

## SERGE DANÉY. PASAJES DEL CINE MODERNO.

Rodrigo Sebastián  
UNLP. FBA. DAA

### Resumen.

Serge Daney reflexionó constantemente acerca del cine moderno, los autores de cine y el cine contemporáneo. Cuestiones que se presentan como pasajes y se solapan por su procedencia común, y también debido al carácter prolífico y diverso de la producción periodística, crítica y teórica de Serge Daney y a la multiplicidad de objetos y problemas sobre los que escribió en la generación de la *Nouvelle Vague* –*Cahiers du cinéma*– y después, en un periodo post *Nouvelle Vague*. El primero de estos periodos, en torno a *Cahiers*, tiene una influencia y una presencia, que continuaron hasta las últimas obras de Daney.

La trayectoria crítica de Daney –el diálogo de creación entre la crítica de cine y el cine– en parte se organiza como una elipsis, una línea tendida entre el comienzo de la historia de Daney con los textos de Rivette y el final de la historia de aquel con el film de Claire Denis *Jacques Rivette. Le veilleur* (*Jacques Rivette. El que vela*, 1990), en el que el crítico dialoga, hacia al final de su vida, con el cineasta –y crítico–.

### Palabras clave.

Serge Daney, cine moderno, autores de cine, cine contemporáneo, *Cahiers du cinéma*

Serge volvía constantemente al tema, inscribiendo su trayectoria intelectual en la filiación teórica de esos dos textos: los campos de concentración, la imposibilidad del

cine de seguir contando historias olvidando Hiroshima, la ruptura del cine moderno, Rossellini y Godard.

Serge Toubiana

### Cine Moderno y *Cahiers du cinéma*

Ese artículo había impresionado muchísimo a Serge –quien entonces solo tenía diecisiete años-, provocándole un shock estético y moral que decidiría su destino de futuro crítico de los *Cahiers du cinéma*. Durante los años setenta y ochenta, solíamos conversar acerca del artículo de Rivette y también de su famosa ‘Carta sobre Rossellini’, dos textos que contribuyeron a echar los cimientos del edificio crítico de una revista como los *Cahiers*. (Toubiana en Daney, 1998:14)

El cine moderno es un fenómeno complejo que tiene diversas expresiones, en el cine y en la crítica de cine (y la teoría) en diferentes países. En la mayoría de los casos nacionales, las nuevas olas del cine que rompieron en todo el mundo siguieron a la célebre *Nouvelle Vague* (fines de los años cincuenta), que a su vez, llegaba después de los primeros modernos (los años cuarenta). La crítica tuvo una función fundamental en la conformación de estos cines. El trabajo de André Bazin en relación al Neorrealismo Italiano es una de las expresiones de su fundamental importancia en relación al cine moderno.

En un artículo sobre Fernando Solanas publicado en 1971, Glauber Rocha escribió “Ningún cine existió sin *Cahiers*. De Bazin a Narboni, *Cahiers* ha transformado y codificado la historia del cine.” (Rocha, 2011: 81). Las palabras de Rocha, en cierto sentido exageradas, conciernen a esta historia. El cine moderno tuvo efectivamente un sustento muy grande en la revista de crítica de cine *Cahiers du cinéma*, en críticos como André Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard y Serge Daney, que trabajaron con los cineastas modernos desde las páginas de esa mítica revista (y en otros medios). El cine moderno europeo representado por esos nombres fue en gran parte escrito por ellos (analizado, defendido, teorizado, etc.). En los años cincuenta-sesenta los jóvenes críticos que escribían sobre los *autores* de cine, hicieron sus propios films convirtiéndose ellos mismos en autores (Rivette, Godard, Rohmer, etc.). Los escritos de Serge Daney, registran su trabajo sobre el cine moderno, ligado a esa tradición crítica (críticos y cineastas) y que de algún modo concluye en los años noventa, momento que él consideraba el final de la historia del cine moderno (Daney, 1998).

La banda de *Cahiers* escribió en relación a estos temas durante años: el cine moderno que André Bazin captó en los primeros modernos: Jean Renoir, Orson Welles y el cine neorrealista italiano (fines de los años cuarenta hasta su muerte en 1958); los críticos cineastas de la *Nouvelle Vague* que con su política de los autores reconocieron y establecieron a Alfred Hitchcock y Howard Hawks como *auteurs*, convirtiendo definitivamente al cine en un arte. “Sí, sólo la *Nouvelle Vague* reconoció que ciertos objetos, con temas que las grandes compañías desvirtuaban, eran arte.” (Godard en Daney, Godard, 1997) (mediados de los años cincuenta y los años sesenta); y Daney que pensó junto a los cineastas de la (post) *Nouvelle Vague* y produjo una interpretación que se prolongó en Godard (y en otros (Harun Farocki) pensadores, que produjeron un pensamiento del cine fundamental: Gilles Deleuze) (1962-1992). El trabajo de esas tres generaciones de críticos de *Cahiers* –Bazin, los jóvenes turcos y

Daney- es tomado por Jonathan Rosenbaum como ejemplo de los tres periodos en los que divide lo que llama “el extraordinario florecimiento de la cultura cinematográfica producido por la *Nouvelle Vague* francesa” (Rosenbaum, 2005: 129)

En un diálogo notable de Daney y Godard, una entrevista que hace Godard a Daney en el -capítulo 2A: *Seul le cinéma* de las *Histoire(s) du cinéma* (1998)- puede constatar la importancia que Daney tiene para el cine, según el director; y en el sentido inverso la que tiene Godard para Daney. Este (junto a JLG) hace una interpretación de la generación de la *Nouvelle Vague* –“del grupo de *Cahiers du cinéma* de la época”-, que se encontró a mitad del siglo y a mitad del cine, con una conciencia de lo que estaba “antes y después” –“Griffith está antes que Rossellini, Renoir antes que Visconti”-. Según Daney esa anécdota brillante del cine francés fue “la única ocasión de hacer esa historia”. Particularmente de Godard, Daney considera que en tanto crítico y cineasta de esa generación, fue el que más teorizó, y más tarde, acerca de esa conciencia y fue fundamentalmente el más historiador del grupo. Godard relaciona la historia del cine hecha por los críticos y cineastas franceses con una tradición francesa de historiadores de la pintura y del arte, que son: Diderot, Baudelaire, Malraux y Truffaut. Para Godard, la tradición crítica de los *Cahiers* y la *Nouvelle Vague* –incluyendo a Henri Langlois- radicó en el hecho de hablar *de* las películas. Lo que equivalía a hacerlas. Esa crítica objetiva de las películas, y su desplazamiento por una crítica subjetiva, culmina, según el director, con la obra de Daney. Años después de finalizadas sus *Histoire(s)...*, Godard comentó acerca de esto: “Sí, era el fin. Y era consciente de ello. Si yo redactase una historia de la crítica literaria francesa, digo bien literaria, figurarían en ella Diderot, Baudelaire, Malraux, Elie Faure, y luego Truffaut y Daney.” (Burdeau; Tesson, 2005:183-184). En esa entrevista que le hizo *Cahiers*, Godard realiza un reconocimiento póstumo a Daney incluyéndolo en ese grupo, del que le había hablado a él mismo años antes. Dentro de la rica tradición crítica francesa, Godard sitúa el proyecto de *Cahiers*:

“Los raros artículos de Langlois son muy específicos de ese hablar *de*, incluso si se los compara con otros de la misma época, como los de Delluc, que eran muy subjetivos. Cuando Jean-Georges Auriol hablaba de Mary Duncan, la actriz de *The River* de la que estaba enamorado, aquello era algo nuevo. Un crítico de pintura no hablaría nunca bien de una modelo, incluso si el pintor estuviera enamorado de ella. La *Nouvelle Vague* se ha guardado de no caer en esos extremos subjetivos. Truffaut se imponía, de manera particularmente neta e incisiva, esa exigencia *de* hablar *de* las películas. Su gran artículo, <<Un certaine tendance du cinema français>>, comparaba el texto de Aurenche y Bernanos. Truffaut decía simplemente: <<Juzguen ustedes>>. Daney ha sido uno de los últimos en hacer ese trabajo. Describía el hecho, se tenían deseos de ir o de no ir, de todas maneras se juzgaba sobre una pieza. En su artículo sobre *El amante* (*L'Amant*, 1991), todo un párrafo está consagrado a una bota: se comprende lo que ocurre. Lo mismo cuando Rivette habla del *travelling* en *Kapo*: lo describe bestialmente, como Tucídides describía la guerra del Peloponeso. Esta dimensión ha desaparecido: ya no se ve la película” (Godard en Burdeau; Tesson, 2005: 181)

*Noche y niebla* y el *travelling* de *Kapo*.

“La rampa (bis)” un texto de Daney, publicado en su libro *La rampe* (1983, que tiene artículos escritos entre 1970 y 1982), propone un análisis de los periodos del cine -“clásico”, “moderno” y “barroco”, según el autor- a través de las modificaciones históricas de la imagen cinematográfica. La interpretación de los dos primeros periodos se centra en torno a Estados Unidos y Europa y la puesta en escena del cine clásico: de Hollywood a Hitler -Leni Riefenstahl-; de los espectáculos de masas a los campos de concentración nazis -que las grandes puestas en escena políticas ocultaban-. Y la ruptura del cine moderno, en relación a ese modelo que desembocó en un desastre en lo real:

“De modo que, por diferentes que hayan sido unos de otros, los grandes innovadores del cine moderno, de Rosellini a Godard, de Bresson a Resnais, de Tati a Antonioni, de Welles a Bergman, son aquellos que desvinculan radicalmente su arte del modelo teatral-propagandista, omnipresente por el contrario en el cine clásico. Tienen en común presentir que ya no tienen exactamente nada que ver con los mismos cuerpos que antes. De antes de los campos, antes de Hiroshima. Y que esto es irreversible.” (Daney, 2004:81)

Gilles Deleuze escribió sobre este cine, en una carta a Daney, en la que lee la periodización de “La rampa (bis)”:

“Si el cine tenía que resucitar después de la guerra, tenía que hacerlo necesariamente sobre una nueva base, apoyado en una nueva función de la imagen y en una nueva ‘política’, en una nueva finalidad del arte. Quizás, a este respecto, la obra de Resnais sea la más grande, la más sintomática: él ha sido quien ha resucitado a los muertos en el cine. Desde el principio hasta su reciente *L'amour à mort*, Resnais no ha tenido más que un solo tema, un solo cuerpo o un solo actor cinematográfico: el hombre que vuelve de entre los muertos. Usted resalta la proximidad entre Resnais y Blanchot, ‘la escritura del desastre’”. (Deleuze, 2006: 115)

De hecho, ese corte, que es absoluto para el cine moderno conceptualizado por Daney, es el mismo que caracteriza esa otra lectura epocal-estética de gran potencia que es la de *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* [*L'image-mouvement. Cinéma 1*, 1983] y *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* [*L'image-temps. Cinéma 2*, 1985], cuyos conceptos son creados a partir de problemas de la imagen cinematográfica en el cine clásico y en el cine moderno respectivamente. Asimismo Deleuze aborda esos dos periodos del cine desde la noción de autor (Aguilar, 2008). Los autores de cine son comparados por el filósofo, no solo con artistas sino con pensadores: crean imágenes movimiento e imágenes tiempo en lugar de conceptos. Las de Daney y Deleuze son creaciones singulares (de la crítica y la filosofía), que si bien tienen puntos en común –Deleuze fue un atento lector de crítica de cine y también escribió para *Cahiers du cinéma*- y son contemporáneas, presentan diferencias y envíos entre sí que habría que estudiar en profundidad. Así como la influencia que tuvieron en estas interpretaciones epocales-estéticas del cine los textos de Walter Benjamin y André Bazin. En su carta a Serge Daney, Deleuze interpreta el pensamiento de Daney y el de Bazin en la línea de su construcción filosófica: “Si hay una tradición crítica a la que usted está ligado, es la de Bazin y los *Cahiers*, igual que Bonitzer, Narboni o Schefer. Usted no ha renunciado a encontrar el vínculo entre cine

y pensamiento, y usted defiende una función de la crítica cinematográfica que es al mismo tiempo poética y estética (mientras que muchos de nuestros contemporáneos han creído necesario volverse hacia el lenguaje, hacia un formalismo lingüístico para salvar la seriedad de la crítica.” (Deleuze, 2006: 117). Gonzalo Aguilar pensó el libro de Deleuze como una crítica de cine que no se había hecho antes. (Aguilar, 2008).

Daney revisó su historia y la del cine moderno, que consideraba relacionadas y a punto de finalizar, en “El travelling de *Kapo*” (1992) –ensayo autobiográfico (Rosenbaum, 2005) o “cinebiografía” (Daney, 1998)-. El crítico volvió en este, su último artículo de *Trafic*, sobre el hecho de que la Shoah y el bombardeo a Hiroshima y Nagasaki significaron un alto en la Historia (del cine) del que nació el cine moderno: de *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), *Nuit et bruillard* (Alain Resnais, 1955) y *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959). Daney organizó su biografía (de cinéfilo y después crítico profesional) en relación al cine moderno que, según él, bautizó de ese modo para sí mismo. La edad adulta del cine llegó con el cine moderno, que después de la segunda guerra mundial gozó de una fuerza que luego sería diezmada por la televisión. El cine moderno se vinculó con el presente, con la historia y con la moral. (Hablando de Resnais pero en relación a esa generación) “Si revolucionó, como decíamos por aquel entonces, el lenguaje cinematográfico, fue porque se tomó en serio su tema y porque tuvo la intuición, casi la suerte de reconocerlo en medio de todos los demás: nada menos que la especie humana tal como salió de los campos de concentración nazis y del trauma atómico.” (Daney, 1998: 27-28)

En base a estos problemas Daney organiza una compleja reflexión centrada en algunas obras claves que son “De la abyección”, *Noche y niebla*, *Hiroshima, mon amour*. El autor encontró en el texto crítico de Rivette –que describe la abyección del travelling de *Kapo*- el axioma que aplicaría a todo el cine, y no solo a aquel cuyos temas, por ejemplo la muerte, lo expondrían a la abyección. Pontecorvo, a quien los campos de concentración indignaban ideológicamente, un cineasta cuyas opiniones políticas eran compartidas por Daney, cayó, según este, con su film en la abyección. Este era un problema estético y moral: recurrió a la ficción y, específicamente, añadió un movimiento de cámara de más. Estas cuestiones sirven a Daney para realizar un análisis de los buenos y malos procedimientos en el cine cine. Según Godard –retomado por Daney-: los travelling son una cuestión de moral (Daney, 1998: 22). El autor se centra en las formas cinematográficas, en el caso del film de Pontecorvo –el rostro de la abyección- es el travelling, que en la ficción “embellece” la muerte de una prisionera en un campo de concentración nazi. A esa forma obscena, el autor opone una panorámica del film *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1953) que, de otra forma, representa otra muerte: “¿Culpa de la cámara? Disociándola de las gesticulaciones de los actores, Mizoguchi procede exactamente a la inversa de *Kapo*. En lugar de una mirada decorativa, Mizoguchi lanza una ojeada que ‘hace como si no viera’, una mirada que preferiría no haber visto nada, y de esa manera muestra el acontecimiento tal como se produce, ineluctablemente y al sesgo.” (Daney, 1998: 32)

Daney propone el concepto de *imágenes justas*, que opone a las imágenes bellas (que, sin embargo, a veces se confunden). *Noche y niebla* es un film justo puesto que “(...) las distancias establecidas por Resnais entre el sujeto filmado, el sujeto filmante, y el sujeto espectador eran, tanto en 1959 como en 1955, las únicas distancias posibles.” (Daney, 1998: 25). Las decisiones estéticas, las formas del texto y la voz, la música, el montaje y las imágenes de *Noche y niebla* mostraron el acontecimiento, que

gracias a esas mismas formas pudo ser compartido. Puesto que ni el cineasta ni el espectador están inscriptos en una escena terrible. A diferencia de *Kapo*, en el que Pontecorvo "(...) se inscribe al margen de la escena, bajo la forma obscena de un bonito travelling." (Daney, 1998: 33). Daney sostiene lo que llama "un alto en la imagen", que se opone al consenso estético –al que, años después cedería el propio Resnais-. Estetización consensual rechazada por aquel crítico, generalizada por la televisión, y, más allá del cine moderno, compartida por los cineastas y el público –necesidad de seducir con la imagen y necesidad de ser seducido por ella-, cuando solo alcanzaría con el registro del acontecimiento o la conciencia del mismo: "(...) el espectador que fui de *Noche y niebla* y el cineasta que con esa película intentó mostrar lo irrepresentable estábamos unidos por una simetría cómplice." (Daney, 1998: 31). Según el autor, con la entrada del cine en su periodo moderno: "La esfera de lo visible dejó de estar totalmente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes. Espectáculo y espectador asumen sus responsabilidades." (Daney, 1998: 31).

*Noche y niebla* pudo mostrar los cadáveres en los campos de concentración nazis porque esas imágenes fueron filmadas por los propios nazis. Esto lleva a la cuestión del documental. Para Daney no tiene sentido representar aquello que no fue filmado a tiempo. "Siendo el cine un arte del presente, sus remordimientos carecen totalmente de interés" (Daney, 1998: 31). Incluso el film de Resnais, una década posterior al descubrimiento de los campos, es considerado en este texto como "necrofilia elegante" que, sin embargo, por su forma se destaca de otros films y "mantendría eternamente a distancia toda intrusión indecente" (Daney, 1998: 37). La distancia justa es un problema que tiene que arrostrar quien llega después. Por otra parte, la inocencia es concedida a los que filman algo por primera vez: el documental de George Stevens sobre los campos de concentración, que filmó las pilas de cadáveres. Imágenes de una "belleza extraña", en 16mm y en color, sin que esto llevara al arte (Daney, 1998). Otra forma de la inocencia, que el crítico pensó mucho tiempo después de leer el artículo de Rivette, es la de Pasolini o Syberberg "(...) no tanto el no culpable sino aquel que, filmando el Mal, no piensa mal" (Daney, 1998: 29)

El antiespectáculo, las no-imágenes de *Noche y niebla* están relacionados con el escrito de Marguerite Duras, que es la base del otro gran film de Resnais: "no has visto nada en Hiroshima". Recientemente Setsuko Thurlow, una sobreviviente del ataque nuclear a Hiroshima confirmó, con su testimonio, esa alusión a una verdad insondable, en las palabras de la escritora. La mujer, una jovencita el día del ataque, que se encontraba a 1,8 kilómetros de la zona cero. Comenta que, luego de conseguir salir de debajo de los escombros del edificio en llamas (en que se encontraba durante el ataque), donde murieron quemadas la mayoría de sus compañeras de clase:

"Aunque sucedió en la mañana, estaba oscuro, oscuro como el crepúsculo. Y a medida que nuestros ojos fueron adaptándose a reconocer cosas, esos oscuros objetos en movimiento resultaron ser seres humanos. Era como una procesión de fantasmas. Digo fantasmas porque simplemente no parecían seres humanos. Su pelo se levantaba hacia arriba, estaban cubiertos de sangre y mierda, estaban quemados, ennegrecidos e hinchados. Su piel y carne estaban colgando y les faltaban partes del cuerpo. Algunos tenían en las manos sus propios ojos. Y mientras colapsaban en el suelo, sus estómagos estallaron y los intestinos empezaron a salir de ellos. Los

soldados dijeron: ‘ustedes, chicas, únense a esa procesión y escapen hacia la ladera de la colina más cercana’. Bueno, aprendimos a caminar sobre los cuerpos y escapamos.” (Tetsuko Thurlow en Democracy Now!. Traducción propia)

Daney reflexionó a partir del texto de Rivette acerca de *Kapo* que aun siendo contemporáneo al cine moderno pertenece al periodo anterior. No se puede tener esa escena y ese movimiento de cámara. Y de manera general, no se podía tener la escena de posguerra y la puesta en escena de preguerra. La reflexión -(auto) conciencia- es uno de los rasgos centrales del cine de los autores modernos. La mirada (incluso la más intuitiva) es pensamiento de la puesta en escena ¿cómo filmar al otro en aquella nueva época? Los cineastas inventaron formas singulares de imágenes y sonidos que alojan estos problemas en su interior. El lugar central de los campos de concentración nazis en la obra de Godard, en Claude Lanzmann, Resnais o Farocki y las polémicas en cuanto a los problemas estéticos y políticos y de representación que convocaron y produjeron en su campo y también en el de la crítica, la filosofía, la teoría y la historia del arte, etc.

### Autores de cine.

“Los *Cahiers du cinéma* tuvieron a principios de los 60 una prolongación no oficial en la serie de documentales para televisión titulada *Cinéastes de notre temps*. La serie, que proponía en cada uno de sus capítulos ir al encuentro de un cineasta o grupo de cineastas, era en realidad una producción de la radiotelevisión pública francesa que había sido confiada al joven crítico de Cahiers, André S. Labarthe, y a Janine Bazin, viuda del prematuramente desaparecido (en 1958) André Bazin. En realidad, *Cinéastes de notre temps* resultó ser un fruto y un condensado perfecto del debate crítico y las actitudes características de los primeros años de Cahiers, los de la política de los autores y la defensa del cine moderno.” (Asín, 2007)

Interesa ver ahora el periodo *Postnouvelle Vague* propuesto por Rosenbaum, desde la perspectiva francesa del cine moderno/ de autor impulsado por Daney.

Una imagen de esa coyuntura puede verse en el film dirigido por Claire Denis –con colaboración del propio Serge Daney-, *Cinéma, de notre temps Jacques Rivette. Le veilleur* (Jacques Rivette. *El que vela*, 1990). Los integrantes del film representan la modernidad francesa en los años noventa: el crítico de *Cahiers* y cineasta de la *Nouvelle Vague* devenido cineasta contemporáneo, el crítico que definió el cine moderno y la cineasta contemporánea formada como crítica y cineasta con los *Cahiers* y la *Nouvelle Vague* (*L'intrus*, 2004; *White Material*, 2009). Esta obra es uno de los capítulos de *Cinéma, de notre temps* (1988-2015) de André S. Labarthe. Una serie que, varios años más tarde, continúa el proyecto original de Bazin y Labarthe *Cinéastes de notre temps* (1964-1972). La serie original del films estaba relacionada a *Cahiers*, eran los mismos críticos –y cineastas- entrevistadores y los mismos cineastas entrevistados que en la revista. Pero no solo presentaba una dimensión de creación de archivo, sino que también era creación: es un programa que ha realizado un “remontaje creativo de episodios para su redifusión” (Asín, 2007). Esto y la producción de nuevos capítulos se debieron al trabajo de su productor Andre Labarthe, que dirigió cerca de veinte capítulos y también cedió ese lugar. Los cineastas que salían de *Cahiers* filmaron numerosos episodios (Rohmer, Rivette, Comolli, etc.) de la serie

original. La nueva versión de la serie presenta nuevos capítulos que son significativos en este sentido: el ensayo audiovisual de Chris Marker sobre Andréi Tarkovski: *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (2000) y el capítulo sobre Rivette que hace Denis junto a Daney. En este film aparecen dos disposiciones del cine moderno: la identidad de la crítica de cine y la dirección de cine que demostraron y practicaron los cineastas cinéfilos de la *Nouvelle Vague*; y la convergencia entre críticos de cine y cineastas como Daney y Denis. Quizás también se dé –a causa de la colaboración de Daney (que elige la exhibición de Fautrier, cuyas pinturas aparecen filmadas en la secuencia que abre el film)- una zona común entre disciplinas. En la que la crítica invadiera la creación del cine, aquello que Deleuze llama tener ideas en cine (en filosofía, en ciencia, etc.) (Alain Badiou en Gerardo Yoel ed., 2004). En este caso la cineasta haría (con el crítico) un film en relación a formas singulares de otras disciplinas, crítica, filosofía, teoría, etc.: una tendencia que aparece en audiovisuales contemporáneos muy importantes (*L'intrus*, basado en un libro de Jean-Luc Nancy, etc.). En *Le veilleur*, Daney pregunta a Rivette acerca de su preferencia por los films de larga duración (su film, *La belle noiseuse* (1991) dura casi cuatro horas). El cineasta responde remitiendo a los libros de Deleuze sobre el cine y al tiempo diferente del cine (moderno) contemporáneo conceptualizado por el filósofo: hay un “pre- Antonioni y un post-Antonioni. Antonioni no fue el único pero fue, efectivamente, uno de los cineastas que muy fuertemente marcaron este cambio en la duración” (Rivette). Sucede algo similar a lo que antes había pasado con ellos mismos –los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma*: algunos de los mayores cineastas del mundo hacen films pensados en relación a reflexiones provenientes de la crítica y la teoría de cine. “Estoy persuadido que un filme como *The wrong man* (*El hombre equivocado*) fue realizado para nosotros, para mostrarnos que teníamos razón al ahondar en esa interpretación metafísica de Hitchcock. Ahí está nuestra principal victoria: Hitchcock mismo reconoce la legitimidad de nuestra lectura de sus films, y la tiene en cuenta en la evolución de su obra. Es un ejemplo de diálogo entre la creación y la crítica.” (Rohmer en Chabrol; Rohmer, 2010:17-18).

“Janine Bazin y André S. Labarthe se habían dado cuenta, por otra parte, de que el medio cinematográfico reclamaba una especificidad, y que las entrevistas de *Cahiers* no podrían pasar tal cual a la pantalla, exigirían una muy deliberada puesta en escena. *Cinéastes de notre temps* se convirtió así en un proyecto nuevo, derivado y, en el mejor de los casos, complementario de todo cuanto había venido siendo hasta la fecha *Cahiers du cinéma*. Un proyecto que, quizá por ello, puede verse como una de las metáforas más perfectas de ese período de la revista” (Asín, 2007)

Período cahierista en el que autorismo había sido definitivamente establecido y en el que la política de los autores contaba cerca de una década. Política de la cual Daney escribió:

“También era un escándalo aprovecharse de la posibilidad, inscrita en la naturaleza misma del cine, de hacer comparecer, en carne y hueso, a los autores en cuestión. Con el fin de dar entidad a esta ‘política’, de hacer de ella un asunto de filiación, de relevo y de testimonio. Esto se produjo en 1963 con *El desprecio* de Godard, genial sondeo y cuadro premonitorio del estado del cine en el porvenir.” (Daney en Bazin; Doniol-Valcroze; Delhaye, 2008: 11-12).

El diálogo entre la creación y la crítica habita el film de Denis de una manera particular, ya que es una investigación sobre la obra de Rivette, pero ofrece una imagen del diálogo y el pensamiento crítico de Daney. Él es el que hace la entrevista y aunque realmente Denis dirige el film, ella aparece brevemente en una conversación establecida entre los dos hombres. Significativamente Daney comenzó su vida de cinéfilo con los textos de Rivette y terminó su vida hablando con el cineasta que fue el crítico cuyos textos lo formaron. Rivette aparece como alguien con quien Daney compartía cosas. Asimismo encontró en Rossellini a un guía y en Godard a un interlocutor, porque, según el crítico, a diferencia de Resnais, reflexionaron y escribieron sobre cine. (Daney, 1998). El film presenta el discurso de Daney que registró, y que es contemporáneo de “El travelling de *Kapo*”, publicado en 1992. En lo referente al cine moderno, las palabras de Daney tienen una resonancia similar a las del texto: los campos de concentración nazis y la ruptura del cine moderno.

“Fue Serge Daney quien señaló que en *Le dinosaure et le bébé* -el episodio de 1967 de *Cinéastes de notre temps* en el que Lang y Godard vuelven a encontrarse poco después de *Le mépris*, pero esta vez frente a frente, los dos delante de la cámara-, se había escenificado por primera vez algo que iba a convertirse en fundamental para entender el cine de las décadas siguientes: la vinculación entre los cineastas de los ‘nuevos cines’ y los grandes maestros del cine anterior. Daney señalaba que algo que no era propiamente ya cinefilia, que iba más allá de ella aunque en realidad hubiera surgido de ahí, se estaba convirtiendo desde mediados de los 60 en un tema crucial para los cineastas más jóvenes. Ya que lo que en un primer momento había parecido un relevo, una continuación del cine en la historia a través del reconocimiento de los grandes maestros, había acabado revelando un fallo en la transmisión, algo que no tenía tanto que ver con la celebración de un principio como con el lamento de un final. Daney recordaba la presencia espectral de Lang en la película de Godard, y también algunas otras: la de Welles en Chabrol, Sjöström en Bergman, Sirk en Fassbinder, Ray en Wenders. En realidad, todo *Cinéastes de notre temps* puede verse como el anuncio y el desarrollo de este gran tema de la delgada frontera entre el lamento fúnebre del cine y su celebración.” (Asín, 2007)

El efecto que tiene la presencia de Serge Daney en *La veilleur* no es similar. En tanto la obra sí confirma y muestra un pasaje frágil pero vivo en la obra de ciertos cineastas. También él, uno de los últimos grandes críticos de *Cahiers du cinéma*, fallecido poco después, había definitivamente entrado –sin ser cineasta- en el cine contemporáneo.

#### Bibliografía.

Aguilar, Gonzalo, “Gilles Deleuze o la armonía del cine”, *Kilometro 111*, 7, marzo 2008, 37-53

Asín, Manuel, 2007, *Cinéma, de notre temps*, <http://www.blogsandocs.com/?p=215>. Consultado 26 mayo 2016

Badiou Alain, “Acerca de ‘Qué es tener una idea en cine’ de G. Deleuze” en *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Gerardo Yoel ed., Buenos Aires, Manantial, 2004

Burdeau, Emmanuel; Tesson, Charles, "Futuro(s) del cine. Entrevista con Jean-Luc Godard", en *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*, compilado por Antoine De Baecque, 1a ed., Buenos Aires, Paidós, 2005

Daney, Serge, *Perseverancia*, Buenos Aires, Ediciones El Amante y Tatanka S.A., 1998

\_\_\_\_\_ "La rampa (bis)" en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004

\_\_\_\_\_ "Después de todo" en *Buñuel, Dreyer, Welles* André Bazin et al., España, Editorial Fundamentos, 2008

Deleuze, Gilles, "Carta a Serge Daney: Optimismo, pesimismo y viaje" en *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 2006

Rocha, Glauber, "Solanas" en *La revolución es una eztétyka*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011

Rosenbaum, Jonathan, "La imagen perdida", *New Left Review*, 34, septiembre - octubre 2005, 129-135

Archivo

Tetsuko Therlow en Democracy Now! "We Learned to Step over the Dead": Hiroshima Survivor & Anti-Nuclear Activist Recalls U.S. Bombing.

[http://www.democracynow.org/2016/5/27/we\\_learned\\_to\\_step\\_over\\_the](http://www.democracynow.org/2016/5/27/we_learned_to_step_over_the)