

andré bazin

¿Qué es el cine?



El lector hallará en *¿Qué es el cine?*, en cada una de sus páginas, el palpitable sentir de un hombre que vibró con el cine y que dedicó su corta vida a hacernos más inteligible ese mundo de imágenes.

Y no lo hizo desde una cátedra academicista o desde prolijos estudios, sino, más bien, desde la más palmaria praxis, de ser un espectador incansable de películas. Por ello su teoría es una teoría no demasiado estructurada y sistemática.

Nos encontramos con un libro realizado por Bazin apoyándose fundamentalmente en algunos de sus innumerables artículos publicados en la prensa más o menos especializada. Un libro que —en esta edición— constituye una síntesis del original, realizada por Jeanine Bazin y François Truffaut. Presenciamos, de este modo, un poderoso fluir de ideas que, sin intentar establecer un corpus monolítico, plantean al lector una reflexión sobre el cine, y constituyen una siembra de amor a esta forma de arte, desde la proximidad de agudos pensamientos que conectan con la realidad y con el lector por medio de una abundante y continua cita de películas, logrando una creativa unidad entre la reflexión y su objeto, esto es, entre la teoría del cine y el cine.

PRÓLOGO

Después de estar años agotada esta importantísima obra de la teoría del Cine, volvemos a reencontramos con André Bazin. Este mismo hecho es un claro indicativo del creciente interés que tiene la lectura de sus ensayos para los amantes del cine.

El lector encontrará en *¿Qué es el cine?*, en cada una de sus páginas, el palpitante sentir de un hombre que vibró con el cine y que dedicó su corta vida^[1] a hacernos más inteligible ese mundo de imágenes. Y no lo hizo desde una cátedra academicista o desde prolijos estudios, sino, más bien, desde la más palmaria praxis, de ser un espectador incansable de películas. Por ello su teoría es una teoría no demasiado estructurada y sistemática. Así, nos encontramos con un libro realizado por Bazin apoyándose fundamentalmente en algunos de sus innumerables artículos publicados en la prensa, más o menos especializada. Un libro que —en esta edición— constituye una síntesis del original, realizada por Jeanine Bazin y François Truffaut.

Nos encontramos, de este modo, con un poderoso fluir de ideas que, sin intentar establecer un corpus monolítico, plantean al lector una reflexión sobre el cine, y constituyen una siembra de amor al cine, desde la proximidad de agudos pensamientos que conectan con la realidad y con el lector por medio de una abundante y continua cita de películas, logrando una creativa unidad entre la reflexión y el objeto de reflexión, esto es, entre la teoría del cine y el ci-

ne. Esto otorga a los escritos de Bazin una gran coherencia, lo que lleva a su discípulo y amigo François Truffaut a decir que Bazin «más que un “crítico” era un “escritor de cine”, que se preocupaba más de escribir los films que de juzgarlos»^[2]. Sin embargo, Bazin comenzó y ejerció su labor como crítico y redactor en publicaciones como *L’Ecran Français*, *Esprit*, *Le Parisien Libéré*, *Télérama* (llamada entonces *Radio-Cinéma-Télévision*) y *L’Observateur*^[3], e inició con Jacques Doniol-Valcroze *Cahiers du Cinéma*, donde logró aglutinar, entre otros, los trabajos de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer y Claude Chabrol.

Sin duda Bazin es hoy uno de los autores que más interés suscita entre cinéfilos y estudiosos, incluidos los jóvenes estudiantes, según he podido comprobar en mis tareas docentes, pese a que su postura no ha estado precisamente de moda en el establishment intelectual contemporáneo.

Una razón para este nuevo interés puede ser el general descubrimiento de posturas teóricas realistas en ámbitos muy variados, desde el filosófico hasta las praxis artísticas en sus muy diversas manifestaciones. André Bazin es uno de los grandes teóricos de la escuela cinematográfica realista, según se observa desde el primer ensayo que abre *¿Qué es el cine?* con el título «Ofitología de la imagen fotográfica», en claro desafío a posturas formalistas o estructuralistas. Y es que los mejores años en la producción de Bazin son los que están entre 1945 y 1950, que coinciden, prácticamente, con el auge del neorrealismo y de un tipo de cine nada formalista. No sabemos cómo hubiera evolucionado su teoría si no hubiera fallecido en 1958; tampoco podemos saber, pese a que lo podemos ciertamente imaginar, cuál sería su opinión al contemplar la evolución de algunos creadores neorrealistas y como, por ejemplo, Roberto Rossellini o Vittorio de Sica...

Tal vez sea éste uno de los pocos inconvenientes de la teoría de Daziti: acota un período un tanto monocromático y, por otro lado, puede «saber a poco». Según Jean Mitry, otro de los grandes de la teoría del cine, «parece que Bazin elige casi siempre, en malos films, las formas de estilo que quiere combatir; de tal modo que, buscando demostrar la falta de validez de un procedimiento, se basa a menudo en aplicaciones que resultan ser falsificaciones o contrasentidos. Tiene, pues, razón al recusar esos ejemplos lamentables, pero sus generalizaciones le inducen casi siempre al error (...)»^[4]. Como se ve, también se pueden encontrar algunas críticas a las que no les falta algo de razón. Pero, a la vez, su gran mérito es abrir expectativas, poner las bases y explicar el cine de forma que cada cual pueda establecer su propio pensamiento u opinión.

Conocido es que para Bazin «el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real»^[5], y lo real se entiende inicialmente como algo físico y material, que ocupa un lugar, un espacio y es, por ello y visualizable. Surge de este modo una estética del espacio que no es extraña a una tarea psicológica, evitando caer en un «pseudorealismo que se satisface con la ilusión de las formas». La psicología proporciona una «satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido». Para Bazin —como dice en este libro— existe una «esencial objetividad», ya que «entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. (...) La fotografía obra sobre nosotros como un fenómeno “natural”». Esta naturalidad confiere al cine una credibilidad ausente en cualquier otro tipo de arte, ya que en ésta la representación es verdaderamente re-presentación, esto es, hecho presente en el tiempo y en el espacio por una transferencia de

realidad de la cosa a su reproducción, algo así como una «realidad verdadera pero irreal», según las palabras del teórico y discípulo declarado de Bazin, Henri Agel. Pero, hay que recordarlo, no se trata de un mero efecto psicológico logrado por una manipulación imaginativa de los elementos por el hombre. Se trata de un realismo del espacio que tiene menos que ver con la exactitud de la reproducción que con su origen, cuando el hombre borra la diferencia que existe entre la fotografía y su objeto. Es el espacio que muestra la «huella» o los «trazos» que la realidad deja en el celuloide.^[6]

El cine ha nacido y se desarrolla tras esta búsqueda de plasmación de realidad, y por ello, según Bazin, la «unidad semántica y sintáctica no es el plano; en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad, sino por lo que revela en ella.» Es por esto que Bazin cree que la profundidad de campo es el mejor medio para hacer resaltar la estructura realista de una escena en detrimento del montaje.

Dentro de la teoría realista se encuentra, también, Siegfried Kracauer, autor de un denso estudio titulado Teoría del Cine y subtítulo de una forma muy sugerente: La rendición de la realidad física. Esta coincidencia en el modo de enfrentarse con el cine ha hecho pensar a algunos que ambos son como «dos ramas de un mismo tronco común», y tanto parece ser así, que podría decirse que son como «hermanos espirituales»^[7], algo que de entrada parece, al menos, un poco exagerado. Con todo, del contraste entre ambos, pueden surgir luces para mejor comprender la postura de Bazin.

Ambos autores resultan un tanto diversos en cuanto a su método de trabajo; cerebral y academicista Kracauer, más espontáneo y práctico Bazin; bebiendo de las abundantes fuentes de las bibliotecas uno y de las luminosas pantallas el otro. Lo cual, efectivamente, llevó a Bazin a tener un con-

cepto de «realismo» mucho menos literal que Kracauer, aunque no se entienden las razones para afirmar que «lo que Bazin idolatra no es el realismo per se, sino el “realismo del espacio”, concepción eminentemente cinematográfica y mucho más sofisticada que la de Kracauer»^[8]. Quizá esto sea así por la simple razón de que Bazin había quemado sus retinas ante la pantalla y se había enfrentado directamente con las películas, y no tanto —como Kracauer— con libros que hablasen de esas películas. Por ello, Bazin es capaz de formar unos conceptos claramente cinematográficos, fruto de esa praxis, elaborados, creados, para esa realidad. Poco dado a extrapolaciones de otros saberes, también hay que decir que a Bazin —crítico que teoriza— la memoria le juega en ocasiones alguna mala pasada, al referir detalles de películas que están en su imaginación sin haber estado realmente en las pantallas. Gages del oficio y también espontaneidad del amante del cine.

No se ve la razón clara de por qué Bazin parece, como se ha dicho, que concibe un realismo menos puro. ¿Se quiere decir con ello, tal vez, que el «realismo del espacio» encajona la realidad por el encuadre como una «delimitación del espacio», preocupándose sólo por su «funcionamiento» sin más? No parece que esto pueda ser de este modo. Basta con hojear el capítulo sobre «el cine y la exploración», donde Bazin destaca que el espacio está mostrando, «re-presentando», una realidad en toda su viva palpitación espontánea; y cita dos películas: *Scott of the Antarctic* (de Charles Fred) y *Kon-Tiki* (de Tor Heyerdahl), marcando su capacidad de transmitir autenticidad, y de establecer una verdadera conexión, real y vital, con lo acaecido. A Bazin le preocupa, en efecto, explicar de qué manera funciona la realidad en el medio fílmico, sin que se convierta en algo frío que quite su espontaneidad o desprecie el flujo de la vida.

Resulta acertado afirmar que «la sombra de Bazin es más alargada que la de Kracauer»^[9], que su influjo teórico tiene un largo alcance: «Bazin siempre pareció fascinado por el funcionamiento de la realidad en el interior del objeto cinematográfico y mientras que Kracauer prefería considerar el resultado como un todo unitario. De ahí que las teorías de este último culminen en sí mismas y que, a pesar de su estrecha relación con la de Bazin, no hayan tenido continuidad en la hermenéutica fílmica, al tiempo que las del francés, de una manera u otra, han sobrevivido, como base justificatoria, hasta el advenimiento de Metz, el último teórico sistemático de la historia del cine».^[10]

Pero Bazin no solamente es importante como teórico del realismo. Quizá lo es, mucho más, por ser maestro inspirador de una auténtica pléyade de realizadores y teóricos (a duras penas cobijados con la etiqueta de «nouvelle vague» francesa en los años 60). Bazin, como ningún otro teórico lo ha sido nunca —si exceptuamos a Sergei M. Eisenstein—, fue un creador de escuela. Y es máximamente admirable si consideramos que su producción se truncó en plena juventud, al morir con sólo cuarenta años, tras una larga enfermedad. El mismo François Truffaut nos lo cuenta:

«En efecto, Luchino Visconti, Jean Cocteau, Robert Bresson, Marcel Carné, Luis Buñuel, Orson Welles y Federico Fellini se sintieron suficientemente forzados para escribir declaraciones públicas y cartas a Jeanine Bazin, ya que por quince años ellos habían encontrado en Bazin un hombre de conocimiento despejado e inteligencia despierta, cuyos análisis habían sido una ayuda inestimable para ellos en su trabajo».^[11]

El lector tiene entre sus manos uno de esos libros que cualquier persona que tenga el más mínimo interés por el

hecho filmico, no puede por menos de tener en su biblioteca, leer e, incluso releer, ya que sucesivas lecturas de ¿Qué es el cine? hacen descubrir conexiones y matices que, por su mismo estilo ameno, se escapan en una primera lectura.

Se podrá estar de acuerdo o en desacuerdo con sus postulados y formas de trabajar. Pero lo que es del todo evidente, y todos reconocemos, es que Bazin es un maestro entre maestros y que ¿Qué es el cine? es, tal vez, uno de los libros de teoría del cine más importantes que se han escrito. De él han bebido y seguimos bebiendo, con más concordancias o más discrepancias, todos aquellos que, de alguna manera, estamos inmersos en esta maravillosa «realidad», entre mágica y verdadera, que hemos dado en llamar Cine, la séptima de las artes.

Francisco Zorián y Hernández

PRESENTACIÓN

En 1958 publicó André Bazin el primer volumen de una serie de cuatro bajo el título general *¿QUÉ ES EL CINE?* Su prefacio, del que hemos conservado lo esencial, indicaba claramente su objetivo: «Este título no supone tanto la promesa de una respuesta como el anuncio de una pregunta que el autor se formulara a sí mismo a lo largo de estas páginas».

Para él, práctica y teoría se interpretan en una lectura en que la ingenuidad interrogativa conduce a una comprensión rigurosa. Sin duda, este rigor, no carente de emoción, fue lo determinante en el éxito de la obra.

La muerte impidió a André Bazin llevar a término el cuarto tomo sobre el neorrealismo italiano. Y de esa tarea se encargó, en 1962, su amigo Jacques Rivette, como homenaje postrero, al que había sido la conciencia de toda una generación de críticos y cineastas.

La obra en cuatro volúmenes ha conocido numerosas reimpressiones como señal segura de una demanda siempre viva. Rialp la publicó en 1966.

En 1975 se reunieron en un solo libro los principales artículos. Toda elección supone un riesgo. Nosotros lo asumimos con el respaldo de la señora Jeanine Bazin y el consejo de François Truffaut.

Ahora, cuando se advierte un evidente interés por Bazin en todos los países —también en España y en el área de habla castellana— brindamos a las nuevas generaciones de

cinéfilos esta versión fundamental con el esquema que recoge sus trazos más significativos.

Quisiéramos que los nuevos lectores participaran del inmenso amor que André Bazin sentía por el cine. Un amor que se desborda, incontenible, en las páginas de este libro.

Rialp. Le Cerf.

PREFACIO

Esta obra reúne artículos publicados después de la guerra. No se nos ocultan los peligros de la empresa, siendo el principal de todos ellos el incurrir en el reproche de presunción, ofreciendo a la posteridad reflexiones circunstanciales más o menos inspiradas por la actualidad. Pero teniendo la suerte de ejercer su «indeseable» profesión en un diario y en varias revistas, el autor se ha beneficiado quizá de la posibilidad de escoger artículos menos directamente determinados por las contingencias de la actualidad periodística. Sucede, por el contrario, que el tono y, sobre todo, las dimensiones de los artículos agrupados aquí serán bastante diversos: los criterios que tío han guiado han sido más de fondo que de forma y por eso un artículo de dos o tres páginas, aparecido en un semanario, podía tener en la perspectiva de este libro tanta importancia como un extenso estudio de revista, o podía aportar al menos al edificio una piedra angular útil para la solidez de la fachada.

Es cierto que habríamos podido refundir esos artículos en la continuidad de un ensayo. Hemos renunciado ante el temor de caer en el artificio didáctico, prefiriendo dar una mayor confianza al lector y dejándole la tarea de descubrir por su cuenta la justificación intelectual —si es que existe— de la agrupación de estos textos.

El título *¿Qué es el cine?* no supone tanto la promesa de una respuesta como el anuncio de una pregunta que el autor se formulará a sí mismo a lo largo de estas páginas.

Estos artículos no pretenderán, por consiguiente, ofrecer una geología y una geografía exhaustivas del cine; sitio solamente lanzar al lector en una sucesión de sondeos, de exploraciones, de vuelos de reconocimiento con ocasión de las películas propuestas a la reflexión cotidiana del crítico.

Del conjunto de papeles emborronados día a día, una buena parte no sirven más que para encender el fuego; otros, que tuvieron en su tiempo un cierto valor como referencia al estado del cine contemporáneo, apenas tendrían hoy más que un interés retrospectivo. Han sido eliminados, ya que si la historia de la crítica es en sí misma una cosa bien pequeña, la de un crítico particular no interesa a nadie, ni siquiera al mismo crítico, si no es como ejercicio de humildad. Quedaban los artículos o los estudios necesariamente fechados por las referencias a las películas que sirvieron de pretexto, pero que nos han parecido —con razón o sin ella— que conservaban a pesar de la distancia un valor intrínseco. No hemos dudado en corregirlos, tanto en la forma como en el fondo, siempre que nos ha parecido útil. También hemos tenido que fundir varios artículos que trataban el mismo tema partiendo de películas diferentes, o por el contrario, hemos suprimido páginas o párrafos que hubieran sido tan sólo un motivo de entorpecimiento en el interior del conjunto; pero casi siempre las correcciones son pequeñas y se limitan a redondear las puntas de actualidad que detendrían al lector, sin provecho para la economía intelectual del artículo. Nos ha parecido, sin embargo, si no necesario, al menos inevitable el respetar la actualidad. En la medida, tan modesta como se quiera, en que un artículo crítico procede de un cierto movimiento intelectual que tiene su impulso, su dimensión y su ritmo, se emparenta con la creación literaria y no se podría hacerlo pasar por un cauce distinto sin quebrar el contenido junto con la forma. Nos ha parecido, al menos, que el balance de la operación sería deficitario para el lector y hemos preferido dejar que subsistan las lagunas con relación al plan ideal de la colección

antes que rellenar los huecos con una crítica digamos... conjuntiva. La misma preocupación nos ha conducido a expresar nuestras reflexiones actuales en notas, más que a integrarlas forzosamente en el texto de los artículos.

Sin embargo, y a pesar de una elección que creemos hecha sin demasiada indulgencia, era inevitable que el texto no fuera siempre independiente de la fecha de su concepción o que elementos circunstanciales fuesen inseparables de reflexiones más intemporales.

En resumen, y a pesar de las correcciones que les hemos hecho sufrir, hemos creído conveniente dar siempre la referencia original de los artículos que han suministrado el material para las páginas que van a seguir.

A. B.

I. ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA ^[12]

Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el «complejo» de la momia. La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo, con lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo. La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida. Para la mentalidad egipcia esto se conseguía salvando las apariencias mismas del cadáver, salvando su carne y sus huesos. La primera estatua egipcia es la momia de un hombre conservado y petrificado en un bloque de carbonato de sosa. Pero las pirámides y el laberinto de corredores no eran garantía suficiente contra una eventual violación del sepulcro; se hacía necesario adoptar además otras precauciones previniendo cualquier eventualidad, multiplicando las posibilidades de permanencia. Se colocaban por eso cerca del sarcófago, además del trigo destinado al alimento del difunto, unas cuantas estatuillas de barro, a manera de momias de repuesto, capaces de reemplazar al cuerpo en el caso de que fuera destruido. Se