino, sino una figura cuestionable del maestro, basada en un ideal del yo. Analiza cómo la figura del «genio» propuesta por Kant puede sustituir a la del autor y cómo las películas de la Nouvelle Vague desafían no solo el poder masculino, sino también la pretensión de ser el «autor» de la propia existencia. Estas películas escenifican la mirada objetual y, por lo tanto, destruyen el ideal de dominio.

Palabras clave: Teoría del autor | Nouvelle Vague | Ideal del yo | mirada objetual | genio

Authors, artists, and objects
Author politics and masculinism

Abstract

This article analyzes the auteur theory forged by the French Nouvelle Vague; it examines whether this theory and movement can be described as “masculinist.” It shows that the “author” is not a promotion of the masculine, but a contestable figure of the master based on an ideal of the self. It examines how the figure of “genius” proposed by Kant can replace that of the author and analyzes how Nouvelle Vague films challenge not only male power but also the claim to be the “author” of one’s own existence. These films stage the object-gaze and thus destroy the ideal of mastery.

Keywords: Auteur theory | New Wave | Ideal of the self | object-gaze | genius

En este artículo se analiza la Política de Autores inventada por jóvenes críticos y cineastas de la *Nouvelle Vague*, a la vez que se examina una faceta de este movimiento cinematográfico. En concreto, se propone abordar la relación que esta Política y este movimiento tienen con lo que se denomina, en sentido amplio, «masculinismo», entendido aquí como la promoción material e intelectual de lo masculino en detrimento de lo femenino, un influjo que somete a las mujeres, y a veces a los hombres, al poder y la mirada de un androcentrismo.

En Francia, el reciente Informe de la Asamblea Nacional, dedicado a la «violencia cometida en los sectores del cine» y otros entornos artísticos, ha puesto de relieve la importancia de la violencia, en particular la violencia sexual; ha explicado la lógica intelectual y las prácticas materiales que la posibilitan o la favorecen. Ha puesto en tela de juicio el estatus del «autor», que podría mantener esta violencia o incluso inventar una pseudolegitimación para ella.

Nuestro cuestionamiento no se centra en los comportamientos que podrían haberse legitimado en refe-

rencia al “autor”, sino que se centra, en primer lugar, en la idea del autor inventada por los críticos que constituyen (o constituirán) la Nouvelle Vague: ¿es esta figura del autor la del hombre? También tendremos que afrontar la pregunta: ¿no implica esta figura otras cuestiones además de las del masculinismo? Responder afirmativamente nos obligará, en segundo lugar, a examinar qué figura puede sustituir a la del autor y a analizar cómo ciertas películas de la *Nouvelle Vague* cuestionan no solo el poder del hombre, sino también la pretensión de ser el “autor” de su existencia.

A) El autor

Política de los autores

Examinemos la figura del autor: ¿Cómo podemos definirla? Para responder a esta pregunta, debemos identificar los diversos atributos que los críticos de *Cahiers du*

* liotta.daniel2@gmail.com

cinéma –incluidos Rivette, Truffaut, Rohmer, Chabrol y Godard– atribuyen a los «autores». A partir de la década de 1950, escribieron sus primeros artículos, en particular entrevistando a Hitchcock, Renoir, Rossellini, Lang, Hawks, Buñuel, Wells y Dreyer, Bresson y Antonioni. Estos artículos y entrevistas inventan una figura singular del autor y despliegan su «Política». Una invención progresista, una cristalización. No basta con reconocer en el autor una excelencia creativa; los jóvenes cinéfilos trazan sus contornos y distinguen sus atributos. Cada entrevista, cada artículo, contribuye a destacar un rasgo, a esbozar otro y, gradualmente, a dibujar el rostro del autor. Un recorrido por estos textos nos permite delinear su perfil. Vale la pena explicar algunas de sus propiedades, probablemente ya identificadas por los historiadores del cine. ¿Son estas las de un hombre?

1) El autor es, ante todo, una singularidad que se expresa. Leamos lo que los maestros dicen de sí mismos. Dreyer, Buñuel y Wells, cada uno con su propio estilo, dicen expresarse; Renoir dibuja su propio retrato; Hitchcock y Bresson plasman su alma en un tema¹. Así, cada uno representa tan bien en sus películas su singular modo de ser, que su cine está sujeto a la misma continuidad que su persona. Por eso, las entrevistas abarcan constantemente la filmografía de los maestros y a menudo la vinculan con su biografía. Dibujada por los maestros, esta figura del autor se justifica, según Truffaut, por la literatura, o más bien por una concepción de la literatura de la que Proust, Valéry y Giono son portavoces². Sin embargo, la expresión personal se afirma más en el cine que en la obra literaria: «El cine del mañana me parece aún más personal que una novela, individual y autobiográfico como una confesión y un diario personal. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona³». Desde esta perspectiva, podemos escuchar la fórmula de Godard: «filmar debe ser parte de la vida y debe ser algo natural y normal⁴».

Lo que importa, por lo tanto, es el sujeto entendido como autor, y no los «sujetos» entendidos como temas e ideas independientes de este autor. Debemos concluir, escribe Chabrol, que «un gran tema no es mejor que uno pequeño» y que el apocalipsis atómico no es mejor que una disputa entre vecinos⁵. El objetivo de Hitchcock es «expresarse con la mayor libertad posible» para que *Rebecca*, «la obra meliflua y pálida» de Daphne du Maurier, pueda convertirse en el material para una gran película⁶. Godard lo recordará al rodar *El desprecio*⁷.

2) Un motivo narrativo independiente del autor carece de valor, ya que este despliega su expresión gracias a la reinención perpetua de un tema que lleva la marca de su singularidad, es decir, de una visión original del mundo inseparable de su puesta en escena. La idea cinematográfica del autor es tanto temática como técnica. Debemos recordar la lección que se imparte en los momentos más densos de las entrevistas y las críticas: es vano e ilegítimo diferenciar entre motivo y puesta en escena, o entre contenido y forma. Son uno con el poder del autor, quien es, en una sola pieza, el agente de síntesis de los componentes técnicos de sus películas y el creador de una visión. Según Rossellini, demostrar que los pequeños hechos cotidianos son tan conmovedores como los grandes gestos es rechazar los “efectos cinematográficos”, es decir, la facilidad de los primeros planos, y prescindir al máximo de la “hipocresía del montaje”. «Descubrir lo que hay en el fondo de cada ser» es, dice Dreyer, privilegiar la continuidad de los planos y aprovechar los primeros planos en los diálogos; según Antonioni, restaurar la realidad y situar a los seres humanos en el conjunto es prohibirse dar a los personajes un espacio excesivo y renunciar a la profundidad de campo⁸. Las decenas de horas de entrevistas de Truffaut con Hitchcock declinan constantemente. No precisamente la importancia de una puesta en escena para afirmar un tema o la forma en que un tema ilumina las exigencias de la puesta en escena, sino el poder de las ideas cinematográficas, que son indisolublemente visiones de la existencia y modos de visibilidad. Crear simpatía y complicidad moral entre el espectador y un personaje supone lograr, mediante el montaje, que el espectador piense con él; mostrar la fuerza de un beso amoroso es trabajar con la cámara en el espacio inmediato que rodea a la pareja⁹. ¿Deberíamos, sin embargo, oponer la película fallida o mediocre a la hermosa armonía del tema y su puesta en escena que definen a un autor? La respuesta de Truffaut es este principio que Antoine de Baecque llama «la paradoja del cine menor»¹⁰: que las irregularidades artísticas, incluso los fracasos, no son la manifestación de una derrota o una degradación del autor, sino, por el contrario, un signo de poder. *Alí Babá y los Cuarenta Ladrones de Becker* puede considerarse una película bastante mediocre; sin embargo, lleva la impronta de este gran director, ciertamente en «momentos algo dispersos», tanto es así, especifica Truffaut, que «aunque *Alí Babá* hubiera sido un fracaso, la habría defendido en virtud de la *Política de los Autores*»¹¹. De hecho, dado que Becker es este autor «que ha alcanzado una maestría excepcional»¹² que anima sus ideas y su

estilo, es necesario afirmar y explicar esta excelente continuidad de ideas y estilo a pesar de los fallos. O mejor dicho, gracias a ellos y como a contraluz. Así es como el autor propone una obra, que debe entenderse como una continuidad de expresión mantenida a través de posibles irregularidades¹³.

3) Además, esta continuidad se afirma a pesar de los efectos del destino y al confrontarlos. De hecho, el autor exhibe una maestría que se impone en pruebas tanto artísticas como biográficas. Esta maestría es amplia: es inseparablemente profesional y artística, y se despliega en un contexto de azares. Así, la Política de los Autores nunca disocia la obra del autor de sus condiciones económicas, sociales y políticas. ¿Cómo podemos disociar las obras de Lang y Buñuel de la política alemana y española? Renoir sufrió fracasos comerciales y de crítica, y experimentó “períodos difíciles” en su vida; Bresson admite su miedo a no ser aceptado por el público y a quedarse “desempleado”¹⁴; es necesario hacer oír las palabras de Hitchcock porque durante demasiado tiempo estuvo reducido a la dolorosa condición de un creador experto¹⁵. Enfrentando estas pruebas, enfrentando los caprichos del reconocimiento: el poder del autor define esta capacidad de perseverar en su arte, que constituye su requisito vital. A pesar de su apariencia lúdica, la declaración de Pierre-Auguste Renoir: «Hay que dejarse llevar por la vida como un corcho en la corriente» es cierta para su hijo y, en definitiva, para cualquier autor. Seguir la corriente, adaptarse a lo que sucede, no hundirse en el propio arte es más que una facultad de adaptación: es la capacidad de no perder la singularidad artística al aceptar los vaivenes y las dificultades de la existencia (el dinero, la censura, el poder de los productores, la eficacia de la crítica, el gusto del público, las limitaciones políticas). La maestría del autor no es, por lo tanto, la expresión de un poder ajeno a lo externo. Es el arte, entendamos la palabra en todos sus sentidos, de adaptarse a las circunstancias. Como señala Serge Daney, esto es sin duda lo que los maestros enseñaron a quienes pronto inventarían su propia obra: «ya estaban aprendiendo mucho –y quizás incluso sin saberlo– sobre los azares del oficio de cineasta, sus trucos, sus compromisos, sus irregularidades y ese deseo de *conformarse con* lo que se tiene en lugar de dominar a toda costa lo que no se tiene»¹⁶.

4) Por eso la figura del autor es una figura moral. Su excelencia es a la vez la del director, la del profesional y la de la persona. Es el arte de producir películas hermo-

sas, de afrontar los riesgos profesionales y de vivir bien. El «amor a la realidad», celebrado por Renoir, constituye a la vez un imperativo ético, un principio profesional y el motivo de las películas; la «poesía» y la «frugalidad» que reivindica Bresson, la exigencia de un «punto de vista moral» de la que se enorgullece Rossellini, son inseparables de su relación con el mundo y del ejercicio de su profesión; no podemos disociar la «dignidad trágica» que Welles reconoce en el hombre, de los principios de sus películas y del arte de conducir su carrera y su vida¹⁷. Surge así una pregunta: «La lucha contra las circunstancias» y contra los dioses que Lang escenifica, la «aventura humana» que Hawks muestra, este drama del «hombre en peligro»¹⁸, ¿son temas específicos de dos cineastas diferentes o no proponen, de maneras ciertamente distintas, la misma exigencia moral: hacer películas con excelencia, saber lidiar profesionalmente con las circunstancias y hacer su trabajo con excelencia como hombre? ¿No es esta excelencia la que lleva a Godard a afirmar, admirando *los Juegos de Verano de Bergman*, que está dotado de «una elegancia moral irreproachable»¹⁹? Truffaut es quizás el más explícito: «Una película vale lo que vale quien la hace. Finalmente, identificamos una película con su autor y comprendemos que el éxito no es la suma de varios elementos, buenas estrellas, buenos temas, buen clima, sino que está ligado a la personalidad del único maestro a bordo. El talento se convierte en un valor reconocido»²⁰. La excelencia del arte es el fin supremo, ya que el autor vive para el cine; sin embargo, cuando logra este fin, despliega sus talentos profesionales y manifiesta su singular “personalidad”. Esta concordancia entre arte, profesión y persona nos permite escuchar la fórmula de Luc Moullet en 1958: “La moral es cuestión de *travellings*” y su rectificación por Godard: “Los *travellings* son cuestión de moralidad”. También nos permite escuchar el juicio de Rivette sobre *Kapo* (de Pontecorvo) en 1961. El famoso artículo, “Sobre la abyección”, no se limita a criticar el *travelling* que nos permite “reencuadrar el cadáver en contrapicado” de la mujer que se suicidó en la alambrada electrificada del campo de concentración nazi. Tampoco se limita a devaluar al cineasta; Denigra al hombre que hizo el *travelling*: “este hombre no merece nada más que el más profundo desprecio” ya que actuó por “inconsistencia, estupidez o cobardía”.²¹ Se supone que el profesional, el director y el hombre son uno en excelencia, pero también en baja.

El término «autor» nos parece, por tanto, perfectamente elegido. Tiene más significado que «creador» o «artista»; no hace falta decir que el cineasta es artista,

ya que su arte está perfectamente definido gracias a su cualidad de autor. Las etimologías son instructivas. El autor es quien despliega («augeo») y somete a su «auctoritas» la idea y el material técnico del que es maestro y modelo («auctor»). El autor es este sujeto que se desarrolla desarrollando su arte; trabaja lo que es indisolublemente forma y material; domina ambos al dominar su vida y sus imperativos profesionales; es una figura moral que trabaja para perfeccionar su existencia inventando su obra artística. La «Política» de los autores no hace más que redoblar la palabra «autor»; designa a la vez la perseverancia en la autoexpresión, la capacidad ideal y técnica para producir la propia obra y la capacidad ética para dominar el propio arte, la propia profesión y la propia existencia. Utilicemos las categorías de Gisèle Sapiro: el autor mantiene una relación metonímica con su obra, ya que la continuidad de sus películas lleva su impronta; una relación metafórica, ya que sus películas se asemejan a él; y una relación de intencionalidad, ya que sus películas son sus proyectos²². El término «obra» le viene, por lo tanto, perfectamente al autor, pues se define implícitamente como una continuidad creativa, como expresión y como el proyecto de su creador. Debemos, pues, afirmar de la obra filmica lo que Michel Foucault dijo en *La arqueología del saber* sobre la obra discursiva: «Si hablamos fácilmente de la 'obra' de un autor, es porque la suponemos definida por una cierta función de expresión»²³, expresión que La política del autor no cesa de celebrar. Por eso es vano y superficial preguntarse si deberíamos o no «separar la obra del hombre», ya que «obra» se dice implícita o explícitamente de «el hombre». Se dice de este hombre que expresa su singularidad en su puesta en escena, a pesar o debido a los efectos del destino, y despliega así su moral.

Aquí nos encontramos con un problema contemporáneo. Devaluar una película y, a veces, hacerla difícil (o incluso imposible) de ver porque su autor es vil y debe ser condenado, implica cumplir implícitamente con el principio impuesto por Truffaut según el cual «una película vale lo que vale quien la hace». Esta devaluación se rige por el principio truffautiano, que ahora experimenta dos reversiones: sustituye la excelencia del autor y la película por su bajeza –aunque esto ya lo afirmó Rivette al criticar a *Kapo*– y no conduce de la apreciación de la obra a la del autor, sino, en una dirección inversa, de la inmoralidad del autor a la depreciación de su obra. Esta depreciación, precisamente, no es obra del movimiento MeToo y su denuncia de la violencia que sufren

las mujeres en general y en el mundo del cine. Esta depreciación es el encuentro entre este movimiento y el «autor».

El poder narcisista del autor

Pero ¿qué legitimidad debe atribuirse a esta figura? Cabe cuestionar la continuidad expresiva que supone. También es legítimo cuestionar la negación, reivindicada por la Política de Autores, del cine como arte colectivo. Quisiéramos apreciar la Política de Autores desde otro punto de vista. De hecho, no es difícil distinguir en la invención del autor una figura del yo, que vincula la ilusión de dominio a la servidumbre imaginaria, es decir, a la sumisión a la imagen de un ideal. El niño muy pequeño, que aún experimenta incoordinación motora y que soporta la experiencia psíquica de un cuerpo fragmentado, se reconoce con júbilo en el reflejo que le ofrece el espejo y, así, se somete con placer a la imagen de una buena forma. De este modo, inventa una coherencia y una comprensión unitaria de sí mismo y se otorga un dominio falaz que imagina ejercer sobre lo que le rodea. Este sentimiento de identidad y dominio sobre sí mismo constituye una ilusión gracias a la cual pretende regular las relaciones consigo mismo y con lo externo. Una ilusión legitimada y simbólicamente reforzada cuando un adulto la garantiza: «Eres tú», «realmente eres tú». Este señuelo es la raíz de futuras identificaciones a las que el adulto se entrega, creyendo ejercer su libertad mientras se aliena a una ignorancia narcisista del yo, albergada en la figura de un²⁴ yo ideal.

Los jóvenes críticos y futuros directores noveles han forjado su propio espejo; han inventado un atractivo especular y una garantía simbólica gracias a las palabras de los maestros que han elegido y a las imágenes que han dibujado. Así, «de la insuficiencia a la anticipación» –podríamos usar la expresión de Lacan–, han hecho brillar literalmente su propio poder expresivo, aún incipiente y vacilante, pero pronto plenamente ejercido. Así pudieron representarse a sí mismos y a los demás: soy yo, de hecho soy yo quien me represento, autor en potencia y pronto en acto; así me presento ofreciendo las puestas en escena de mi visión del mundo; soy de hecho yo quien ejerce el dominio de su arte y su profesión; y soy yo, de ahora en adelante, quien elevará al ideal moral al director que soy, su saber hacer profesional y su relación con la existencia. No discutamos aquí el narcisismo de cada uno de los jóvenes cineastas y la forma en que se adapta-

ron a esta imagen; la pregunta es indiscreta e irrelevante. Nos interesa lo que podríamos llamar un narcisismo autor, que permitió a Truffaut, en 1957, erigir los *Cahiers du cinéma* como el «último bastión de la integridad crítica»²⁵. Un narcisismo que autorizó a los jóvenes críticos a convertirse en cineastas y a proponer las bellezas de la Nouvelle Vague.

Precisamente la ilusión es doble, y el primer engaño establece el segundo. Se trata de erigir cineastas que quizá no pidieron tanto como maestros y modelos de arte, profesión y existencia; reconocemos aquí la invención de lo que el psicoanálisis llama un ideal del yo. Luego, gracias al espejo que se supone que estos cineastas constituyen, se erigen como discípulos felices: como creadores fértiles y nuevos maestros. A este retrato de un yo ideal –pero el yo no es más que un retrato falaz– conviene añadir, con Lacan, la pasión por imponer el propio dominio, una pasión que se hace explícita cuando se supone que una alteridad pone en peligro el poder que el yo se arroga. Un ejemplo de ello lo ofrece el artículo seminal y violento de Truffaut dirigido contra «Cierta tendencia en el cine francés» (*Cahiers du cinéma*, enero de 1954), es decir, contra los representantes de la «calidad francesa». Con lucidez, Truffaut afirmó entonces que lo impulsaban la «pasión e incluso la parcialidad»²⁶. Ya en 1957, André Bazin identificó un «culto estético a la personalidad»²⁷; ahora Geneviève Sellier habla de un «culto» al autor y Occitane Lacurie de una «dictadura de los autores»²⁸. Lacan habló de la «tiranía narcisista» del yo²⁹.

¿Es apropiado, sin embargo, describir la Política de Autores como “masculinista”? ¿Es esta Política, como la Nouvelle Vague según Geneviève Sellier, una política de lo “masculino singular”³⁰? Los análisis históricos enseñan a quienes aún desean ignorarla que el cine contemporáneo de esta Política estuvo marcado por una manifiesta dominación masculina, al igual que la sociedad y el “mundo de la cultura”. Pocos hombres, al parecer, lo percibieron y muchos se sintieron satisfechos con ello. Por eso, en aquellos años, el juicio de Pierre Kast es importante, y Sellier, en *La Nouvelle Vague: Un Cine de lo Masculino Singular*, señala que es a la vez lúcido y excepcional:

El cine está hecho casi exclusivamente por hombres. Por lo tanto, las mujeres en el cine son, muy a menudo, mujeres tal como las ven los hombres. [...] Las mujeres en el cine no son solo mujeres hechas por hombres, sino, sobre todo, mujeres hechas para hombres.³¹

Las revelaciones de Tippi Hedren sobre el acoso y chantaje de Hitchcock a su carrera, y el testimonio de

Anne Wiazemsky sobre los gestos inapropiados y el comportamiento, con demasiada frecuencia incorrecto, de Bresson durante el rodaje de *Al azar Balthazar* demuestran que los maestros no siempre fueron dueños de sus pasiones sexuales y despóticas³². En esto, ciertamente no se diferenciaron de otros directores ignorados o devaluados por la Política de Autores.

¿Acaso no podemos identificar palabras y acciones masculinistas –aunque las palabras también son acciones– entre los autores de la Nouvelle Vague? Solo podemos responder dentro de los límites de nuestro conocimiento. Observemos, pues, la ambigüedad de Godard al afirmar que «dirigir a una actriz y hablar con su esposa son lo mismo»³³: ¿dirige las palabras cuando habla con «su esposa» o concibe la dirección de la actriz como un diálogo amoroso? Sobre todo, Truffaut retoma la fórmula de Jean-Georges Auriol, quien aquí confunde su estupidez con una ocurrencia: «El cine es el arte de hacer que las mujeres guapas hagan cosas bonitas», antes de añadir, reiterando así la habitual economía de pareja: «Para mí, los grandes momentos del cine son la coincidencia entre el talento de un director y el de una actriz dirigida por él»³⁴. Sin embargo, no basta con identificar este «masculinismo», debemos intentar situarlo. El masculinismo no forma parte de la definición del autor, pero este se siente perfectamente cómodo con su innegable existencia. Nada predestinó al autor y a su Política a ser masculinos en principio, aunque esta Política se expresó innegablemente en lo masculino: una dominación que, según los análisis de Jérôme Pacouret, reinó en el cine desde la década de 1920.³⁵ Este cierto masculinismo acompaña, de hecho, la Política de los autores, pero, al leer entrevistas y artículos propuestos por esta Política, y no la estructura. Podemos citar una afirmación de Truffaut: «Un gran director es necesariamente viril, valiente, poderoso, protegido de las tentaciones románticas, los arrullos, el esteticismo, las piruetas decorativas y el humo y los espejos».³⁶ Estas proclamaciones viriles nos parecen raras y no nos permiten concluir que, según la Política del autor, este sea necesariamente un hombre. La evaluación crítica bastante equilibrada pero a veces severa de Truffaut de la primera película de Agnès Varda, *La pointe courte* (1955) hace escasas referencias a la feminidad del artista, y la sola mención del “director cerebral” no es en absoluto despectiva³⁷. Lo que se afirma en artículos y entrevistas, de los cuales Truffaut no es el único “autor”, es la creencia en la excelencia artística, profesional y existencial del autor, y no, salvo algunas excepciones, la creencia en su necesaria masculinidad. Pero esta promoción del autor

ciertamente ha otorgado a ciertos “profesionales”, apoyen o no la Política de Autores, un prestigio y un poder que les permite violentar a las mujeres.

Además, la tiranía narcisista no está reservada en absoluto a lo masculino. Esta pasión no respeta a ningún género, y Lacan señaló que el filántropo, el reformador, el pedagogo y, por ende, el profesor, están particularmente expuestos a ella. Podemos añadir: el creador, el crítico, el periodista y, en definitiva, todos aquellos a quienes los círculos sociales otorgan cierta autoridad. Pero cabe destacar que durante mucho tiempo, la sociedad otorgó a los hombres, y mucho menos a las mujeres, el poder de elevar esta tiranía a la violencia material.

Sin embargo, nuestro argumento resulta demasiado abstracto. La política de la Nouvelle Vague forma parte de la historia del autor en Francia y en todo el mundo. Jérôme Pacouret lo ha demostrado en un estudio reciente: esta historia, inseparable de las relaciones de poder culturales, políticas, jurídicas, económicas y estéticas, forma parte de la historia del arte cinematográfico, y la Nouvelle Vague no inventó en absoluto la figura del autor-director. Pacouret también demuestra, anticipándose a ciertas conclusiones del Informe mencionado en nuestra Introducción, que esta historia es inseparable de la dominación de los hombres sobre las mujeres, una dominación que se despliega no solo en la violencia sexual y en la imposición de una “mirada” masculinista, sino también en una división y jerarquización de las tareas sujetas a las normas de género³⁸.

Centrémonos en un episodio de esta dominación. Los historiadores demuestran que la figura del autor fue cuestionada, especialmente en *Les Cahiers du cinéma* y después de la Nouvelle Vague; sin embargo, ha perdurado. Ahora parece cierto que la persistencia del culto al autor ha transformado a ciertos directores después de la Nouvelle Vague en “niños mimados”, como dice Marcos Uzal³⁹. En esta línea, la figura del autor parece carecer de legitimidad: es solo un señuelo imaginario que fácilmente se convierte en tiranía. Pero ¿en beneficio de qué figura, o quizás de un poder artístico sin figura, podría ser reemplazada?

B) Genios, objetos

Objetivaciones sociales y no sociales: el genio

Es cierto que la crítica cinematográfica no está obligada a someterse al pensamiento del autor, y es legítimo

pensar en las películas como fenómenos culturales. La Nouvelle Vague, como toda producción cinematográfica y todos los movimientos cinematográficos, puede ser objeto de análisis y crítica social. Más aún, debe serlo porque las formas de ver y hacer ver tienen una historia; deben ser dilucidadas y puestas a prueba ante las exigencias del presente. Este es el trabajo feminista que Geneviève Sellier ha realizado al escribir sobre la Política de los Autores y la Nouvelle Vague. Sin embargo, cuando Sellier denuncia la «letanía que nos obliga a ‘separar la obra del artista’»⁴⁰, implícitamente se rige por la figura del autor que denuncia en otros lugares⁴¹; sigue creyendo que el hombre se expresa en su obra y que «una película vale lo que vale quien la hace», apreciando ahora este valor «desde una perspectiva de género, clase y raza»⁴². Además, no está claro cómo se puede apreciar el valor de las películas cuando uno se contenta con resumirlas, ignorando así que lo que importa no es la historia que cuentan sino el lugar, o los lugares, en los que sitúan al espectador para que éste pueda juzgar lo que cuentan.

Además, el argumento clásico conserva toda su fuerza: es cierto que una película y un movimiento cinematográfico son fenómenos sociales, pero no todo fenómeno social es una película o un movimiento cinematográfico. Por lo tanto, es importante que el fenómeno social que constituye el cine se distinga de todos los fenómenos sociales. Los estudios están trabajando en esta dirección, que se liberan de la figura del autor y a veces la toman como su objeto. Los historiadores y críticos de cine han propuesto y desarrollado estos análisis desde hace mucho tiempo; es decir, investigaciones sobre las técnicas y los sistemas de producción, distribución y recepción de películas, estudios que toman como objeto sus procedimientos materiales de realización, exámenes de sus relaciones con movimientos y códigos estéticos y, más generalmente, con instituciones culturales y políticas. Estos análisis desarrollan perspectivas independientes del culto al autor y se esfuerzan por comprender lo que hace que el cine sea socialmente específico⁴³. Y pueden enseñarnos sobre los poderes sociales específicamente cinematográficos que las mujeres han experimentado y aún experimentan.

Lo arbitrario, sin embargo, es reducir las películas a un modo de objetivación. Por eso es arbitrario reducirlas a objetos sociológicos, incluso si esta sociología histórica es sutil y respetuosa con la especificidad de su objeto. ¿A favor de qué otra objetivación es posible impugnar esta reducción? ¿Acaso no se consideran bellas ciertas películas, y no debería pensarse a su creador como una función

social o como un «autor» susceptible de veneración, sino como un poder singular que hace posible la belleza? Es este poder el que quisiéramos señalar sin pretender que sea el único que presenta una objetivación independiente del punto de vista social. Un poder que nos parece más legítimo que el del autor.

Es desde este punto de vista que el pensamiento de Kant, desplegado en la Analítica y Dialéctica de la *Crítica del Juicio* (1790), parece imponerse, aun cuando no estuviera familiarizado con el cine. Un pensamiento del que se pueden rescatar algunas afirmaciones cardinales sin tecnicismos. El cinéfilo puede entonces intentar este experimento: examinar cómo la filosofía kantiana nos permite pensar en nuestro placer estético y explicar lo que de otro modo sería trivial. Y nos permite sustituir la noción de autor por un concepto más legítimo. La belleza, dice Kant, no reside en el objeto, sino en el juicio. El juicio de belleza es un juego libre, una armonía placentera entre el «entendimiento», la facultad de conocer mediante conceptos, es decir, mediante reglas intelectuales, y la «imaginación», la facultad de asociar y componer lo que los sentidos me ofrecen. En una fórmula más concisa, podríamos decir que el juicio de belleza pone en juego armoniosamente lo decible y lo sensible. Cuando el juicio es un acto de conocimiento, la imaginación se somete al entendimiento, y los datos sensibles se sintetizan y someten al concepto gracias al entendimiento; este juicio determina sus objetos: es una manzana, es una mesa. Cuando el juicio es estético, esta sumisión ya no se produce, sino que las dos facultades interactúan y se reavivan mutuamente (§ 9 de la Analítica). ¿No es este libre juego del entendimiento y la imaginación el que ejercitamos cuando disfrutamos de una bella película? Lo que vemos y oímos (si la película “habla”) nunca deja de darnos que pensar y, gracias a esta dinámica intelectual, prestamos más y mejor atención a lo que vemos y oímos sin asentarnos en una idea que imponga su ley sobre lo visto y lo oído. El entendimiento y la imaginación, ambos libremente (sin que el entendimiento domine la imaginación), se ponen en actividad: interactúan y, desde este punto de vista, se “armonizan”. Se trata de dos movimientos espirituales distintos pero inseparables, de tal manera que ninguno tiene precedencia sobre el otro y su continua conexión crea el placer del espectador. He aquí el principio de nuestros placeres de espectadores: ese conjunto de expectativas, aceleraciones y vértigos, vacilaciones y certezas, fluctuaciones o rupturas que, frente a una bella película, suscita en nosotros la complicidad entre nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento.

De este modo, lo que cabe temer no es solo la yuxtaposición de banalidades como ideas del entendimiento y de insipideces sensibles como actividad de la imaginación. No se trata solo de la pretensión de ofrecer un marco cortés para presentar lo que sabemos que es horror; la contraelección de *Kapo*, por supuesto, debe ser siempre meditada: no hay nada bello aquí, ya que el entendimiento y la sensibilidad no pueden satisfacerse con esta puesta en escena, esta visión elaborada del cadáver sobre el alambre de púas electrificado. De hecho, lo que también cabe temer es a la vez menos serio y más banal. Pensemos, de hecho, en las películas que una regla intelectual (el concepto) domina e impone su poder sobre lo que permiten ver y oír; todos hemos sufrido estas “malas películas”: películas de “tesis”, películas cuyos diálogos y escenas son puramente funcionales, narrativas que repiten inflexiblemente las mismas ideas, puestas en escena que aleccionan en lugar de posibilitar nuestra libertad de juicio y, por lo tanto, nuestro placer, música destinada a subrayar o intensificar la emoción que se supone que produce el flujo de imágenes. Por una paradoja, por tanto, solo aparente, son las “malas películas” las que no me necesitan ni a mí ni a la complicidad de mi actividad intelectual y mi sensibilidad, y no así las películas bellas, pues estas últimas solo pueden desplegar su belleza solicitándome y obligándome a trabajar placenteramente, sin imponerme lo que debo sentir y pensar. Dicho de otro modo: como espectador de una película bella, mi placer es tal que puedo ser cautivado pero no subyugado, puedo ser capturado pero no encarcelado. Y siento aún más gratitud hacia la película porque me hace más sensible e inteligente, respetando mi libertad.

Debemos entonces preguntarnos: ¿cómo podemos concebir a este creador de belleza al que llamamos artista? Y, precisamente: ¿qué es un artista cineasta?

1) Es creador de una regla de belleza, es decir, de una manera singular de armonizar la comprensión y la imaginación. Solo una cosa parece común al autor y al «genio», es decir, al «talento» que «dota al arte sus reglas»: la originalidad, que es su propiedad primordial ⁴⁴ (§ 46). El artista dotado de genio puede ciertamente «expresarse», pero no es esta expresión —que puede estar ausente— el principio de su genio, sino su talento para la singular invención de una regla de belleza. «Genio» designa en latín el principio de singularidad, y por eso Kant usa el término. Así, podríamos diferenciar primero el genio de Chabrol, su talento para vincular la sátira con la ambigüedad; el genio de Godard, que da origen a la emoción más pura

en las invenciones cinematográficas más experimentales; y el de Truffaut, que parece más sabio, pero entrega personajes aparentemente ordinarios a las derivas existenciales más impactantes. Kant, por tanto, denomina genio al poder singular de crear nuevas bellezas, nuevos devenires de la belleza. La singularidad del autor es personal y existencial, es una forma original de expresarse; la del genio se define únicamente por la originalidad de la regla que posibilita el libre juego del entendimiento y la imaginación o, como dijimos, de lo decible y lo sensible. Desde este punto de vista, el genio no es una persona entendida aquí en el sentido de una singularidad existencial o «empírica», dice Kant. Por eso puede decirse de una potencia artística particular y también de un equipo, y es compatible con el cine concebido como arte colectivo. El genio carece de cualificación psicológica, social o política y, cabe decirlo, es ajeno a cualquier determinación de género o sexo porque es ajeno a las cualificaciones «empíricas». Y no pretende residir en ninguna torre de marfil. Se trata de un poder “trascendental” de creación de belleza, es decir, un poder independiente de toda propiedad empírica, que Kant –contrariamente a una visión atribuida al Romanticismo– no opone al talento.

2) La singularidad del genio se despliega en la invención de un motivo particular y su puesta en escena, y la Política de los Autores afirma con razón que el motivo y su puesta en escena son inseparables. Sin embargo, no hablemos de obra por dos razones. Por un lado, no hablemos de obra si consideramos que es inseparable de la singular forma de ser de quien se expresa. Kant habla preferentemente de los «productos» y «producciones» del arte y el genio (§ 45-47), efectos de este poder singular y propiamente impersonal de poner en juego placenteramente el juicio del espectador. Por eso, en rigor, la película fallida o simplemente mediocre no participa en estos productos; la idea del genio no concede ningún valor a la paradoja truffaldiana de la «película menor» del artista que se expresa. Por eso también podríamos indicar solo a primera vista qué distingue el talento de Chabrol, Godard o Truffaut, ya que no todas sus películas están necesariamente marcadas por este talento. Por el contrario, una película llamada de “entretenimiento” puede armonizar la comprensión y la imaginación. Por otro lado, con Kant y más allá de Kant, cabe decir que la “producción” bella no se reduce a esta forma completa que llamamos película. Podemos juzgar que una película (o filmografía) mediocre presenta una escena o un plano bellos. Y también podemos juzgar, siguiendo la obra

de Deleuze, que cada tipo de “imagen” que analiza el filósofo (la imagen-percepción, la imagen-afecto, la imagen-pulsión, las imágenes-tiempo...) encierra una forma de poner en juego la imaginación y la comprensión que los cineastas actualizan de forma singular, elevándola a la genialidad; desde este punto de vista, la producción bella es una actualización original de una “imagen”. En resumen: la producción genial no puede ser considerada como obra ni desde el punto de vista de su principio (no expresa un modo personal de ser), ni desde el punto de vista de sus configuraciones, ni desde el punto de vista de sus límites⁴⁵.

3) Por dos razones, no concedamos al genio una maestría excesiva. Por un lado, no se define en relación con la pericia profesional ni con la capacidad de afrontar los efectos del destino. Por otro lado, el genio, aunque posee el talento de suscitar el sentimiento de belleza, es «incapaz de describirse a sí mismo ni de indicar científicamente cómo da origen a su producto»⁴⁶; es incapaz de determinar la regla singular que inventa para poner en juego la comprensión y la imaginación. De hecho, el matemático y el físico pueden determinar y explicar las deducciones de su juicio de conocimiento, implementado bajo la dirección de la comprensión. Ahora bien, lo que hace posible el juicio de belleza es ajeno a esta maestría intelectual; esta facultad, por lo tanto, no puede ser determinada por el espectador, el crítico ni el propio genio. Por eso nos decepciona y nos alegra a la vez que las críticas más sutiles, los cursos más precisos y las entrevistas más detalladas, en última instancia, siempre dejen indeterminados los modos de producción de la belleza. De esta indeterminación debemos deducir el lugar común de que la belleza se experimenta, pero no se prueba. No está probado, ya que la prueba es un acto de dominio del entendimiento. Se experimenta en el placer de la activación recíproca del entendimiento y la imaginación. De esto concluimos que el artista no puede demostrarse su genio a sí mismo, ni esperar que otros se lo demuestren. Desde este punto de vista, el genio no puede pretender ninguna seguridad narcisista.

4) Finalmente, el genio no es una figura moral, sino un poder amoral. Ciertamente, el juicio de belleza no se relaciona con la existencia de la cosa, sino con su representación (§ 1 y 2). Juzgar bella una manzana pintada por Cézanne no es un deseo material de consumirla, sino de disfrutar de su contemplación pictórica; juzgar bella una película es disfrutar de las percepciones que ofrece y no

un deseo material de participar en las experiencias representadas: juzgar bella *Los 400 Golpes* no es un deseo de formar parte de la familia y la existencia de Antoine Doinel. De este modo, el genio emancipa al espectador de la materialidad de los placeres consumistas. Pero esto no basta para convertirlo en una figura moral. El genio no es un poder moral si aceptamos llamar «moral» al saber profesional y existencial, ya que el genio es ajeno a estas calificaciones. Tampoco es un sujeto moral en el sentido que Kant reconoce —este sujeto que se obliga a un imperativo que la razón define (el imperativo categórico)—, ya que la regla de la belleza no es, como la regla moral, una determinación intelectual que se impone a la sensibilidad. Pero ¿es necesario pasar por Kant para saber que un gran artista, un creador de belleza, no es necesariamente un ser moral? Sin embargo, la amoralidad, que deja fuera de juego el juicio moral, no es en absoluto inmoralidad. En sí mismos, el miserable «tráfico» de jóvenes al que se dedica un cineasta no nos permite en absoluto concluir que sus películas no sean bellas. Ni que lo sean en virtud del viejo prejuicio según el cual las transgresiones del artista le dan o favorecen su genio⁴⁷.

Concluamos este esbozo⁴⁸. Singular pero impersonal, productor pero sin obra, talentoso pero sin maestría, liberando al espectador de los placeres del consumo pero amoral, tal es el “genio” que nos permite pensar en lo que en el artista es irreducible a determinismos sociales y existenciales y ajeno al narcisismo del autor. El viejo Kant, en el formato escolástico de sus palabras, nos permite así concebir lo que sin duda apreciamos más en el cine (y en las demás artes): los devenires originales de la sensibilidad y la inteligencia, y la agradable prueba de la libertad de juicio ante el “producto”.

¿Puede demostrarse la belleza de las películas de los autores celebrados por la Política de Autores, la belleza de las películas de la Nouvelle Vague? No, y de estas bellezas debemos decir lo que Kant dice sobre el juicio de belleza (§ 56)⁴⁹: no se pueden disputar, pero sí discutir. No se pueden disputar porque disputar es demostrar con pruebas, mientras que la belleza no se puede probar, pero sí discutir; y el verbo francés lo expresa perfectamente: apelar con palabras, explícita o implícitamente, al entendimiento y la imaginación del espectador para mostrar si, sí o no, sus facultades se ponen en actividad placenteramente. Atreverse a juzgar la belleza es, por lo tanto, asumir una pretensión de buen gusto sin poder justificarla jamás demostrativamente. Tal como lo hacemos aquí.

Desde este punto de vista, el honor de los *Cahiers du cinéma* y otros movimientos críticos no reside en haber

promovido la política de los autores, sino en haber *debatido* para que las películas de los maestros reivindicadas por esta política sean reconocidas y para que puedan, dice Kant, «servir a otros como medida y regla de apreciación» y convertirse en «ejemplares», que es la segunda propiedad del genio (§ 46)⁵⁰. Esta propiedad indica (sin desarrollarla) que existe una historia de relaciones entre genios (una historia del arte brillante). El honor de los *Cahiers* reside también en haber sido el lugar donde la Nouvelle Vague pudo florecer. Se puede juzgar (pero no demostrar) que esta *Vague* merece ser comparada en la historia del arte francés con el Impresionismo o la *Nouveau roman*. ¿Ha habido a menudo en Francia tal florecimiento de artistas reunidos en el mismo lugar y tiempo (un tiempo cronológico, social y generacional) y que en ocasiones lograron alcanzar la genialidad? Desde esta perspectiva, la Política de los autores fue, por lo tanto, solo la matriz cultural que dio origen a este florecimiento en el discurso. Sin embargo, para ello, existía una condición: que los jóvenes cineastas no confiaran su arte a la falaz garantía “egoica” estructurada por el espejo de los maestros, sino a su singular talento para reinventar la belleza.

Los objetos

Sin embargo, ¿no nos confrontan a menudo estas bellezas de la Nouvelle Vague (suponiendo que exista belleza) con formas de percibir y pensar legítimamente criticables, y en concreto, feministas? ¿No representan a menudo a mujeres y hombres, no los presentan de una manera que ya no es la nuestra y que ya no debería serlo? Quizás tengamos aquí una posible definición de clasicismo (y desde este punto de vista, el cine es similar a la literatura), una definición posible, pero no la única, ya que el clasicismo también designa la pertenencia a un legado. Según esta definición, diremos que un arte clásico ofrece al libre y placentero juego de la imaginación y el entendimiento una forma de representar (dar al entendimiento algo en qué pensar, dar algo que sentir gracias a la imaginación) situaciones y personajes que ya no pueden ser nuestros, en este caso desde el punto de vista de las relaciones entre mujeres y hombres. Sin embargo, aunque no hay nada malo en disfrutar de una belleza que no nos engañe, no subestimemos demasiado su poder. Dado que el entendimiento (aunque esté sujeto a prejuicios) no determina la actividad de la imaginación, existe en el placer de lo bello un indecible irreducible que «brinda la

oportunidad de pensar mucho más de lo que puede comprenderse en un concepto determinado»⁵¹ (§ 49). Por eso (otro lugar común que Kant permite fundamentar en la razón) ningún discurso puede agotarlo, ya que encierra un imposible de decir. Este imposible es la cara negativa de la interacción siempre renovada entre lo decible y lo sensible, de las fluctuaciones del sentido y los nuevos devenires sensibles. Desde este punto de vista, el clasicismo es menos una propiedad de un «producto» fílmico que un bloqueo, quizás irreductible, del juicio estético: este no puede afirmarse más allá de percepciones y puestas en escena que nos son ajenas y que rechazamos.

Por lo tanto, podemos comprender que una película hermosa puede ser la ocasión para un juicio estético ambiguo que nos invita a transgredir los límites de una percepción «clásica». En este sentido, *Les bonnes femmes* (1960) de Chabrol es ejemplar. Representa a cuatro jóvenes vendedoras en una tienda de electrodomésticos, a la vez incultas, vulgares y presas de sueños que pueden parecer tontos y cuya satisfacción siempre es patética, humillante o mortal. Su relación con los hombres a menudo se reduce a la comedia más irrisoria y cruda de ambos sexos. ¿Es esta una simple observación de un cineasta? Debemos desconfiar del cine de denuncia; cede fácilmente ante el punto de vista general y la complacencia que nos invita a disfrutar de lo que afirmamos criticar. Así, Sellier habla de la «mirada entomológica» del cineasta. Ella especifica, sin embargo, que Chabrol «reserva sus rasgos más agudos para los hombres⁵²». De hecho, observamos que estas mujeres nunca ejercen violencia contra los hombres, mientras que los hombres no dudan en ejercerla con palabras y conducta, una violencia que llega incluso al asesinato de una de ellas. Además, todas están secretamente dominadas por una melancolía que a veces se manifiesta en el más vulgar aburrimiento, por no encontrar lo que las haga felices. Ahí reside su espiritualidad, en esta espera que Chabrol muestra y que nos abre un mundo donde no se puede estar satisfecho ni con la dominación masculina ni con una buena conciencia de denuncia. Seamos sensibles a la ausencia de satisfacción perceptible de Jane una vez que se ha «dormido», seamos sensibles a la agudeza de la mirada de Jacqueline, rápida para detectar y rechazar las triviales agresiones de su pretendiente, antes de que este la condene a muerte. Prestemos atención, en la última escena, a la sonrisa insulsa y convencional –pero a veces animada por una auténtica gravedad– de una joven a la que un hombre finalmente ha invitado a bailar. No tiene sentido verla, filmada desde atrás, porque la película nos ha enseñado que la espera de

esta mujer crea un vacío que será ocupado por un hombre tan siniestro como los ya descritos, y que no podrá llenarlo. Por eso, la película no solo no nos limita a representaciones masculinistas, sino que tampoco se reduce a una simple crítica de estas representaciones. De hecho, ninguna percepción de lo que sobresale vale nada y ninguna lección de emancipación puede imponerse porque, más allá de la aparente insulsez de la sonrisa, nos embarga un deseo cuyo objeto, por desgracia, solo puede ser irrisorio, vulgar y quizás violento, en cualquier caso incapaz de satisfacer su demanda. Surge entonces un vacío que es la prueba de la esperanza y la expectativa. Nos da que pensar en la tragedia de un ser arrojado al mundo, y a un mundo hecho para los hombres, y que sin duda añora en vano a aquel que pondrá fin a su tristeza y a su soledad.

Los genios de la Nouvelle Vague, un cine con una singular dimensión masculina, *también* lograron visibilizar y audible este profundo vacío de deseo que anula las pretensiones de los hombres de controlar lo que desean las mujeres. Lo confirman Truffaut y Godard, quienes, entre otros, y cada uno a su manera, nos permiten vislumbrar la derrota de una ideología masculinista a la que sus palabras y su cine pudieron ceder. ¿Qué juicios nos permiten entonces formarnos estos genios, alejados del masculinismo a veces presente en la Nouvelle Vague?

En *Domicilio Conyugal* (1970), Antoine Doinel dice de sí mismo: «No me enamoro de una chica en particular, me enamoro de toda la familia, del padre, de la madre; me gustan las chicas con buenos padres. De hecho, amo a los padres de otros». Quien no haya comprendido la naturaleza profundamente incestuosa de su deseo debería escuchar a Antoine cuando le declara a Christine, de quien acaba de divorciarse: «Eres mi hermana pequeña, eres mi hija, eres mi madre». Christine responde con razón: «Yo también habría querido ser tu esposa». El destino del deseo de Antoine queda patente en el medimetro *Antoine y Colette* (1962), que, tras *Los 400 golpes* (1959), narra la historia de un romance del joven. Está tan enamorado de Colette que alquila una habitación de servicio frente al edificio de sus padres y se convierte en cliente habitual de esta familia, sin duda muy agradable. La última escena es clara. Al final de la comida familiar, Antoine le propone a Colette, quien rechaza su invitación, asistir a un concierto; toma una mandarina y se ofrece a poner sus restos, sus mondas, en el plato de la madre de ella, justo antes de que llegue Albert, con quien Colette abandona rápidamente el hogar familiar. Deja así a Antoine frente a su madre y su padrastro, avergonza-

dos y receptivos a la vez. El último plano, conmovedor, muestra a Antoine de espaldas entre los padres: los tres van a ver el concierto por televisión. No es la primera vez que Colette rechaza a Antoine y declina una cita. El cine no es, como creía Jean-Georges Auriol, «el arte de hacer que las mujeres guapas hagan cosas bonitas». Aquí, se trata del arte de mostrar cómo un joven se convierte, no precisamente en el objeto del rechazo de una mujer (una situación banal), sino en el desperdicio de su propio deseo al confundir el amor a esta mujer con el amor a sus padres. ¿Qué son los desperdicios en el plato de la madre sino la satisfacción de su deseo de ser un miembro pleno de la familia? Colette extrae las consecuencias de esta satisfacción al huir de la mesa familiar. Ella, que rechaza esta relación incestuosa explícita unos años después, en *Amor a la fuga* (1979), la lección de *Antoine y Colette*: «Antoine había conquistado a mis padres, pasaba el tiempo en casa, no se daba cuenta de que para mí se había convertido en una especie de primo; yo, curiosamente, estaba de humor para aventuras más emocionantes». La lección muestra así lo que puede ser el objeto del deseo masculino: no solo un objeto prohibido por ser incestuoso, sino un objeto imposible, un objeto vacío, ya que no puede estar ni dentro ni fuera de la familia, y condena a aquel cuyo deseo se ve así sustentado, a extrañar a la mujer conquistando a la familia; un objeto de desperdicio que viene a ocupar el lugar de este vacío, una lección que la mujer le devuelve.

Godard, en *Una mujer casada* (1964), nos ofrece una versión más pura, es decir, menos narrativa, de la imposibilidad de la relación romántica y del objeto imposible de esta. Recordemos la primera frase de la película, las palabras de Charlotte: «No lo sé». Le sigue un diálogo amoroso que a menudo no es más que una yuxtaposición de soliloquios. Recordemos también los planos iniciales, cuyo «montaje» nunca ha merecido mejor ese nombre, ya que Godard muestra partes del cuerpo: sobre la superficie blanca y vacía de una sábana, un antebrazo femenino, una mano masculina agarrando la muñeca, la parte superior de la espalda, las rodillas, los hombros y el rostro de Charlotte contra las rodillas de Robert, la pierna de Charlotte rozando complacientemente las piernas de Robert, el vientre de Charlotte... Estas partes del cuerpo transforman la relación entre amantes en un encuentro de dos soledades y sus palabras en dos monólogos. Las miradas de los amantes nunca se cruzan en un plano, ni siquiera cuando intercambian declaraciones de amor. Las peticiones de amor abren un vacío que crean, y las palabras de Robert constituyen el mejor comentario sobre

este vacío: «permanecemos fuera el uno del otro». Sin embargo, no debemos concluir que existe una simetría total entre lo masculino y lo femenino, tanto en la escena como en su relación con el espectador. Por un lado, vemos muchos más fragmentos del cuerpo de la mujer que del del hombre. Por otro lado, son las manos de Robert las que recorren los fragmentos del cuerpo de Charlotte y los agarran sin poder apropiárselos. También es Robert quien puntualiza su relación con órdenes: «quítatelo», «déjame mirarte», «vuelve enseguida», «vístete». No es necesario decir que «dirigir a una actriz y hablar con su esposa son lo mismo», pero sí es necesario señalar que Godard dirige a su actriz (en este caso, Macha Méril) de tal manera que el hombre da órdenes a la mujer, pero no llega a compartir ninguna palabra de amor con ella. Finalmente, estos planos se oponen a la *mirada masculina*. El espectador, si espera deleitar su *libido* gracias a la visión del cuerpo de Charlotte, solo puede decepcionarse: solo se encuentra, escribe acertadamente Arnaud Guigue, con un «cuerpo fragmentado» que es imposible «convertir en detonante del deseo masculino»⁵³. Sabemos que a menudo la fragmentación del cuerpo femenino beneficia a la *mirada masculina* o es obra suya; en este caso, destruye su posibilidad. Godard parece haber expresado a la perfección lo que está en juego en su película, «donde los sujetos son considerados como objetos [...], donde el espectáculo de la vida se confunde finalmente con su análisis»⁵⁴. La mujer no se presenta como un espectáculo para el hombre, y su «análisis» —entendido en el sentido de «descomposición» y «despiece»— confronta al espectador con fragmentos del cuerpo. Ciertamente, se asume que «en la película» Robert disfruta del cuerpo de Charlotte, del que se apodera, mientras que el espectador no se regocija libidinalmente con el espectáculo del cuerpo de Charlotte. Pero ambos experimentan que sus impulsos físicos y escópicos (aunque el impulso escópico también es un evento corporal) están condenados a no alcanzar a la mujer, ya que él solo encuentra objetos fragmentados. El primer plano revela entonces su significado: el brazo de Charlotte ocupa menos el espacio blanco y vacío de la sábana que lo resalta; los diferentes fragmentos de los cuerpos de Charlotte y Robert se presentan solo en este vacío —dejemos este verbo a su ambigüedad—, que es a la vez el lugar de su aparición y la imposibilidad de que los sujetos puedan unirse. Los dos amantes experimentan lo que Antoine siente ante Colette, y lo que Lacan expresa así: «*Nunca me miras desde donde yo te veo*»⁵⁵.

La fórmula nos invita a cuestionar el objeto y la mirada. Objeto-residuo, cuerpo fragmentado, es con estos

objetos que tanto el espectador como los personajes se confrontan. Godard es más experimental y frontal que Truffaut, y Truffaut más romántico que Godard, pero ambos deshacen las pretensiones de dominar al otro, y en particular a una mujer, al confrontar a sus personajes, sus discursos y al espectador con un objeto que ocupa el lugar del vacío. Así, también deshacen las pretensiones del yo. A la bella forma de este último, a la satisfacción de su visión, debemos oponer el desperdicio y la fragmentación que sustentan el deseo del sujeto al mismo tiempo que lo conducen a la insatisfacción y al fracaso. El yo, recordemos, se representa a sí mismo en una imagen ideal que manifiesta coherencia y unidad; de esta manera, pretende escenificar su mundo y sus motivos singulares; imagina un saber hacer con el mundo exterior y exhibe con facilidad su excelencia moral. Al yo, debemos oponer el sujeto deseante. Este sujeto no experimenta la unidad ni la coherencia –etimológicamente, aquello que se adhiere y conecta–, sino el objeto al que se une porque está irreduciblemente separado de él, este objeto abierto a un vacío fundamental. Este sujeto experimenta que no es él quien sabe cómo lidiar con el mundo, sino que este se estructura por este objeto que causa su deseo: alrededor de los desechos se organiza el mundo familiar en el que Antoine se pierde creyendo seducir a una mujer; alrededor de los fragmentos corporales se organizan los mundos solitarios de los amantes. Este sujeto experimenta que su dominio es, por lo tanto, solo un delirio y que su única ética valiosa aquí no es depositar su confianza en el delirio del yo, sino saber cómo confrontarse, tanto como sea posible, con este objeto perdido sin hacer que el otro –y muy a menudo las mujeres– pague por esta pérdida de la que él es el lugar, pero no la causa. Lacan denominó a este objeto «a» y, en el campo escópico, le da el nombre de objeto-mirada. Podríamos llamar a este objeto “extimate”, según el neologismo de Lacan: a la vez exterior al campo perceptivo del yo –invisible porque está oculto a su visión– y causante del campo de esta visión. Este objeto “mira” al sujeto porque lo fija –una vez más, dejemos este verbo a su equívoco– y lo manipula provocando sus goces, sus vacilaciones y sus tormentos. Es este objeto el que no solo mira a Antoine, Charlotte y Robert, sino que se impone al espectador si este acepta confrontarlo.

Una vez más con Kant y más allá de Kant, podemos meditar sobre una lección de la Nouvelle Vague, una lección aparentemente contradictoria que otros cineastas habían impartido antes. Un genio, cuando logra escenificar este objeto, desgarrar el juego cómplice de lo visible y lo decible que ha hecho posible porque el objeto es

externo al campo perceptivo, indecible y rebelde a toda armonía. Sin embargo, esta exterioridad, esta invisibilidad y este indecible que organizan el campo de lo visible pueden ser bellamente escenificados, tanto es así que uno de los desafíos del arte cinematográfico y, en general, del arte es hacer este objeto perceptible y someterlo a la prueba del pensamiento⁵⁶. Cuando el cine toma este camino, puede entonces darnos la siguiente percepción: que el deseo de mostrar lo que el artista (y a veces sus personajes) está trabajando, que el deseo de ver lo que conmueve a un espectador se alimenta de lo invisible, de lo que nunca deja de mirarlos y, sin embargo, los anima silenciosamente. Añadimos: por lo que resalta los atractivos del yo y no refuerza ningún masculinismo.

Conclusión

Deseamos concluir con una mirada que confirma esta lección: la de Monika en la película homónima de Bergman (1953). En 1958, Godard dedicó una de sus críticas más conmovedoras a la película. La mirada de Monika al “acostarse con el hombre al que había dejado”, que ha abandonado a su marido y a su hijo, “sus ojos risueños nublados por la consternación”, esta mirada que lleva “al espectador a presenciar el desprecio que siente por sí misma al elegir voluntariamente el infierno en lugar del cielo”, es “la toma más triste de la historia del cine”⁵⁷. Tan triste como las miradas que nos dedica Nana cuando se ve obligada a prostituirse en *Vivir su vida* (1962). Y es una foto de *Monika* (pero no la de su mirada) la que los jovencísimos Antoine Doinel y René roban en el vestíbulo de un cine en *Los 400 golpes*.

Esta mirada de cámara –una formulación de estricto rigor psicoanalítico– es una de las primeras en la historia del cine. Gracias al genio de Bergman, que renueva así la relación entre lo visible y lo decible, un actor –en este caso una actriz– mira directamente al espectador durante tanto tiempo que este plano corta el hilo de la ficción narrativa. Esta mirada, se ha dicho a menudo, también deshace la complicidad entre el espectador y el personaje. Cada espectador atrapado por esta mirada es devuelto a su mayor soledad porque debe medirse singularmente con ellos. Sin embargo, no es seguro si esta mirada expresa desprecio o solo desprecio⁵⁸. Y Godard se equivoca porque Monika se encuentra con un extraño y no con un antiguo amante. Según Bergman, que no es el custodio del significado de sus planos, esta mirada es una invitación sexual⁵⁹. Podemos releer a *Lucien Lewwen* y, con

Stendhal, preguntarnos sobre Monika lo que Lucien se preguntó al regresar a Nancy con su regimiento y preguntarse por la mirada de Madame de Chasteller antes de caer de su caballo frente a ella, para luego volver a caer un tiempo después: “¿Era ironía, odio o simplemente juventud y cierta disposición a divertirse con todo?”. También podemos pensar que la mirada desafiante es a la vez severa y burlona. ¿Qué se cuestiona así? Las buenas costumbres, sin duda. No solo las de las convenciones burguesas, sino también las de los corazones tiernos, pues simpatizamos desde hace tiempo con el joven y conmovido esposo, ahora obligado a criar solo a la niña, este esposo al que luego vemos golpear a Monika y desesperarse por su violencia. Pero esta mirada no solo arruina las buenas costumbres o la complicidad con el espectador, sino que la supuesta maestría masculina se vuelve repentinamente irrisoria. Ahora sabemos que ni su esposo ni su nuevo amante pueden imponerle su ley a Monika (aunque aparentemente sea por la mejor razón del mundo: ser una buena madre).

¿Se ahogaba esta mirada entre los rostros bonitos y los físicos placenteros cuyas fotos cubrían la sala de redacción de los seguidores de la Política de Autores, cuerpos y rostros ofrecidos a la visión de los jóvenes cinéfilos en esta sala donde, al parecer, las mujeres no tenían otra función que la de secretarías⁶⁰? Gracias al genio de Bergman y a la fuerza y la sutileza de Harriet Anderson –pues esta película también es suya, a pesar de las pretensiones de la «autora»–, la mirada de Monika desnuda los atractivos masculinos de quienes se creen autores de su arte, su profesión y su vida. Pero, aun así, para medirse con esta mirada, había que prestarle atención e intentar sostener la propia frente a ella. Los jóvenes críticos habían organizado sus placeres masculinos, pero al menos habían dejado espacio para la mirada de Monika, para su vacío final –pues la plétora de interpretaciones hace que se les escape constantemente– y para la posibilidad de confrontar con ella el objeto de sus deseos y sus placeres. Se habían permitido confrontar el vacío de esta mirada. Aún tenían que soportar esta dura prueba.

¹ *La política de los autores, Las entrevistas* (abreviado PA). París, Petite Anthologie des *Cahiers du cinéma*. 2001, respectivamente pp. 243, 189, 213, 21, 156, 268.

² Véase A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Nacimiento de una revista*. París, *Cahiers du cinéma*, 1991, vol. 1, p. 147 y siguientes.

³ «Ustedes son testigos en este juicio de que el cine francés se está muriendo por culpa de falsas leyendas» (1957), en F. Truffaut, *Le plaisir des yeux*. París, Campos de las Artes, 2008, p. 248.

⁴ "Entrevista" (1962) en Godard, *Jean-Luc Godard* (abreviado JL G), ed. establecida por A. Bergala, t. 1 (1950-1984), París, *Cahiers du cinéma*, 1998, p. 233.

⁵ "Los pequeños sujetos" (1959 en J. Magny, *Claude Chabrol*. París, *Cahiers du cinéma*, 1987, p. 192. La misma idea en Rivette: "todos los sujetos nacen libres e iguales", de modo que "lo que cuenta es el punto de vista de un hombre, el autor". Pero no entendemos por qué esto se describe como un "mal necesario", "Sobre la abyección" (1961) en *Théorie du cinéma, Textes réunis et préfaceés* par A. de Baecque, París, *Cahiers du cinéma*. 2001, p. 39.

⁶ *op. cit.*, pp. 24-25.

⁷ «La novela de Moravia es una novela vulgar y bonita sobre una estación de tren, llena de sentimientos clásicos y anticuados [...]. Pero es con este tipo de novela con el que a menudo se hacen películas hermosas» (1963), *JL G*. p. 248.

⁸ PA. Rossellini, p. 83 y siguientes, Dreyer, p. 234 y siguientes, Antonioni, pp. 303-304.

⁹ *Hitchcock Truffaut*. París, Ramsey, 1986, respectivamente, *Sabotaje*. p. 93 y *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*), pp. 222-223.

¹⁰ *Los Cahiers du cinéma. Nacimiento de una revista, op. cit.* t. 1, p. 156.

¹¹ "Ali Baba y la 'política de los autores'" en *La política de los autores, Les Textes*, París, Petite anthologie des *Cahiers du cinéma*, 2001, p. 32 y p. 34. Truffaut subraya.

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ Solo, escribe Truffaut, cuando una obra se considera indebidamente independiente de la expresión del autor, es válida la apreciada frase de Giraudoux: «No hay obra, solo hay autores», *ibid.*. Pero una vez establecida la figura y la excelencia del autor, todas sus creaciones forman parte de su obra, que se supone expresa su singularidad; por eso la película mediocre brilla con la belleza general de la obra.

¹⁴ PA. Renoir, p. 22 y ss., Buñuel, p. 178 y siguientes, Bresson, p. 281-282.

- ¹⁵ A. de Baecque, S. Toubiana, *Francois Truffaut*. París, Gallimard, 2001, p. 383.
- ¹⁶ *PA*, Prefacio, pp. 10-11. Daney subraya.
- ¹⁷ *PA. Renoir*, p. 39, *Bresson*, pp. 284-285. Rossellini, p. 105, Welles, p. 226 y ss. Así, «el éxito de Jacques Becker es el de un hombre que no concebía otro camino que el que eligió, y cuyo amor por el cine fue recompensado», «Jacques Becker» (1954) en F. Truffaut, *Les films de ma vie*. París, Champsarts, 2019, p. 243.
- ¹⁸ *PA. Lang*, pp. 112-113, Halcones, pp. 129 y 136.
- ¹⁹ “Bergmanorama” (1958) en *JL G. t. 1*, p. 130.
- ²⁰ “Cine en primera persona” (1960) en *El placer de los ojos, op. cit.* pp. 13-14.
- ²¹ “Sobre la abyección” en *Teoría del cine, op. cit.*, pp. 37-38. Sobre esta secuencia, que de Moulet a Rivette, vincula la figura del autor a una exigencia indisolublemente estética y moral, véase A. de Baecque, *Le cinéma est mort, vive le cinéma! L'histoire-caméra II*. París, Gallimard, 2021, p. 143-146.
- ²² Gisèle Sapiro, *¿Podemos disociar la obra del autor?*, París, Seuil, 2020. Debido a esta relación entre el hombre y la obra, no entendemos por qué Occitane Lacurie critica la Política de Autores por “separar voluntariamente al hombre del artista”, véase “Judith Godrèche contra la dictadura de los autores”, revista digital *Débordements*, 21 de febrero de 2024.
- ²³ *La arqueología del saber*. París, Gallimard, 1969, p. 35.
- ²⁴ Sobre la constitución especular del yo, véase *Escritos*, París, Seuil, 1966, p. 93 y ss., «El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». Sobre la garantía simbólica de esta identificación imaginaria, véase, por ejemplo, *La angustia. Seminario X*. París, Seuil, 2004, p. 42.
- ²⁵ “Clouzot en acción o el reinado del terror” (1957) en Truffaut, *El placer de los ojos, op. cit.*, p. 249.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 229.
- ²⁷ “Sobre la política de los autores” en *La política de los autores. Los textos, op. cit.*, p. 114. Este artículo, profundo y generoso a la vez, señala muchas de las preguntas y perspectivas críticas que esta política puede suscitar.
- ²⁸ Respectivamente *El culto al autor. Los excesos del cine francés*, París, La fabrique éditions, 2004, y “Judith Godrèche contra la dictadura de los autores”, *op. cit.*
- ²⁹ *Escritos, op. cit.*, “La agresión en el psicoanálisis”, p. 122.
- ³⁰ Véase *La Nouvelle Vague. Un cine con una masculinidad singular*. París, Ediciones CNRS, 2005.
- ³¹ Citado por G. Sellier, *ibid.* p. 27.
- ³² Anne Wiazemsky, *Jeune fille*. París, Gallimard, 2007. Admiramos la inteligencia, la firmeza y la generosidad demostradas por la jovencísima (18 años) hacia Bresson, entonces de 64 años y ya coronado con tantas obras maestras.
- ³³ *JL G. t. 1*, p. 286 (1966).
- ³⁴ “Hola tristeza” (1958) en Truffaut, *Las películas de mi vida, op. cit.*, p. 201; véase Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cine con un masculino singular, op. cit.*, p. 27.
- ³⁵ *¿Qué es un autor cinematográfico? Arte, poderes y división del trabajo*. París, Ediciones CNRS, 2025, p. 325 y siguientes.
- ³⁶ *El placer de los ojos, op. cit.*, “Ustedes son testigos de este proceso. El cine francés agoniza bajo estas falsas leyendas” (1957), p. 241.
- ³⁷ “El punto corto de Agnès Varda”, *Las películas de mi vida*. pp. 393-395.
- ³⁸ Jérôme Pacouret, *¿Qué es un autor cinematográfico? Arte, poder y división del trabajo, op. cit.*; sobre la dominación masculina, p. 325 y ss. Cabe destacar que Pacouret no cita ninguna afirmación de la Nouvelle Vague que pretenda justificar que el autor deba ser necesariamente un hombre.
- ³⁹ “Política de las miradas”, Entrevista entre Alice Leroy y Marcos Uzal, *Cahiers du cinéma*. n° 807, noviembre de 2024, p. 9.
- ⁴⁰ *El culto al autor. Los excesos del cine francés, op. cit.* p. 110.
- ⁴¹ Se trata de romper con «el acompañamiento perezoso y complaciente de las fantasías de los cineastas entronizados como «autores»», *ibid.* p. 252.
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ 1895. *La Revue d'histoire du cinéma*. cuyos estudios tienen por objeto estos análisis, ofrece un balance muy rico de esta obra en el número 100 del otoño de 2023.

- ⁴⁴ *Crítica de la facultad de juzgar*. § 46, París, GF Flammarion, 1995, trad. A. Renault, p. 293.
- ⁴⁵ Desde este punto de vista debemos concluir que la filosofía del arte kantiana no es una filosofía de la obra de arte.
- ⁴⁶ *Crítica de la facultad de juzgar*. § 47, París, GF Flammarion, 1995, trad. A. Renault, p. 294.
- ⁴⁷ Sin embargo, existe una posibilidad —¿una necesidad?— de deducir el valor estético de la película de la inmoralidad del cineasta: que esta inmoralidad determina la puesta en escena de la película; así, cuando en *El último tango en París* Bernardo Bertolucci escenifica literalmente una agresión sexual contra Maria Schneider para (según él) dar más realismo a la película. Pensemos también en la violencia sufrida por Tippi Hedren en *Los pájaros*. Ya no se trata de suponer ninguna relación de expresión entre el autor y su película, sino de analizar un efecto material de la inmoralidad en la película. Es apropiado tomar en serio este efecto y cuestionar su alcance (sus límites). ¿Hasta qué punto las relaciones íntimas de un cineasta con mujeres muy jóvenes determinan la realización de sus películas? Esta cuestión debe dar lugar a un estudio aparte que desborda los límites de nuestro texto aquí, pues debe realizarse considerando la materialidad de la realización, una vez dejada de lado la pareja del "hombre" (entendido en el sentido de autor) y la "obra".
- ⁴⁸ Jean-Yves Chateau propuso un análisis kantiano muy minucioso del cine en *Pourquoi le septième art? Cinéma et philosophie*. París, PUF, 2008. A diferencia de nuestro esquema, su principio rector no es el juicio de belleza del espectador, sino los métodos de producción brillante de películas.
- ⁴⁹ Referencia a frase de Kant “en cuestiones de gusto no se puede disputar, pero sí discutir”, que significa que los juicios estéticos son subjetivos y no se pueden probar o refutar objetivamente (\\disputar\\), pero sí se puede dialogar sobre ellos (\\discutir\\) porque aspiran a un acuerdo universal. (Nota del traductor)
- ⁵⁰ *Ibid.*
- ⁵¹ *Ibid.* p. 301. Así, respecto a un poema considerado bello, Kant escribe: «moviliza una multitud de sensaciones y representaciones concomitantes para las que no se puede encontrar expresión posible» (*ibid.* p. 302).
- ⁵² *La Nouvelle Vague. Un cine con un estilo masculino singular*, op. cit. p. 146.
- ⁵³ *Truffaut & Godard*. París, edición CNRS, 2023, p. 67.
- ⁵⁴ *JL G*, t. 1 p. 254 (1964).
- ⁵⁵ *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*, París, Seuil. 1973, p. 95. Lacan subraya.
- ⁵⁶ Sobre el psicoanálisis y el cine lacanianos nos referimos en particular a *Lacan Respecte Le Cinéma, Le cinéma Respecte Lacan*, bajo la dirección de Jacques-Alain Miller, París, Colección rue Huysmans, 2011.
- ⁵⁷ *JL G*, p. 137 (1958).
- ⁵⁸ En el original “Or il n’est pas certain que ce regard exprime du mépris ou seulement du mépris”. Se trata de una oración que, en francés, introduce dos hipótesis que comportan una alternativa. La segunda parte de la alternativa, la segunda hipótesis: la mirada expresa únicamente desprecio; no expresa nada más que desprecio. Según la primera parte de la alternativa, la primera hipótesis, la mirada expresa desprecio, pero puede expresar otros sentimientos, o incluso un sentimiento distinto al del desprecio.
- ⁵⁹ A. de Baecque, *La historia de la cámara*. París, Gallimard, 2008, p. 58.
- ⁶⁰ A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Nacimiento de una revista*, op. cit. p. X-XI.