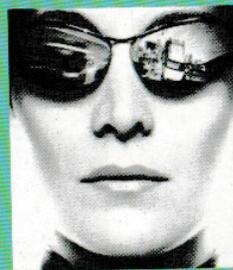


Domin Choi

Transiciones del cine

*De lo MODERNO a
lo CONTEMPORÁNEO*



Santiago Arcos editor

PRÓLOGO

TRANSICIONES DEL CINE

Podríamos decir que existe un grupo de críticos de cine que se siente heredero de la tradición moderna, de esa forma de entender el cine y que por otro lado, percibe hoy que los principios de esta herencia se encuentran frente a un abismo, es decir que los mismos ya no pueden ser pensados en términos de continuidad. ¿Se puede amar esa filiación y renegar de ella después? Se trata de una instancia que resulta difícil describir, no tanto por lo que de incierta hay en ella, sino porque es evidente que hay una cuota de dolencia implicada en algunas de estas cuestiones. Los que heredamos esta forma de entender el cine, y un mundo a través de él, hoy padecemos cierto sentimiento de orfandad.

¿Hay un cine que hemos abandonado o él nos ha abandonado a nosotros? He aquí una pregunta equívoca que acecha. Más allá de todo lo que de *Transiciones del cine* pueda decirse, hay algo indiscutible: una idea de *fin* recorre transversalmente sus páginas, aunque no se adhiera aquí frontalmente a “la muerte del cine”. De hecho el autor se distancia de esta idea, de lo contrario este libro no hubiera podido escribirse.

Aunque no sea tan perceptible en una lectura veloz, sus páginas alojan una fuerte afección por su objeto. Estos textos que, como dice su autor, “fueron resultado de un encargo”, llevaban una certeza que tal vez no fuera

tan evidente para quien los escribió. A veces, cuando un crítico entra en la madurez de su profesión, emerge junto con ella, la necesidad de conciliar el pensamiento sobre *algo*, con pensarse a sí mismo en la circunstancia de ese pensamiento; lo que equivale a preguntarse ¿por qué nos interesa lo que nos interesa? Ahora bien, cuando esto sucede irrumpe la necesidad de una mirada retrospectiva, la cual puede estar impregnada de cierta nostalgia. Este libro, que al parecer habla mucho sobre el pasado heredado no se permite, sin embargo, el regodeo en éste (el derramamiento de lágrimas, la añoranza por un tiempo mejor), sino al contrario: parece desgarrar permanentemente aquellos fructíferos días al someterlos a una lectura situada en este tiempo. Por ello, *Transiciones del cine* es sólo en parte un libro sobre el inicio del cine moderno, sus condiciones de existencia y su destino; y también, sólo en parte, es un libro sobre el compromiso que algunos asumieron al pensar un mundo en función de una idea de cine. Digamos que el verdadero tema del libro que necesariamente implica los anteriormente mencionados, como lo indica el título, es la idea de *transición* que el cine parece atravesar a partir de la década de los 80, lo cual obliga a ejercer una puesta al día de algunos giros que el cine ha efectuado a lo largo de su historia. Pero, dado que hay ciertos objetos culturales que difícilmente puedan pensarse sin una profunda implicación subjetiva, este recorrido no puede hacerse sin reconocer que nuestros pensamientos se encuentran al final de un camino junto al objeto pensado.

Entonces, esta transición es problemática ya que nuestra posición se ve implicada en ella y resulta difícil dilucidar nuestro lugar de enunciación así como el destino del objeto del cual hablamos. En definitiva lo único que resulta claro es de dónde provenimos, el origen, la herencia. Pero, como lo señalamos antes, esta adquisición ya no nos representa si tomamos en cuenta el estado actual del mundo que nos ha tocado en suerte. Y, lo más extraño de todo esto es que, aunque no nos representa, no podemos dejar de hablar de ella.

Godard decía que el cine es un *pais suplementario*, y la conversión del cine moderno en una isla parece ser su destino hoy. Hay algo vital, una

experiencia del cine moderno, que resulta intransferible a otros tipos de cine, y ese "algo" -que según entiendo habla aún sobre aquello que podemos experimentar- pervive en las tardías expresiones estéticas deudoras de esa forma de entender el cine. Llegados a esta instancia, uno debería preguntarse cómo es posible que esta forma de pensar y hacer cine, que identifica a una parte de nuestra generación, sin embargo, ya no pueda representarla. Tal vez, porque las condiciones del mundo no son las mismas que aquellas vislumbradas después de la Segunda Guerra Mundial, las cuales produjeron un alto en la imagen y permitió al cine entrar a la edad madura. Entonces, ¿ha dejado de operar en nosotros ese "alto", esa detención perturbadora de las imágenes que nos implicaron? La respuesta es no.

Afortunada y, a la vez, lamentablemente no somos meros herederos del cine moderno, sino que lo somos además de la manera en que otros lo han percibido y despedido. Hay en esa herencia un sentido de duelo que asedia al pensamiento y, en algunos films, a las imágenes -pensemos en *Goodbye Dragon Inn*-, y es el sabor a muerte y el trabajo de duelo ajeno lo que también nos ha cautivado. Daney, quien vivió lo suficiente para dar cuenta de este estado de transición que parece afectar al mundo de las imágenes, decía que "aquel alto en la imagen dejó de operar; la banalidad del mal puede animar nuevos altos, esta vez electrónicos". Esta evidencia, que en términos generales es indiscutible, no resuelve sin embargo todos los matices de la contemporaneidad, por lo menos no identifica el lugar desde el cual estoy hablando ahora. Es evidente que esa suerte de "perplejidad", como señala Bonitzer haciendo referencia al *efecto* del cine moderno, aún opera aisladamente, y esta perplejidad que en el caso de muchos espectadores deriva del sentimiento del tedio, a nosotros nos ha embelesado. Sería sencillo decir que este gusto se debe a que hemos captado un nuevo "horizonte emocional", o mejor, a una "desconstrucción" de las emociones que el cine moderno opera. Pero esta explicación es insuficiente, puesto que aunque es indiscutible que hay un gusto por un *cine de la experiencia* en detrimento de un *cine del hiperestímulo*, también es cierto que hay un goce que se asienta en la idea de *imposibilidad*. Se trata de amar

un proyecto que ya se sabe imposible de antemano. La incomunicación, el desencuentro, la experiencia escindida en el mundo actual, ¿no son acaso los grandes temas que configuran un tardo-modernismo cinematográfico? Ese empeñamiento por recuperar la experiencia, sin esperanzas y sin promesas, en y por el cine, no es sino una forma de resistencia y subsistencia frente a un panorama actual que parece teñir al mundo de relaciones impersonales. De ahí que el libro dedique las últimas partes, y con distintos matices, al tema de lo inhumano en el cine contemporáneo.

Dicho esto, los films que ponen en peligro la experiencia mediante un mundo tecnificado, son los que mayor atención despiertan: *Matrix*, *X-Men*, *Resident Evil*, entre otros. Aunque, las divisiones no son tan tajantes y resultaría simplista que ubiquemos en la actualidad, en dos orillas paralelas: por un lado el cine moderno y por otro el cine masivo. Pero, de todos modos podemos sospechar que de lo que aún pervive del cine moderno en la actualidad sólo los films que hagan suya esta problemática tienen aún algo para decir, puesto que se trata de producciones que dialogan con el actual estado de situación. Al contrario, aquel cine que decide no expresarse en relación a su presente no tiene ningún futuro, aunque pueda cautivar con su belleza estética y espíritu heredados de tiempos mejores. A propósito de esto en la crítica a *Belleza americana* se señala que hay en el cine contemporáneo un *repliegue* sobre su historia que nos obliga a dar cuenta de este hecho. Este film aparentemente ya olvidado de alguna manera habla de una transición que dificulta realizar una vuelta atrás. En comparación a *Sunset Boulevard*, *Belleza americana*, además de producir la pérdida de perplejidad frente a una operación formal (separación de voz y cuerpo), marcaría el comienzo, por así decir, de una *readymadezación* de los procedimientos estéticos que forman parte de la historia del cine.

Así, podemos afirmar que sólo aquellos films que logran articular cierta *herencia vital* con su coyuntura histórica, podrán ofrecer un destino para el cine, de igual manera, sólo las reflexiones sobre aquel cine que puedan producir un diálogo con el presente, podrán adquirir algún sentido. Y este es el camino que *Transiciones del cine* elige para expresarse; no es un camino

muy cómodo, de hecho es más bien sinuoso, pero finalmente es el único viable para el autor. *Transiciones del cine* sigue en apariencia un orden cronológico -indispensable por otro lado si se quiere dar cuenta de un proceso-, que parte de la aparición del realismo baziniano en las décadas del 40 y 50, sigue con la constitución de la *Nouvelle Vague* a fines de los años 50 y comienzos de los 60, posteriormente, revisita el momento de mayor politización de los *Cahiers du cinéma* a fines de los 60 y comienzos de los 70, seguidamente, se aboca a la década del 80, en donde se vislumbra la encrucijada que el cine moderno encuentra en el entramado audiovisual, período en que, por otro lado, se hace necesario un balance y una catalogación de las imágenes. Hacia el final, a partir de la década del 90, se asienta en la condición del cine contemporáneo. A pesar de este encadenamiento lógico de temas y décadas, hay algo que va a contracorriente de este proceso lineal. *Transiciones del cine* intenta reubicar partes de una historia a la que no puede pensarse ni lineal, ni con un comienzo y un fin: hablar de cine, y del mundo que se vincula con él, siempre implica un posicionamiento por parte de quien lo hace; en este sentido estamos obligados a priorizar unos fragmentos y descartar otros. Pero además al reevaluar cuestiones acaecidas desde la propia contemporaneidad cada ensayo parece arrastrar el pasado a una situación actual: pensar lo que fue el cine moderno pero como contemporáneos de una era de lo *visual*. De ahí, la permanente confrontación: los *flashbacks* y *flashforwards* del texto, la constante alusión a *Matrix*, más allá del último ensayo dedicado enteramente a la problemática que plantea un film actual como éste y, por último, la inclusión de los anexos que parecen entorpecer la prolijidad de la estructura del libro. De hecho, la inclusión de estos anexos pueden ser pensados como desprendimientos de esta matriz central, que son los ensayos; prolongaciones -en un movimiento centrífugo- de las mismas problemáticas que se plantean en el transcurso del libro, aunque ahora particularizado en casos concretos: *Belleza americana*, *La libertad*, algunos films de Kiyoshi Kurosawa y los de Hong Sang-soo.

Así, una lectura atenta descubrirá que el libro posee una estructura circular: el primer ensayo (“Actual-inactual, el realismo de André Bazin”) comienza con la figura de Bazin y se cierra con la mención a *Matrix*; el último ensayo (“La imaginación técnica en el cine contemporáneo: la matriz de los visible”) comienza hablando sobre *Matrix* para plantear, desde una perspectiva “baziniana”, la pérdida de una creencia del mundo en comunión con la pérdida de una creencia en el cine. Hay ciertos temas que no pueden pensarse ya por fuera de la propia coyuntura puesto que el destino de éstos nos concierne, e implica directamente nuestra experiencia. “La muerte del cine” tal como se lo concibió en su edad moderna y su actual agónica supervivencia, es uno de estos temas, de ahí que cada ensayo, a su manera, atente contra la ordenada cronología que emana de su yuxtaposición. Esta postura asume, por tanto, la existencia de una dificultad inicial que se debe sortear. Es por eso que este libro comienza explicitando ese lugar problemático: “Interrogarse por la actualidad de una teoría podría engendrar un serie de paradojas, pues existen pensamientos que afirman su vigencia en lo inactual, manteniéndose al margen de su propio presente”, dice Domin Choi al introducir su primer ensayo que trata sobre la utilidad actual de la ontología del cine de Bazin. Ahora bien, ¿por qué hay temas que no pueden meramente “describirse”? ¿Qué sentido tiene para nosotros reevaluar este pensamiento que ya tiene más de medio siglo de existencia? ¿En qué nos incumbe esta teoría que basa su ontología en unas condiciones técnicas (la imagen analógica) que han sido suplantadas por otras (la imagen digital)? Porque, como señala el autor, “que el realismo baziniano sea hoy inactual significa que el cine, mayoritariamente, ha perdido la capacidad de ofrecer un mundo y una experiencia”. Y es tarea de la crítica hacerse cargo de este ensimismamiento del cine moderno, y de este estado de incertidumbre respecto de las actuales condiciones del cine, así como de la conservación plausible del mundo que aquel podría aún ejercer, si es que esta relación entre cine y mundo mantiene cierta vigencia. Es decir, si es posible hoy pensar el cine desde su función de conservación.

En la misma línea se ubica el segundo ensayo, “¿Qué hay más allá de la

mirada?”, abocado, en este caso, a la segunda etapa del cine moderno: la *Nouvelle Vague*. Tal vez la única diferencia de posturas, en relación al primer ensayo, sea la toma de partido respecto de la actual condición: “...frente a la caída del mundo, y por extensión del cine, en la paranoia -que cada vez más se presenta como la única totalización plausible y posible- quizá sea necesario seguir optando por la tradición del cine moderno”. Así, en este vaivén afectivo, volvemos a nuestra historia, de cierta orfandad, que se desprende de aquella tradición. Pero, el ensayo no solo recorre algunos de esos films que produjeron un “alto” en nosotros -en tanto lectores a destiempo de *Cahiers*-, sino que abre una interrogación respecto de esta “historia” contada, entendiendo a la “política de los autores” como una “política de rehabilitación” sostenida eventualmente por un proceso de re-mitificación de ciertos cineastas. Una vez más se trata de no caer en el mito o, si se quiere, de acercarnos manteniendo la distancia para no fundirnos y dejarnos embriagar por el pasado. Y como dijimos antes, dado que el cine moderno ya no nos representa, amén de la identificación que podamos sentir con él, es viable para algunos de nosotros, seguir eligiendo el cine moderno.

El siguiente ensayo, “Los años no legendarios de Cahiers du cinéma (1968-1974)” es el que mayor distancia manifiesta respecto de su objeto, y es además donde resulta sencillo para el autor, mantener un riguroso desafecto respecto de lo “descrito”. Es llamativo que “legendario” no se interprete aquí como añejo y rancio, sino como extraordinario y fabuloso. Del título parece inferirse esta idea de posición al margen de sí mismo: son los años que no han producido leyenda y de los cuales sólo es viable esbozar unas “notas para una reconstrucción” de aquello que evidentemente poco y nada queda; de lo contrario no habría que partir de una situación “desconstruida”. Sin embargo, aunque hoy por hoy pensar el cine desde la perspectiva del materialismo histórico produzca indiferencia, tal vez sea oportuno recordar que es gracias a una demanda ideológica y económica que el cine organiza, no sólo lo que narra, sino el modo en que lo narra. Es decir, se trata de pensar las modificaciones técnicas actuales del cine en su dimensión socio-política. A partir de esta idea, este enfoque tiene aún algo

que aportar y tal vez sea éste el sentido del ensayo. Aunque, hacia el final del trabajo se esboza la idea según la cual, aquello que debería ser sometido a reflexión son las condiciones de olvido de ese momento politizado del cine. Pero, al parecer, sigue siendo más importante para esta generación el rescate de la teoría baziniana con posterioridad al 74 -cuando Daney y Toubiana retoman la dirección de *Cahiers*- que el porqué estas teorías desaparecieron en un lapso de vida tan breve.

“Fin(es) del cine” es, tal vez, el ensayo más problemático del libro. Puesto que por un lado, se trata de dar cuenta de las condiciones que permiten hablar de una “muerte” del cine: el paso de una nueva edad de la imagen (la emergencia de la televisión) o, si se quiere, la sustitución de la imagen por lo que se ha dado en llamar lo “visual”, junto con, entre otras cosas, la aparición de la tecnología digital. Pero por otro lado, lo que palpita bajo este *racconto* es que, gracias a estas condiciones, hace aparición -en simultáneo con el cine de la publicidad- esta perspectiva melancólica que “recuerda” un cine de la experiencia y de lo real, llevando al cine a la toma de conciencia de su propia muerte; por ejemplo *Histoire(s) du cinéma*. Ahora bien, más allá del rango de culpabilidad que se le pueda adjudicar al cine respecto de la historia que contó o debió contar del siglo XX, hay una idea de “fracaso” que se asienta y, en definitiva, permite a un modernismo tardío seguir en ruta. Como señala el autor, esta posibilidad se la debemos a una “hermenéutica de la catástrofe”.

Finalmente, “La imaginación técnica en el cine contemporáneo: la matriz de lo visible. Notas sobre *Matrix*” se transforma, siguiendo esta perspectiva, en la punta del iceberg. En un film como el de los hermanos Wachowski los supuestos bazinianos se tornan imposibles. La “realidad” de la imagen ya no necesita un arte del registro, sino una técnica de simulación que hace visible la transformación de cualquier alucinación en algo “real”. Por supuesto estamos hablando de las implicancias que, para el cine y para nuestra experiencia, han tenido las tecnologías numéricas. Una pregunta errónea sería la siguiente: ¿puede considerarse como cine a este conglomerado de imágenes de cálculo que abogan por la construcción de un mundo

inexistente, y desde una perspectiva imposible de ser aprehendida desde una mirada humana? La pregunta a dilucidar, en cambio, sería ésta: ¿a qué modalidad de percepción responden estas construcciones y qué aspecto del cine trastoca definitivamente esta construcción? Como señala el autor, es este exceso de perfección propio de la imagen digital el que “trastorna definitivamente el estatuto mismo de la ficción cinematográfica”. Ahora bien, esta construcción de mundos que Hollywood ejecuta, constituye en definitiva la edificación de una alucinación fantasmática que se vuelve real. Pero, hay una vuelta de tuerca más, porque a través de su postulado a favor de lo real, y en su crítica a la ficcionalización de la conciencia, en manos de la técnica (*Matrix*), “llegamos a la etapa en que el Capital reflexiona sobre su propio desarrollo y convierte a la tecnociencia en un espectáculo de consumo”. Por lo tanto, podríamos decir que hemos llegado a la instancia en la cual hay que señalar, sin rodeos, que esta “ficcionalización” excede los ámbitos cinematográficos, y si hay una modalidad de percepción que ha variado se debe justamente a una pérdida en la creencia del mundo. Si el cine se concebía ante todo en relación a su función de registro del presente, no sorprende entonces que ahora pierda algo sobre su creencia en la imagen. Si hay una descreencia en la imagen es como correlato de una descreencia del mundo. Por ello, el cine, tal como lo entendió el realismo baziniano por ejemplo, ya no es practicable. Establecer un juicio de realidad sobre el estado actual de las cosas, es tarea de la crítica, si no deseamos ser asediados por imágenes alucinatorias que están más allá de nuestra comprensión. De ahí que este sea el momento idóneo para la publicación de estos ensayos, pensados ahora como un conjunto, aunque originariamente funcionaran como “fragmentos”.

Silvina Rival

Agradezco en primer lugar a mi editora Silvina Rival quien con su paciente trabajo hizo legible este conjunto de textos como libro. En segundo lugar a Nicolás Bermúdez quien me dio la idea de volver a publicar estos textos y que los ha leído atentamente, haciéndome observaciones enriquecedoras. A Gonzalo Aguilar que me animó a escribir sobre Hong Sang-soo y leyó con amable disposición los originales. Agradezco también a Emilio Bernini y a Mariano Dupont quienes realizaron múltiples sugerencias al momento de escribir los ensayos para la revista *Km111*, además de facilitarme bibliografía. A Fernanda Alarcón y Luciana Delfabro, quienes se encargaron de la *Filmografía* y que asistieron junto a Guadalupe Gaona, Mercedes Halfon y Juliana Cosentino en las discusiones sobre estos temas en los cursos de cine. Por último, un especial agradecimiento a mi maestro Oscar Traversa, quien con su generoso apoyo ha hecho posible todos mis emprendimientos.

ACTUAL-INACTUAL,
EL REALISMO DE ANDRÉ BAZIN

UN COMENTARIO SOBRE SU
ONTOLOGÍA DEL CINE

...sentimientos por las cosas de aquí abajo
en su relación natural con el misterio y el espíritu.

Albert Béguin

En términos occidentales:
es apariencia todo lo que sufre el reino del tiempo.

André Malraux

1

Interrogarse por la actualidad de una teoría podría engendrar una serie de paradojas, pues existen pensamientos que afirman su vigencia en lo inactual, manteniéndose al margen de su propio presente. Así, preguntarse qué hay de actual en la concepción del realismo baziniano podría, tal vez, desembocar en su inactualidad. De todos modos, estamos lejos de considerar el pensamiento de Bazin como un pensamiento intempestivo que hubiera afirmado su valor a contracorriente de las cosas y de su tiempo. Ya que si bien sus elecciones implicaban, a veces, un fondo de polémica¹ nunca basó su actividad de crítico en la desmitificación, sino más bien en todo lo contrario. Por otro lado, como señala Jean Narboni, si algo caracteriza a su escritura es *un principio de delicadeza*: no hay en él júbilo destructivo por películas que no le gustan, ni bizantinismo, ni preciosismo

¹ Por ejemplo, cuando habla a favor de la adaptación en el cine, elaborando la noción de "cine impuro", se inclina por el trabajo de Robert Bresson (*El diario de un cura rural*) en detrimento de Aurenche y Bost, que representaban la posición académica respecto de la adaptación literaria. Pero no sólo polemizó con "ciertas tendencias del cine francés" que representaban Aurenche y Bost, sino también con pensadores de la talla de Jean-Paul Sartre en su valoración de *Citizen Kane* y con Guido Aristarco con respecto al *neorrealismo*.

ornamental que atenten contra las maneras de la escritura. Las recurrencias a metáforas zoológicas y geológicas que develan aspectos de su formación, están puestas para aclarar sus puntos de vista, que son siempre lúcidos y bien argumentados. Sin ánimos de saldar cuentas, en una Francia después de la ocupación y el colaboracionismo, el mundo del cine se le presentaba a Bazin como un espacio de descubrimiento y observación en el cual la realidad podía manifestarse *claramente* en toda su *ambigüedad*.

Pues bien, podemos notar en los escritos de Bazin varios movimientos. Por un lado, sus escritos son tributarios de las manifestaciones cinematográficas, con sus grandes nombres, que nacen o se afirman en las décadas del 40 y 50: Rossellini, Welles, Wyler, Bresson, Tati, entre otros. Además, acompañará a los nuevos realizadores que dan comienzo, por aquella época, a sus labores de documentalistas; tal es el caso de Chris Marker y el de Alain Resnais. Junto a esto, siguiendo el hilo de su presente, se convertirá en *el teórico del neorealismo*, es decir de lo que hay de nuevo y de moderno en el mundo del cine, o en el mundo sin más, luego de la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, Bazin elabora una ontología del cine apoyada en la mutación técnica que implicó la invención de la fotografía y buscará hacer coincidir su ontología con los datos cinematográficos del momento. Cuando Bazin se interroga sobre el *ser* del cine no lo hace basándose en cineastas o en films concretos; vale decir, la ontología se ubica en la matriz técnica del cine más allá de la poética de algún autor en particular. Así, una vez constituida la ontología del cine, existirán cineastas que afirman su *ser* y otros que lo traicionan. Se trata, como veremos, de la cuestión del realismo. En última instancia, dado que la vocación del cine consiste en ser realista, vamos a encontrar, desde esta perspectiva, manifestaciones que afirman mejor o peor esta vocación. El deber del cine, para Bazin, consiste en revelarnos de la mejor manera posible el misterio de la realidad, evitando el *punto de vista subjetivo*.

Es evidente que tanto un aspecto como el otro ya no forman parte del horizonte mayoritario de la condición contemporánea del cine, es decir, de

nuestra actualidad. La tradición del cine moderno ha entrado en su fase definitiva de resistencia minoritaria y la técnica de base del cine está siendo socavada por las nuevas tecnologías digitales. El cine y las condiciones técnicas que lo hacen posible parecen estar mutando de manera tal vez radical. Pero, antes de sellar una carta de defunción deberemos revisar, al menos sucintamente, la ontología del cine y la concepción del realismo bazinianas.



André Bazin, fundador de *Cahiers du Cinéma*.
"Un santo en gorra de pana", según François Truffaut.



Nanuk o el dejar ser la realidad.



En El globo rojo la ilusión está del lado de la puesta en escena.

EL REALISMO BAZINIANO

La idea de *destino* en las artes parece hoy datada, porque ha perdido hasta su obviedad, pero cuando en la década del 40 Malraux la formula, siguiendo algunas ideas de Hegel y Spengler, no parecía obvia a los ojos de Bazin. ¿Cuáles eran las funciones sociales del arte? ¿Dónde residía su necesidad psicológica? ¿Cómo diferentes estilos han podido surgir de la evolución de las distintas civilizaciones? Bajo estas preguntas Malraux iba a conferir al arte el sentido último del contexto y lo iba a concebir como “una trascendencia de la conciencia sobre la circunstancia por el estilo” (Andrew, 1983). Este movimiento de las artes, su poder de trascender la situación contextual, se ligaba con la idea de destino de la civilización; el arte sería así el estandarte de la cultura y es allí donde podemos conferir un sentido al destino de la humanidad. Además, si bien el arte era considerado como “creación del hombre”, Malraux lo interpretaba como un lugar de creencia, un relevo de la religión. Este movimiento global del arte va a ser de gran importancia para Bazin cuando contemple al cine en términos de continuidad respecto del destino del arte occidental.

Pero Bazin no sólo piensa el cine con relación a la historia del arte sino que lo vincula con la historia de la representación sin más, y esta historia, que incluye al arte en su amplia medida, tiene para él una necesidad ante todo psicológica; ya que si “la muerte no es más que la victoria del tiempo”, la pregunta que abre este hecho es *¿cómo salvar al ser por las apariencias?* Bazin llama a esta necesidad psicológica, que se actualiza en las imágenes en general y en las artes en particular, “embalsamamiento” y “complejo de momia”². Ahora bien, si las imágenes tienen un nacimiento por la muerte

² Las referencias a los escritos de Bazin provienen todas, en este capítulo, de los artículos

y el tiempo, éstas, a través de la historia, alcanzan un destino autónomo. Según Malraux en el siglo XV la pintura occidental se divide en dos modalidades de representación, la simbólica y la ilusionista; a la primera le corresponde la función abstracta de encarnar la eternidad y a la segunda la tarea de parecerse a la realidad. ¿Dónde reside para Bazin este impulso del arte ilusionista de simulación? La necesidad de simular lo real es ante todo, como ya lo dijimos, psicológica, y si la invención de la *perspectiva*³ es considerada por Bazin como *el pecado original* de la pintura occidental es porque no satisface del todo, desde el punto de vista psicológico, la necesidad de ilusión realista: no deja de ser tan sólo una imitación formal a la que le falta, además, una cuarta dimensión psíquica, el movimiento. Se trata en todo momento de salvar el ser por las apariencias, de conservarlo, y la virtud de la fotografía y del cine reside en que redimen estas faltas; juntos satisfacen la necesidad psicológica de realismo que los hombres llevan consigo a lo largo de su historia. Pero, lo que debemos subrayar es que esta satisfacción no reside en el resultado de la imagen -ya que la pintura podría imitar a la realidad, por ejemplo, mejor que la fotografía- sino en su modo de producción, en su génesis, porque desde el punto de vista de su producción la fotografía es una mecánica que excluye la presencia del hombre como mediador. Esta objetividad de la imagen fotográfica -como "huella digital" y "asíntota de la realidad"- se encontraría, para Bazin, en la base del cine. Y esta cuestión va a tener importancia cuando Bazin

de *¿Qué es el cine?*: "Ontología de la imagen fotográfica", "El mito del cine total", "Montaje prohibido", "La evolución del lenguaje cinematográfico", "A favor del cine impuro", "Pintura y cine" y "El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación".

³ Según Malraux durante cinco siglos, entre el XI y el XVI, la pintura trata cada vez más de liberarse de su función expresiva en dos dimensiones y tiende hacia la ilusión realista descubriendo la profundidad y la representación de la materia. Sin embargo, es con la técnica de esfumación de Leonardo que parece "establecerse un acuerdo entre la visión común y el cuadro, para que la figura pareciera liberada de la pintura." Pero, agrega que este arte ilusionista no es de ningún modo realista, sino que "quiso ser la expresión más convincente posible de una ficción, de lo imaginario armonioso".

defina su gusto estético en el cine y en las tendencias modernas del cine, ya que se va inclinar por una estética despojada de artificio, a pesar de su preferencia por cineastas presuntamente "barrocos" como Welles. Esta "mecánica impasible" se conecta con lo que Bazin llama la "creencia en la imagen", la que define toda una nueva relación de la imagen con el público, y Bazin es el primer teórico que tiene en cuenta esta relación que surge en la era moderna del cine. Así, el realismo de Welles y Rossellini pasan por favorecer esta creencia en la imagen a través de la profundidad de campo y el plano secuencia⁴. Si el cine tiene un compromiso deontológico éste reside en no traicionar, en última instancia, su esencia ontológica, es decir, la cualidad técnica de la imagen fotográfica. El lenguaje del cine no debería traicionar este hecho, esta *novedad* de la imagen fotográfica que es registro objetivo de la realidad en la que podemos creer, bajo ningún *punto de vista*.

La fotografía no crea la eternidad sino que embalsama el tiempo, se limita a sustraerlo de su corrupción. Sobre este hecho el cine agrega la duración y el movimiento, algo así como la momificación del cambio. Ahora bien, "las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real", dice Bazin; en este sentido parece sintomático que la primera parte de *¿Qué es el cine?* se titule *Ontología y lenguaje*. Desde la apertura de su libro, Bazin separa el ser del cine de su lenguaje. Si el cine es un arte de la realidad por mantener una relación de registro con ésta, y su esencia reside allí, el lenguaje cinematográfico no podría ser sino un complemento, hasta un estorbo, que debe estar subordinado a este hecho, ya que el ser del cine reside en la cualidad mecánica de su imagen que puede revelar lo real sin artificios. De este modo, su ontogénesis no puede ser traicionada por el desarrollo de su lenguaje, su filogénesis. Esta traición

⁴ Como se sabe, Bazin privilegia la continuidad real del plano antes que la continuidad simulada por la fragmentación del montaje. Este privilegio, que desemboca en "el montaje prohibido", tiene como fondo la creencia en la imagen. Si en un acontecimiento decisivo montamos el suceso, el artificio jugaría en contra de la creencia, y éste resultaría simplemente falso. Véase la comparación que hace Bazin entre Welles y Rossellini en "El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación".

tuvo como antecedentes el *expresionismo alemán* y la vanguardia soviética, particularmente a través de la figura de Eisenstein. Con la primera tendencia, la imagen cinematográfica se vuelve *plástica*, mientras que con la segunda, el *montaje* cobra una primacía sobre la ontogénesis del cine. En los diferentes tipos de montaje practicado por Eisenstein -de atracciones, de oposición- lo que importa no es el acontecimiento registrado sino las relaciones -sean éstas orgánicas o dialécticas- entre las imágenes, mientras que en autores como Flaherty, Murnau o Stroheim, según Bazin, el montaje procedería “por sustracción”, privilegiando el registro del acontecimiento.

Es por eso que la estética realista baziniana desemboca en una ley fundamental: “todas las veces que es posible encerrar en un mismo cuadro dos elementos heterogéneos, el montaje está prohibido”. Daney, al hacer en la década del 70 una lectura de Bazin, señaló que no sólo se trataba de una justificación técnica de la imagen (la liberación de la profundidad de campo, el nacimiento del *cinemascope*, o el aumento de la movilidad de cámara que permite recorrer el espacio guardando la homogeneidad), sino también del *estatuto* de lo filmado. El plano-secuencia debía estar en función de un riesgo que encierra a dos seres heterogéneos cuya contigüidad acarrearía ciertamente problemas, sobre todo para uno de los “elementos” figurados en el plano: el tigre y la estrella, el niño y la bestia, el cocodrilo y la garza... La prohibición del montaje estaría en Bazin en función de este riesgo. Y como dice Daney, “es la posibilidad de filmar la muerte la que en *ciertos casos* prohíbe el montaje” (1972). Se trata de señalar el lado inconsciente de la teoría baziniana, su lado cruel, que así se promovió en el campo cinematográfico. Pero lo que Daney olvidaba -seguramente adrede- en esa lectura, era que la génesis ontológica de la imagen cinematográfica estaba ligada indefectiblemente a la redención psicológica de su realismo. En Bazin, lo que da impronta a la ley del montaje prohibido no es tanto la posibilidad de filmar la muerte, sino la posibilidad de filmar sin más lo real en su continuidad, aunque su precio fuera desembocar en la crueldad.

Por otro lado, el cine para Bazin es un fenómeno idealista. Si el cine ha nacido en el siglo XIX es por una obsesión: el mito del cine total. De

ahí la afirmación sorprendente de Bazin: “el cine no ha sido inventado todavía”. En cada mutación técnica el realismo aumenta, el cine se acerca más a la realidad superando la “resistencia de la materia”. Hasta que llegue ese momento, el montaje debe estar al servicio de la verosimilitud física o perceptiva y no de una verosimilitud psicológica o lógica³. Así, el montaje debe estar al servicio de un tipo de verosimilitud: “alcanzar en la planificación la verosimilitud física al mismo tiempo que su maleabilidad lógica”, dice Bazin. Esto significa que es necesario evitar el truco filmico: he aquí el origen del montaje prohibido. Pero esto no implica que Bazin descarte todo trucaje, ya que para él la *experiencia de la realidad* y la *imaginación* mantienen sus relaciones bien definidas en el cine. Si Bazin defiende un film como *El globo rojo* de Albert Lamorisse, es porque la ilusión está del lado de la realidad y no del lado del film; todos los trucos pertenecen a lo profilmico, a la puesta en escena y no a lo filmico, constituyéndose así en “un documental sobre la ilusión”. Esta lectura resulta válida para el crítico francés, puesto que como bien señala, “*El globo rojo* no debe nada esencialmente al montaje, y recurre a él accidentalmente”. Si Bazin le concede aquí una importancia reducida al montaje es porque es creador abstracto del sentido, es creador de irrealidad; por eso lo importante no es que el truco no se note, sino de qué lado se encuentra éste. Por ende, la *fábula* sólo puede nacer de la experiencia que la imaginación hace trascender. Esta *fabulación* del mundo se expresa bien desde la perspectiva baziniana en Robert Flaherty y, sobre todo, en Jean Renoir: “De alguna manera, el buen cine es necesariamente más realista que el malo. Pero la condición no es suficiente porque sólo hay interés de dar cuenta mejor de lo real para hacerlo significar más. Es en esta paradoja que reside el progreso del cine. Por esto Renoir es sin duda el más grande realizador

³ Habría que distinguir aquí la noción de *realismo psicológico* y la *verosimilitud psicológica*, mencionada antes. La primera responde a una necesidad humana que tiende a la *mimesis*, mientras que la segunda remite al reflejo creado en el público gracias a las leyes del *raccord*, creadas por la escuela clásica del montaje.

francés.” ¿Qué significan estas palabras de Bazin? Cuando Flaherty filma sus documentales no se conforma sólo con registrar las situaciones como un observador exterior, sino que convive y comparte los modos de vida de sus “sujetos” y “temas”, e incluso provoca las situaciones mismas para filmarlas. Por ejemplo, Nanuk fue forzado a cazar la foca, algo que, fuera de la ocasión del film, no hubiera hecho nunca, y los hombres de Arán debieron matar al tiburón gigante volviendo a una costumbre que ya habían dejado hace sesenta años. Lo importante de este método es que Flaherty no intervenía en las reacciones de los participantes en el momento del suceso que él mismo *fabricaba*: “filmaba a la gente en su relación con el medio ambiente (en espacio real) y con el acto que estaba a punto de llevarse a cabo (en tiempo real)” (Andrew, 1983). Por otro lado, Renoir hace un trabajo similar en la ficción. El realizador francés elegía sus lugares y “dejaba a sus actores dejarse ver como actores sobre una escena fabricada. Pero una vez hecho esto, Renoir rodaba su film como un documental sobre la actuación, hasta que lo que estaba en el actor, en tanto que actor, comenzaba a revelarse como expresión personal” (Andrew, 1983). Renoir se interesaba en los gestos de los actores y en los sucesos que se producían entre ellos por el hecho de filmar una película. Como vemos se trata de un método experimental. Es por eso que podemos decir que Cassavetes, Garrel, Pialat y Rivette siguen perteneciendo plenamente a la escuela de Renoir. Lo que Bazin llama el “documental creativo”, la mentira esencial del documental y el discurso de la historia, no va en contra del realismo. Se trata de ubicar el lugar de la *imaginación* en la actividad cinematográfica, separada de sus funciones de *registro* y *conservación*.

“Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos elementos o más factores de la acción el montaje está prohibido”. Si la idea de la unidad del espacio, que se desprende de esta ley, es una cuestión “sagrada” para Bazin es porque trata de establecer una dependencia entre la naturaleza de lo filmado y la forma⁶. Esta dependencia, que

⁶ Es preciso evitar la representación imaginaria dada por el montaje que tiene como

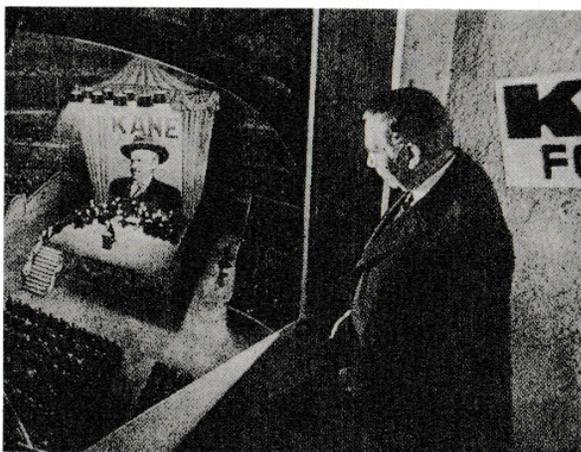
rige el objetivo del realismo, consiste en última instancia en evitar el *sentido humano*: dejar ser a la realidad, que se signifique sola. Bazin veía una interrelación necesaria entre la materia prima, la técnica y la forma; y esta interdependencia lo lleva a rechazar la estilización y reducir la significación humana. Como subraya Deleuze, para Bazin la virtud del *neorealismo* consiste así en una concepción nueva de la realidad: apunta a un real a descifrar y no a uno descifrado. Este respeto por lo filmado reside en que las cosas tienen un valor intrínseco, por ello los valores plásticos, el montaje, la organización sintagmática y la narración, no podían ir sino en contra del realismo. Mientras que el montaje desemboca en la narración, la profundidad de campo y el plano secuencia desembocan en el registro de lo real. Del primero podría resultar un realismo narrativo que podemos encontrar también en la literatura, mientras que del segundo resulta un realismo perceptivo que pertenece sólo al cine.

Sin embargo, si bien Bazin estaba en contra de la transformación de la materia empírica en abstracción, no estaba en contra de la transformación de la materia empírica misma para el registro del cine. Esta tendencia a no crear el acontecimiento mediante el montaje está lejos de una estética del milagro, es decir, de la búsqueda de correspondencias y simbolismos naturales en la realidad misma, porque, como ya lo vimos, la transformación de la puesta en escena, como sucedía en Flaherty y en Renoir, puede ser una aliada del realismo si se sabe mantener la distancia justa. Dado esto, del otro lado de la pantalla el espectador debe vérselas con la significación del mundo, con el principio de incertidumbre y preguntarse ¿qué es la imagen?, ¿qué es la realidad?, ¿cómo mirar una imagen? Ahora bien, lo principal de esta pedagogía de la mirada y de la realidad consiste en el (auto)borramiento del autor, ya que “el axioma de la objetividad debe ser considerado con la visión personalista⁷ del *otro misterioso* de la realidad

resultado un *tiempo abstracto* (por ejemplo, la experiencia Kulechov), en detrimento de la homogeneidad del espacio-tiempo del acontecimiento como *duración concreta*.

⁷ Naturalmente, D. Andrew se refiere al “personalismo” de E. Mounier al que estaba profundamente vinculado Bazin.

externa” (Andrew, 1983). En última instancia, hace falta un retiro interno de la persona para que el misterio del mundo exterior aparezca como estado de disponibilidad. Pero debemos aclarar que la ambigüedad y el misterio de la realidad y del otro no significan conocerlos poco o en parte, sino que el misterio es una cualidad del mundo mismo. El valor de la conciencia no se alcanza más que cuando se alcanza la alteridad irreductible que es el mundo. Y el cine no equivale sin más a la realidad, sino que es su *asíntota* que puede descubrir y posibilitar esa experiencia.



Welles, el realismo y la profundidad de campo.

BAZIN, ACTUAL-INACTUAL

Luego de la Segunda Guerra Mundial, la entrada de las teorías de André Bazin en la escena cultural hizo dar un giro decisivo a la concepción del cine que *persiste* aún hoy. Las nociones del realismo basado en la impresión fotográfica, de la pantalla de cine como *cache* y no como cuadro, del cine como arte impuro -sólo por nombrar algunas- se han vuelto clásicas e imprescindibles y forman parte de nuestro patrimonio teórico. Por otro lado, en su labor de crítico, Bazin construyó un panorama que también persiste en gran medida como nuestra prehistoria: la posguerra tenía como protagonista al cine norteamericano hollywoodense; el cine soviético, si bien salía de su etapa de *realismo socialista*, con la muerte de Stalin a principio de los 50, siguió sufriendo las presiones del Estado que impidieron su renovación radical; el cine francés y el alemán tuvieron que esperar las décadas subsiguientes para su modernización. Frente a esta situación del cine occidental, la gestación del *neorrealismo* en Italia y el abordaje de distintos autores americanos y franceses (Renoir, Welles, Chaplin, Clément, Carné, Wyler, entre otros) le sirven a Bazin para descubrir la primera etapa de la modernidad del cine occidental. Estos cineastas, junto con el *neorrealismo*, sobre todo el de Rossellini, han constituido el inicio de la edad moderna del cine. Además, como se sabe, Bazin ha sido el padre espiritual de la *Nouvelle Vague*, cuyo nacimiento con *Los cuatrocientos golpes*, coincide con la muerte del crítico.

Pero hoy, a más de medio siglo de su aparición, esta tradición del cine moderno entra en su fase de definitiva desvitalización. Esto significa que el cine moderno ya no tiene un impacto social, que su poder de transformación se ha vuelto aparentemente nulo y que deberemos conformarnos con su mera existencia o persistencia. Esto se debe a la

pérdida de su público que en sus comienzos era masivo y popular. No obstante, el verdadero problema no es que el cine se haya, o se halle, efectivamente desvitalizado sino que ningún medio, ningún *arte de masas*, lo ha relevado en su función de revitalizar el mundo. En este sentido, hoy las imágenes mayoritarias (que ya no son las del cine) no cesan de convertirse en interfases tecnológicas de circulación del capital. Ahora bien, ¿dónde reside el poder de un pensamiento del cine o qué debe decir una teoría en una situación semejante? Más allá de sus posibilidades, al menos una doble tarea parece imponerse aún: por un lado, pensar las condiciones de la contemporaneidad y, a través de éstas, hacer sentir *los excesos ilusorios de su época y su terror*; y por otro, *descifrar los poderes extáticos de su propio tiempo* para la proyección de un posible futuro⁸. La pregunta que debemos hacer es ¿a la función crítica, y junto a ella una teoría del cine, podría corresponderles semejante tarea? Si nuestro discurso se vuelve hacia Bazin es porque es el primer crítico que elaboró una teoría moderna del cine; contemplando los excesos y los terrores de su época articuló un programa muy preciso: la pedagogía de las imágenes del cine moderno para el pueblo. Como señala Dudley Andrew, la actividad crítica de Bazin tenía como horizonte, ante todo, este propósito. Este *renacimiento* de una cultura por las imágenes no se hizo sino bajo la impronta de un proyecto social que buscaba, a través del cine, hacer ver mejor a una masa de público que había sufrido durante la guerra el eclipse del proceso civilizatorio en Europa. El cine como arte de masas podía contener una promesa de cultura para un mundo que luego de las catástrofes de la guerra se había desvitalizado.

Por otro lado, si Bazin consideraba a *Lo imaginario* de Sartre como un texto fundamental es porque relaciona el arte con la ontología. Los dos estimaban que el arte es indispensable para superar las condiciones reales

⁸ Son palabras de Peter Sloterdijk (2003) que he tomado libremente para darles otro sentido. Creemos que la validez de todo pensamiento reside en hacer sentir los excesos ilusorios de su época y al mismo tiempo en el poder de imaginar un futuro a partir de las condiciones reales de existencia.

de la existencia. Para Sartre, la conciencia, a través de la imaginación, podía deshacer y rehacer un mundo mediante la *libertad* y la *espontaneidad*. El arte tiene la capacidad de ofrecernos otros mundos, otras coordenadas espacio-temporales que aquellas en la que estamos inmersos en la vida cotidiana. El valor del arte reside, entonces, en presentar para nuestra experiencia algo que no habíamos visto antes, y si, para Sartre, el cine quería aspirar a ser un arte, entonces, debía superar su mecanismo de base y ofrecer un mundo originalmente imaginado (Andrew, 1983). Bazin, guardando las ideas principales de esta teoría, invierte sin embargo la estimación del arte cinematográfico: su virtud consiste no en *imaginar* un mundo alternativo sino más bien en *revelar y conservar* el mundo que registramos en un presente. Estamos de lleno en el sentido del realismo del cine, en su vocación. En Bazin hay, si se quiere, una estimación invalorable de la realidad tal como la experimentamos: esos *sentimientos por las cosas de aquí abajo en su relación natural con el misterio y el espíritu*, como dice Albert Béguin⁹.

Así, para Bazin el cine tenía esa capacidad de revelarnos un mundo; el cine parecía haber tomado la posta, y el resultado más feliz, por decirlo de alguna manera, había sido, luego del *neorrealismo*, la *Nouvelle Vague*. La crítica y la teoría, aliadas con el cine moderno, habían tenido la capacidad de hacer sentir los terrores de su época y descifrar los poderes extáticos de su tiempo. En la década siguiente, en Europa y en Sudamérica, el impulso político de los 70 convirtió a la crítica y al cine en una operación ideológica, un complemento de un proyecto político-social partidario. La confianza en el cine para la transformación de la sociedad necesitaba de una crítica que apuntara a ver la base de la sociedad y sus contradicciones en los laberintos de las operaciones filmicas. Esta experiencia, si bien significó una fuerte teorización en el campo cinematográfico, terminó volviendo caducas ciertas formas de la política tanto en el cine como en la crítica¹⁰.

⁹ D. Andrew señala, en su biografía de Bazin, que intelectuales de la revista *Esprit*, como A. Béguin, E. Mounier y Teilhard de Chardin, fueron determinantes en su formación.

¹⁰ Sobre la crítica marxista a Bazin, véase el ensayo "Los años no legendarios de *Cahiers du cinéma*".

Hoy el cine (moderno) ha muerto por el peso mismo del desarrollo histórico, o mejor, se ha transformado en un cadáver viviente, en algo "artístico". Es decir, se ha convertido definitivamente en una resistencia: a la invasión audio-visual con su tecnocracia, a la lógica del consumo, del mercado, etc. Y como el cine es, además, un producto industrial, esta resistencia estética -por no decir estetizante- no cesa de transformarse en incierta. Por el lado del cine masivo, la capacidad de la *imaginación* cinematográfica -hoy controlada en gran parte por la tecnología digital- condiciona sobre todo la parte filmica y presenta mundos y situaciones en continuidad sin la necesidad de fragmentación¹¹. Por otro lado, estos mundos no pueden ser experimentados por nosotros de ninguna manera: *Matrix*, *La guerra de las galaxias*, *El señor de los anillos*. Este cine, desde la perspectiva baziniana, representaría una perversión del realismo puesto que lo que se truca es la misma continuidad del plano. Ya no hay fabulación de lo real sino solamente fabulación en la imagen. Este tipo de cine ya no presentaría posibilidades de redimir el mundo ni propone experiencias que los espectadores podamos compartir. Ahora bien, si existe un inconveniente para una teoría es que no puede *descifrar los poderes extáticos de su tiempo* para la proyección de un posible futuro sin la compañía del arte con su capacidad de deshacer y rehacer nuevos mundos, de proponer experiencias.

Bazin quería demostrar que el cine conserva todo lo que tiene valor y Deleuze hará de la función de conservación del cine su virtud principal. Hoy, el cine ya no parece poder proclamar la objetividad de la fotografía, ni su función conservadora como una cualidad ontológica que haga de soporte a la experiencia de la realidad -como era posible en la década del 50-, porque simplemente ya no sabemos muy bien qué es lo que merece

¹¹ Es decir, la tecnología digital permite la convivencia en un mismo plano de distintos elementos heterogéneos que antes era imposible, hace que cualquier producto de la imaginación se vea real.

ser conservado. Entonces, a estas condiciones del cine les corresponde una crítica que se vuelve también en un discurso incierto a pesar de su evidencia y necesidad, porque ya no encuentra, con certezas, sus aliados en el cine. Frente a estas incertidumbres la tradición del cine moderno ya no aspira a ser un arte de masas ni pretende instaurar una pedagogía de la mirada para el pueblo como sucedió entre los 50 y los 70. Que el realismo baziniano sea hoy inactual significa que el cine, mayoritariamente, ha perdido la capacidad de ofrecer un mundo y una experiencia. Frente a esta situación, la idea de un cine moderno se encierra cada vez más en el terreno de la crítica y de la teoría. El deber de la crítica y de la teoría residiría entonces en "hacerse cargo" de esa incertidumbre.