

¿Qué es el cine? de André Bazin

Como repensar a Bazin a la luz de las nuevas tecnologías de la imagen

Por Silvina Rival

*Qu'est-ce que le cinéma?* es tal vez uno de los escritos sobre cine que ha producido mayor impacto en lo que podemos llamar una pedagogía de la mirada. El lugar central que tiene esta en la gestación de imágenes *-nouvelle vague francesa-* al tiempo que se postula la mirada como perspectiva central para pensar el cine *-Cahiers du cinéma-*, son dos aspectos que, más que edificar una teoría que pauta la manera en que interpretamos los films, se dispara como una particular visión que reestructura la historia del cine al tiempo que dicta los parámetros de lo que separa el buen cine del malo. Por supuesto, parte de sus ideas determinan lo que se erigirá como una ética del cine, de la narración cinematográfica, vía que continúa de la mano de los redactores de *Cahiers du cinéma*, revista que el propio Bazin funda, junto con otros, en 1951.

Mucho se ha dicho respecto de si Bazin logra, a través de este extenso texto, contestar a la pregunta respecto de qué es el cine. Haciendo una lectura retrospectiva de sus artículos más emblemáticos, como "Ontología de la imagen fotográfica", "El mito del cine total", "Montaje prohibido", así como en general todas sus lecturas sobre el neorrealismo italiano -considerado por él como una escuela de la liberación-, podríamos decir que el autor logra desarrollar una línea de pensamiento en la que lo que prima no es la respuesta a la pregunta que vertebra sus pensamientos -qué es el cine- sino que delinea una idea del cine como arte de lo real, como dispositivo de revelación de lo real, en tanto nada se interpone entre el sujeto u objeto de la puesta y su representación. De hecho así es como Roland Barthes, 20 años después en *La cámara lúcida*, definirá a la fotografía: la representación como cadena de luminancias que une al referente con la fotografía como objeto formalizado. El cine, desde la perspectiva de Bazin, depende de las capacidades del dispositivo que en ese caso, al igual que la fotografía, implica un registro, una huella lumínica sobre una superficie fotosensible: fija, para el caso de la fotografía, y móvil, para el caso del cine. Esto respecto de las características del cine en tanto dispositivo técnico-y cuando hablamos del cine de aquellos tiempos debemos remontarnos al 35 mm-.

Por otro lado, dadas estas mismas cualidades, Bazin delinea lo que podemos inferir como una estética del tiempo y del espacio desarrolladas fundamentalmente en sus expresiones respecto del mal y el buen uso del montaje así como en sus análisis sobre los films de Rossellini, De Sica, Welles o Wyler ("La evolución del lenguaje cinematográfico"). No sería desacertado decir que, más allá de las variables, sus interpretaciones más acertadas encontraron eco en los dos maravillosos volúmenes de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze, publicados varias décadas después.

Por qué volver sobre un texto clásico, un texto que sienta bases y sobre el que se ha vuelto tantas veces, particularmente después de la difusión de los textos de Serge Daney, sin duda

uno de los críticos cinematográficos de mayor impacto tanto en el ámbito de la crítica periodística así como en el marco de la teoría académica. Si la objetividad de la imagen foto/cinematográfica, como índice de lo real, está en la base de lo que se entiende por cine, al tiempo que el cine tiene esa capacidad de "embalsamar el tiempo", retirarlo del fluir de la vida para momificarlo, como diría Bazin, escapar de lo inexorable, entonces qué sucede con este dispositivo que nos enseñó a amar el original en la reproducción. Qué sucede cuando las condiciones técnicas se ven afectadas, como el traspaso del 35 mm al formato digital, a tal punto que resulta difícil pensar al lenguaje cinematográfico como una revelación de lo real dadas estas condiciones de signo indicial, puesto que es una imagen que mantiene una relación de contigüidad con su referente y no solamente de semejanza.

Cuando la tecnología digital se asentó e inundó el mundo del cine, las perspectivas apocalípticas no se hicieron esperar. Corría el año 2000: *Bailarina en la oscuridad* de Lars von Triers era abucheada en Cannes, los Cahiers intentaban reflexionar sobre el impacto de estas nuevas tecnologías que parecían traspasar los meros efectos especiales, los estrenos de *Jurassic Park* y *Matrix* ya estaban haciendo historia (y no solamente porque eran exponentes geniales del uso de las nuevas tecnologías sino porque cada una a su manera lograban hacer un cuestionamiento de la realidad y del registro). A los pocos años el cine independiente también mostraba su disconformidad y hablaba sobre el fin del arte y del cine (Tsai Ming Liang con su *Goodbye Dragon Inn* filmada en un estricto 35 mm) y Serge Daney con su inolvidable concepto de lo que entendía por imagen y lo que entendía por visual. Efectivamente lo visual concierne al nervio óptico pero esta condición no lo transforma en una imagen, la cual necesariamente tendría que estar vinculada con una experiencia de la visión. ¿Acaso lo digital implica una experiencia de la visión?

Más de diez años necesitaron las producciones, así como la crítica y la teoría, para repensar qué es el cine, qué puede ser el cine en la actualidad de la mano de las nuevas tecnologías de punta. De alguna manera, el film que hermana las perspectivas confrontadas es *Life of Pi* (2012) de Ang Lee, por varios elementos que en su momento señalaron Domin Choi y Nicolás Bermudez en un hermoso artículo titulado "La narración cinematográfica en la era de la imagen digital".

Sin extendernos demasiado en las variadas opciones que dicha problemática plantea, el artículo en cuestión señalaba el cruce que el film dispara entre la cuestión de la creencia religiosa -que fluctúa en las figuras de Pi y su padre entre una actitud de fe y su contracara agnóstica- y la de la creencia vinculada con la objetividad del registro de la imagen. La cadena de luminancias barthesianas que parece ser sustituida por la de una impresión sustentada por el cálculo matemático de la imagen digitalizada. Por supuesto, el film de Lee no es el primero que de manera eficiente gesta imágenes supra realistas a través de estas nuevas tecnologías pero si logra poner en escena algunas cuestiones novedosas. Una de ellas es sin duda la convivencia que tanto gustaba a Bazin entre la estrella y la bestia sin el artificio del montaje. Claro que la magia de *Life of Pi* no es la del *El globo rojo* ni la de *Crin blanca*, que pueden jugar con las multiplicidades y limitaciones de la tecnología analógica y del montaje a su servicio, pero en definitiva el espectador "cree" en la inminente muerte de Pi en las garras del tigre, o mejor dicho, Lee logra que el espectador descrea de la tecnología digital en ciertos momentos, justamente en aquellos en los que el mismo plano es el hogar de ambos personajes. Y por otro

lado, la propia narración viene a poner en duda lo que el despliegue en imágenes nos ha exhibido. La perfección obtenida por este nuevo dispositivo "cine", que hace uso de la tecnología digital y que permite que Pi y Richard Parker se "toquen" a riesgo de que Parker se coma a Pi -a pesar de que hoy sabemos que nunca estuvieron juntos en escena y pocas veces Parker fue efectivamente filmado-, es puesta en duda por la propia historia a través de la escena de los agentes del seguro que quieren confirmar la historia del naufragio al tiempo que el periodista debe decidir "creer" o "descreer" de lo que Pi le narra. No olvidemos que el film es básicamente un flashback, con lo cual la cuestión de la creencia también es un problema de la memoria.

Pero, tal como lo ha señalado Serge Daney en varias oportunidades, André Bazin amaba los animales y aún con la verdad que se juega respecto del saber de la producción del film, le hubiera costado mucho esfuerzo no amar este film que claramente parece ser un homenaje a este gran crítico del cine cuya teoría puede aparentemente seguir reseteándose. En síntesis, quien aún esté en deuda con este autor, nunca es tarde para descubrirlo puesto que sus escritos son la "huella" o el "trazo" que sus ideas han dejado en el cine y en nuestros pensamientos.