

# Pensar un cine en transformación: la lección de André Bazin

Eduardo A. Russo <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El artículo propone una relectura de la obra del crítico y teórico francés André Bazin (1918-1958) a la luz de la revalorización internacional de su aporte producida durante la última década y la reciente publicación integral de sus escritos. El contorno que surge de una lectura contemporánea de los desarrollos bazinianos desafía la versión canónica de su aporte, acuñada medio siglo atrás, proponiéndolo como un antropólogo y filósofo de las imágenes, especialmente orientado a conceptualizar al cine como un medio abierto y en permanente transformación, interactuando con otras prácticas de la mirada, las imágenes y las pantallas. Los modos de intelección e intervención ejercidos por Bazin brindan, en el presente, sugestivas opciones para pensar las mutaciones propias del cine y las imágenes contemporáneas, y plantear una pedagogía transdisciplinar de lo audiovisual.

**Palabras clave:** cine - teoría - crítica - filosofía - imagen - pedagogía.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 213-214]

---

<sup>(1)</sup> Investigador, teórico y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado de Artes en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesor de la Universidad de Palermo desde 1992.

## El cine en el Maelström

Es posible afirmar que durante su tan breve como intenso recorrido vital, André Bazin (1918-1958) llegó a convertirse en el crítico más influyente de la historia del cine. Su producción escrita se desplegó a través de unos 2600 artículos y se extendió quince años, con textos repartidos en todo tipo de publicaciones. En particular resulta imposible desligar a Bazin con los célebres *Cahiers du cinéma*, la revista cinematográfica que fundó en 1951 con Jacques Doniol-Valcroze y que dirigió hasta su desaparición, encabezando una redacción estelar que luego sería, en buena parte, el núcleo duro de la nueva ola francesa. Pero también Bazin escribió para prestigiosas revistas de arte y cultura, para libros colectivos y, simultáneamente, para casi cualquier publicación que le solicitara un manuscrito. Desde fecha temprana en su carrera, supo alternar sus contribuciones a prestigiosas revistas

como *L'Écran Français*, *France Observateur* (luego *Nouvel Observateur*) o *Esprit* con textos para boletines de circulación reducida o hasta de carácter amateur, publicaciones noveles o hasta algún programa mimeografiado de un cineclub rural. Bazin no producía manuscritos para guardar, el destino de su escritura no era el cajón del escritorio, sino que los producía generosamente para una circulación a distintas escalas, animado por un impulso o voluntad pedagógica que lo llevaba a participar en la cultura cinematográfica como una manera concreta, estratégica, de intervenir en la cultura de su tiempo. Más aún, no sería exagerado calificar a dicho impulso como una especie de evangelismo cinéfilo, entendiendo este evangelio no en un sentido confesional sino en su acepción etimológica de buena nueva, de noticia auspiciosa. De lo que se trataba en su escritura no era otra cosa que de pensar y apreciar esa fuerza que en el mundo contemporáneo comportaba el cine, como un arte joven y una forma de conocimiento del mundo. Una fuerza que podía –mejor aún, debía– contribuir a la reparación del inmenso daño colectivo de la barbarie y contribuir a una mejora efectiva, civilizatoria. A la vez, pensando ese mundo en el que el cine había aparecido y que se transformaba dramáticamente, reconstruyéndose de las ruinas más espantosas, Bazin se interrogaba especialmente por el lugar que lo humano ocupaba en ese contexto. Pero se trataba de lo humano no como una presunta condición inicial, sino como un estatuto frágil, que llamaba a preguntarse por dicha categoría siempre en estado de riesgo. En la pantalla, creía Bazin, había elementos para descifrar algunas claves, no solamente sobre lo que la civilización había atravesado (de modo crucial en aquellos años, el trauma abismal de la Segunda Guerra) sino de los rumbos y peligros que el presente iba insinuando. Ligado como estaba al cine y al mundo de su tiempo, interesado tanto por la historia como por las urgencias que la actualidad planteaba a su empresa, podríamos cometer el error de pensar que la producción de Bazin formó parte de un episodio central en la teoría y la crítica de cine, pero que se trata de un trabajo fechado, anclado en aquella situación específica abierta en la misma mitad del siglo y sus avatares. En cierto sentido, este ángulo permite una lectura válida desde el punto de vista de la historia de las teorías cinematográficas, pero es necesario señalar que la productividad de su pensamiento no se agota en lo que pudo esclarecer de ese trance histórico, el de alguien pensando una forma artística que entonces contaba con un recorrido de poco más de medio siglo, y que se enfrentaba a una crisis relacionada con la pregunta por su sentido y con la asunción de su modernidad. Es posible apropiarse en el presente de sus ideas para ponerlas a prueba en otro contexto, el nuestro. Leer o releer hoy a André Bazin permite también pensar otras crisis contemporáneas que algunos imaginan producto de fuerzas o fenómenos recientes, pero que hunden sus raíces en líneas de tiempo mucho más prolongadas. Por otra parte, el trato con los textos bazinianos también revela que el cine del que él se ocupaba también estaba atravesado por las turbulencias de un entorno medial ya complejo, dialogando en tensión con las imágenes electrónicas de una televisión aún no del todo definida en sus discursos y en busca de un lenguaje posible, pero ya impetuosa, participando de innovaciones tecnológicas que parecían sacudir entero el formato del espectáculo en las salas, o incluso alterando profundamente la relación entre arte, industria y artesanado, entre otras cuestiones. Un mundo de imágenes proliferativas y cambiantes que reclamaba ser pensado e interpretado, era aquel de Bazin tanto como lo es el nuestro.

Aunque murió prematuramente, con sólo cuarenta años, el legado de André Bazin fue enormemente influyente y el peso de sus argumentos fue perceptible desde sus años tempranos. Muchos vieron en él un maestro y mentor cuando apenas superaba en edad a algunos de sus seguidores, tanto en el campo de la crítica cinematográfica como el de la teoría o el debate cultural en sentido amplio. Formado como maestro de escuela y perteneciente, en sentido cabal, a la tradición que en Francia designa a cierto tipo de sujeto como *intellectuel*, Bazin siempre ejerció sus actividades mediante una constante combinación de rigor conceptual y compromiso con la esfera pública. Lo hizo sin pertenecer orgánicamente al campo académico, mediante los modos de intervención más activos que proponía la época: medios especializados, instituciones de política cultural y educativa como *Travail et Culture*, festivales, cineclubes, festivales de cine o agrupaciones culturales populares. De hecho, escribió en tiempos en que el cine aún no estaba todavía legitimado como objeto de estudio o como carrera organizada en la universidad. Su trabajo fue plural y ejercido por su incansable actividad como animador cultural y crítico especializado. En los años de desarrollo de su actividad, las revistas eran el principal medio de acción y expansión de ideas sobre el cine, no solamente un órgano para la apreciación y discusión de películas. Funcionaban como lo que en términos contemporáneos llamaríamos nodos, dentro de redes en expansión. Curiosamente, esas revistas a menudo contaban con escasa tirada, a lo sumo publicaban unos pocos miles de ejemplares trabajosamente financiados. Pero eran leídas y discutidas con un fervor que trascendía fronteras, incluso las lingüísticas, se distribuían de un país a otro e inspiraban otras publicaciones para un debate creciente. A la vez, a partir del cine, las revistas proponían cierta visión de la cultura, y en extensión, del mundo mismo en que se asentaban, formando parte de una verdadera política de expansión cinéfila. En cierto sentido, muchas de ellas, en diversos países, contaron entre sus filas con algunas firmas que en la década siguiente formarían parte, en tanto cineastas, de una verdadera explosión de nuevos cines a escala mundial. En suma: aquel en el que Bazin escribía era un mundo, cabe señalarlo, que instalaba, en los años de posguerra europea, al cine en el lugar crucial de una transformación que concernía al arte, la cultura, la política, las tensiones entre la tradición y lo moderno, o el trauma de la guerra y la necesidad de fundar las condiciones de un futuro menos ominoso que aquel vivido en un pasado reciente. Fueron años de torbellino, donde todo giraba vertiginosamente, con una potencia devoradora equiparable a aquella del Maelström, la gigantesca vorágine que imaginara Edgar Allan Poe un siglo atrás. El cine no era un cuerpo a disecar en un laboratorio sino un elemento metamórfico, que cambiaba a ojos vista y se arremolinaba dentro de un campo tensionado por todo tipo de fuerzas. Por otra parte, no era la fuerza menor en aquel territorio en transformación, más aún, era altamente responsable de muchos de esos cambios, y hasta contribuía a dar forma al territorio mismo.

El Bazin de los *Cahiers du cinéma* fue inspirador, durante su vida, de una forma de entender al cine que marcó a toda una generación y que sentó las bases de ese movimiento que no llegó a ver, la *nouvelle vague*, tanto por el contenido de sus artículos como por su tarea como director de la publicación y como animador permanente de incansables discusiones. Emblemáticamente, su fallecimiento se produjo al inicio del rodaje de uno de los films bandera del movimiento, *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959), y a él está dedicado por su director, quien había sido acaso su más entrañable discípulo crítico. En aquellos

años, sus ideas sobre películas en particular y sobre la historia del cine, sobre las relaciones entre estética y tecnología, entre la atención a cineastas particulares, a géneros e incluso a cuestiones de ideología y de análisis sociológico, fueron discutidas intensamente por sus pares y sus discípulos. A pesar de no ser un polemista vocacional, Bazin no rehuía la discusión y por lo común era afecto a proseguirla, aunque no en términos incendiarios, sino preguntándose permanentemente por los términos del debate. La cuestión, para él, no era escribir y hablar *sobre* cine, sino *desde* el cine, a partir de su mismo universo, entendiendo que la palabra escrita o hablada también era parte constitutiva y constituyente de ese enorme y complejo mundo de lo cinematográfico. Un mundo que no desestimaba el conflicto, más aún que lo prefería antes que el efecto tranquilizador de la construcción de grandes sistemas de pensamiento que pretendían explicarlo todo. En sus escritos, la teoría surge como construcción provisoria a partir de operaciones críticas o analíticas, y siempre queda la oportunidad de verificarla a corta distancia de los films, con la colaboración del lector. La urgencia signó permanentemente la producción de Bazin. Una urgencia que tomó con febril disciplina, por lo común afectado por una recurrente mala salud que no le impidió avanzar en una tarea que cabría calificar como un activismo cinematográfico permanente, ejecutado por todos los medios que aparecían disponibles. Los textos se fueron sucediendo en todo tipo de publicaciones, pero en cierto punto accedieron a la forma de un puñado de pequeños volúmenes, que él pudo organizar sólo parcialmente durante los últimos tiempos de su vida. La temprana desaparición de Bazin determinó que esos textos fueran compilados, en primer término, en una pequeña colección de cuatro tomos editada por la parisina Éditions *du Cerf*, cuyo título estaba destinado a convertirse en referencia ineludible: *¿Qu'est ce que le cinéma?* (Bazin, 1958-1962) El autor llegó a ver sólo el primero de esos pequeños volúmenes, para el que escribió un breve prólogo. Tres de ellos editados luego de su desaparición, apareciendo a lo largo de cuatro años y tuvieron un impacto inusitado. La edición original francesa contenía una colección de 64 artículos, que fueron íntegramente publicados en español como *¿Qué es el cine?* en un solo volumen (Bazin, 1966). Menor fortuna tendría la edición estandarizada en lengua inglesa, que optando por la antología redujo a menos de la mitad esa cifra inicial (Bazin, 1967 y 1972). Acompañando esa tendencia a reducir los textos del teórico y crítico a la condición de antologías, lamentablemente la misma editorial española que había publicado la edición integral francesa de los cuatro tomos de *¿Qué es el cine?*, decidió reeditarlos en una nueva versión abreviada, que eliminaba aproximadamente un tercio de los artículos de la publicación original (Bazin, 1976). Aunque dicha selección fue realizada bajo la supervisión de su viuda, Janine Bazin, y de quien fuera su más conspicuo discípulo, François Truffaut, algunos textos fundamentales quedaron fuera de esta edición, que reimpressa en numerosas oportunidades ha sido durante las últimas cuatro décadas la más difundida en nuestra lengua. Aunque *¿Qué es el cine?* no fue el único volumen de Bazin circulante en castellano, ha sido sin dudas el libro fundamental e imprescindible para abordar cualquier discusión sobre un pensamiento que es principalmente difundido a través de la propensión al compendio, o incluso a la paráfrasis. Por cierto, también se conocieron, y felizmente fueron traducidos en nuestro idioma, sendos volúmenes que contenían su estudio sobre Orson Welles –escrito junto a Doniol-Valcroze– (Bazin, 1973a), un libro sobre Charles Chaplin (Bazin, 1998) y otro sobre Jean Renoir (Bazin, 1973b, además de un volumen titulado *El*

*cine de la crueldad*, donde se ocupaba de la obra de un puñado de directores (Hitchcock, Buñuel, Dreyer, Kurosawa, Stroheim y Sturges) (Bazin, 1977). Hubo además, editados en Francia, dos volúmenes póstumos, que recogen artículos de Bazin dedicados al cine de su país, que hasta hoy esperan su traducción al castellano (Bazin: 1975b y 1983) Pero ¿Qué es el cine? sin duda ha sido hasta hoy el epicentro del canon baziniano. En la última década, la conciencia de que algo importante aguardaba en el nutrido archivo de Bazin, más allá de los textos que esporádicamente fueron aumentando lo disponible, fue creciendo. En el 2008, un evento organizado en forma conjunta por la Universidad de Yale y la Universidad Paris VII-Denis Diderot, titulado *Opening Bazin/Ouvrir Bazin* organizó los esfuerzos de académicos de dos continentes para romper el cerco limitativo de un Bazin abreviado. Los archivos aguardaban pacientemente, luego de la muerte de su esposa Janine y a partir de las gestiones de Andrew, en Yale.

Luego de tomar conciencia y crear consenso sobre la importancia de lo que aguardaba en esos archivos a los que solamente un puñado de investigadores cercano había accedido esporádicamente a lo largo de décadas enteras, y no muy sistemáticamente, comenzó a establecerse una polémica por la posibilidad de publicación de los escritos de André Bazin. Había dos tendencias en un debate que fue transversal a la academia y las culturas cinéfilas: la de los nuevos antólogos parecía más razonable. Se trataba de “curar” una selección de los escritos bazinianos luego de un análisis exhaustivo, para publicar una serie de volúmenes superadora del recorte de ¿Qué es el cine?, adaptada a las persistencias históricas y los intereses de nuevos tiempos. La otra tendencia, diríase la completista, consistía en ordenar y publicarlo todo, bajo la premisa de esa condición de igualdad que el autor concedía a sus escritos, estuvieran destinados a una publicación en alguna ilustre revista de pensamiento y cultura, o a algún programa de mano de un ciclo de cine organizado por alguna entusiasta sociedad cinéfila de pueblo. Contra todos los pronósticos, finalmente triunfaron los propulsores de la edición íntegra, con una publicación que asume orgullosa los riesgos de la desmesura. Desde hace un año, la posibilidad del acceso a los archivos de André Bazin ha dado un fundamental vuelco con la reciente y monumental publicación en francés de los *Écrits complets*, que recogen la totalidad de los archivos bazinianos, dispuestos en dos suntuosos tomos que suman un total de 2848 páginas. Encarada por una editorial usualmente dedicada a la publicación de libros de arte, esta edición de lujo, de la cual por sus dimensiones resulta bastante improbable una traducción a otras lenguas en un plazo cercano, se ha convertido desde su lanzamiento en una pieza decisiva para cualquier acercamiento contemporáneo a Bazin, poniendo a toda su producción al alcance del lector en forma cronológica y exquisitamente anotada.

## **Bazin reconsiderado y aumentado**

Tom Gunning recuerda que en sus tiempos de estudiante, durante los tempranos años setenta, el epíteto “idealista” acompañaba siempre a la mención de André Bazin, como un rasgo definitorio de su concepción del cine. Gunning comparaba esta adjudicación de idealismo con las sospechas que para ese mismo tiempo provocaba el estudio del cine de

los comienzos, aquel que entonces aún solía ser denominado como “primitivo”. Alejado de las urgencias del presente, y de inscripciones en términos de poéticas vanguardistas o modernistas asumidas a partir de la consideración del cine como forma artística, objeto lejano, extraño hasta lo desconcertante, el cine de los primeros tiempos también era considerado en esos mismos años como una experiencia cuya dilucidación era poco menos que ociosa. Bazin y los “primitivos”, dos anacronismos. Su estudio era, de ese modo, un “proyecto idealista” (Gunning, 2014, p. 48). La comprensión habitual del aporte de Bazin en aulas y manuales de texto sobre lenguaje cinematográfico lo instalaba como un empeñoso defensor del cine como arte realista, un promotor de una modernidad cinematográfica cuyo paradigma podía establecerse en torno al neorrealismo italiano, un cuestionador del montaje cinematográfico fundado en el análisis de la acción y la fragmentación del tiempo y espacio en la puesta en escena, un defensor de la profundidad de campo y el plano secuencia, un inspirador de la joven generación que sería unos años después la célebre *nouvelle vague*, un moderado inspirador de la célebre política de autores... Pero todo ello, aún admitiendo la relevancia de las contribuciones bazinianas en el plano de la crítica y su rigor analítico, parecía viciado por una falla de origen: ese idealismo contaminante. Esta versión de un Bazin afectado por sus limitaciones idealistas, que parecían teñirlo de cierta irremisible ingenuidad ideológica, también solía ser complementada con una refutación ejercida en un plano más filosófico. Así asomaba también un eje de acusación en torno a un Bazin esencialista, tal vez a partir de una lectura reduccionista de la célebre pregunta que se formulaba en la colección póstuma de sus ensayos: ¿Qué es el cine? (Bazin, 1966). Lo interesante sobre esta última apreciación es que desestimaba un par de datos cruciales: en primer lugar, que el impacto del libro de Bazin, que compilaba una parte representativa y ya entonces influyente en su circulación previa en revistas, que contenía ensayos teóricos y críticas cinematográficas, se fundaba en esa interrogación sobre un medio y una forma artística en proceso de cambio acelerado, que accedía a su propia modernidad al promediar el siglo veinte. Por lo tanto, si bien la pregunta era pertinente, tan significativa como esa interrogación era el hecho de que en ningún pasaje de sus libros Bazin daba una respuesta terminante sobre eso por lo que se preguntaba. Lo fundamental, más que aportar una respuesta taxativa, era mantener abierta la interrogación: preguntarse por ese objeto tan visible como reacio a ser capturado en forma acabada por una definición. En sus propias palabras:

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; sino 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 (Bazin, 1966, p. 5).

Más allá de lo anterior y su énfasis en hacer pasar la pregunta y no en establecer la respuesta, la confusión fundamental en la denuncia contra un Bazin esencialista es que tal consideración no tenía en cuenta el suelo conceptual en el que se basaban sus argumentos, que no era otro que cierta corriente humanista muy influenciada por el existencialismo en ascenso y la fenomenología. Aunque no era un filósofo profesional, el crítico y teórico encontraba en muchos de sus argumentos ciertos contactos con ciertas hipótesis de pen-

sadores como Maurice Merleau-Ponty, quien también supo ocuparse en tanto psicólogo de los fenómenos artísticos, cine incluido. Pero más aún, su sintonía era mayor con los aportes del personalismo de Emmanuel Mounier. Para el filósofo y fundador de la revista *Esprit*, que había sido activo líder de la resistencia francesa y propulsor de una corriente relacionada con el auge humanista de la época, en discusión con el existencialismo sartreano y de origen católico aunque no militante, la aspiración a la construcción de una comunidad y el rechazo al dualismo entre cuerpo y espíritu eran otra forma de sostener que la existencia, y dentro de ella esa acción que determina las formas posibles de la existencia, estaban antes que toda presunta esencia. El complejo sustrato filosófico en la genealogía del pensamiento baziniano ha sido detallado minuciosamente por Jean Ungaro, donde se deja ver un entramado que trasciende cualquier adscripción a un esencialismo, y lo sitúa en una intensa polémica con el pensamiento de Sartre, pero claramente inscripto dentro de un marco existencialista. Y para hacer más complejo el panorama, se examinan también las correspondencias y disonancias en torno a una filosofía y sociología del arte y la cultura que Bazin sostenía con figuras como André Malraux (Ungaro, 2002). Para Bazin, en cuanto al cine, estas premisas eran traducidas como el rechazo a toda presunción de una esencia de lo cinematográfico, para comenzar por un ángulo opuesto: el de la exploración de las condiciones y posibilidades de esa extraña experiencia que el siglo ofrecía ante los espectadores y que recibía el nombre de cine. Una existencia que tenía primacía y prioridad ante cualquier esencia, pero que además venía marcada por una condición fundamental, aquella que Bazin denominaría como la impureza constitutiva del cine. El cine, emergiendo entre teatro, literatura y plástica, entre el espíritu científico y la fantasía, entre la máquina y el sueño, es un arte impuro, pero en esa condición, lejos de hallarse un rasgo degradante, encuentra una singular fortaleza. El cine surgía a partir de un territorio mixto, heterodoxo, y lo hacía marcado por una heterogeneidad radical. Como bien lo apunta Jean-Michel Frodon, detrás de la pregunta sobre qué es el cine había un intento de localización, un ¿dónde está el cine? o mejor aún, escapando decididamente al sesgo ontológico: ¿Dónde es que hay cine? (Frodon, 2014, p. 82). La cuestión será reconocerlo para intentar comprenderlo.

## Clásico y moderno

Luego de más de medio siglo de recorrido del legado baziniano, puede verificarse, de acuerdo con Thomas Elsaesser, que la atención a su obra se ha redobrado, en primer lugar, cuando se evidencia no solamente una crisis del cine, sino esa crisis afecta al mismo pensamiento cinematográfico. En las últimas décadas, las teorías cinematográficas han acusado el impacto de las profundas mutaciones sufridas por esa experiencia que seguimos llamando cine. Se ha multiplicado y fragmentado el campo en todo tipo de estudios que en la academia tienden a la hiperespecialización o a la mutua desatención entre expertos abocados al escrutinio de su porción de interés, sin aspirar a la elaboración de ideas que crucen campos o tracen cuadros de conjunto. Por otra parte, hasta las mismas palabras con las que hoy mismo se habla en el ámbito cinematográfico son la manifestación misma

de una obsolescencia que afecta especialmente a ciertos elementos que desde la tecnología, lo institucional o las prácticas relacionadas, lo habían definido a lo largo del siglo veinte. Seguimos hablando de “film” o “película”, de “rodaje”, de “fotogramas”, de “ir al cine”, de “proyección”, cuando estos términos designan realidades hoy absolutamente distintas a las que antes aludían: nada rueda hoy adentro de una cámara cuando ésta registra una imagen, el film ha sido reemplazado por archivos numéricos alojados en tarjetas de memoria o discos duros, los fotogramas son cuadros numéricos tejidos incesantemente por pixels, el acto de ir al cine está matizado y relativizado por otro tipo de circunstancias de recepción que van desde distintas instancias de la fruición hogareña hasta las aventuras de las pantallas móviles. Hasta la proyección (para algunos el último bastión de continuidad de la experiencia cinematográfica tradicional, tal como la hemos vivido desde los inicios hasta hoy en las multisalas comerciales) está severamente acechada por su reemplazo por grandes displays LED. Pero no se trata solamente de una cuestión de términos anacrónicos para designar nuevas realidades técnicas o culturales, sino que el panorama cambiante afecta una notable cantidad de desarrollos conceptuales que fueron diseñados para dar cuenta de otras situaciones, en otros tiempos. De ese modo, la crisis de la teoría reclama una relectura de Bazin, con su estrategia –en sus propias palabras–, de exploración, de sondeos, de vuelos de reconocimiento. La brecha digital de los años noventa afectó no solamente el viejo interrogante, esa pregunta por el cine, sino que le otorgó otro tinte temporal. En lugar de ¿Qué es el cine?, la conciencia de ese umbral que lanzaba al cine a otras formas de realización, de circulación y recepción, en fin, otro tipo de existencia radicalmente reconfigurada, comenzó a combinarse con otras inquietudes de tipo histórico o incluso arqueológico, que se agudizó a fines de siglo, una vez atravesada la primera centuria de recorrido iniciado en los tiempos de los Lumière. Entonces las cuestiones se hicieron más complejas: comenzó a plantearse desde nuevos ángulos. Hubo quienes entonces se preguntaron decididamente por ¿Qué fue el cine? dando por sentado que se trataba de un capítulo que estaba llegando a su término, reemplazado por experiencias audiovisuales que reclamaban ya otros nombres y perfiles. También otros plantearon, no sin una connotación de lamento: ¿Qué ha sido del cine? Así postulaban para el presente, en la misma pregunta, la comprobación de una pérdida, o al menos una atenuación que lo convertía en una tenue evidencia, con vocación fantasmal. Y en esas preguntas, no parecía tan patente la vieja cuestión de la muerte del cine (que lo ha acompañado en tantas ocasiones a lo largo de su itinerario) sino más bien la angustia por no poder establecer una perspectiva fundamentada, ni siquiera un diagnóstico acabado de lo que estaba ocurriendo en ese preciso trance. En esos años, lo que más se extendía era la conciencia de una angustiosa incertidumbre. ¿Qué futuro hay para el cine? ¿Qué es lo hoy queda de aquella experiencia central de mediados del siglo veinte? O formulado de otro modo ¿Qué queda para el cine, si es que éste subsiste? La respuesta de Bazin en la crisis de la modernidad cinematográfica, en tiempos del ascenso televisivo y de una redefinición de su lugar en la cultura del siglo veinte, era de un radical entusiasmo. En unos de sus primeros ensayos, “El mito del cine total” el autor puntualizaba: “Todas las perfecciones que se añadan al cine solo pueden, paradójicamente, retrotraerlo hacia sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía” (Bazin, 1966, p. 26). Entre todos los escritores de los *Cahiers* Bazin era acaso el más orientado a considerar el presente como germen de un cine por venir y no una mera

actualización a la luz de una presunta tradición con aspiraciones de clasicismo, o de culto a algunos viejos maestros, como postulaba la versión más radicalizada de la *politique des auteurs*.

A pesar de la versión predominante durante los años sesenta y setenta, que desde las aspiraciones cientifzantes y la adscripción al materialismo de la semiología y la teoría de la ideología abocadas al cine, presentaban un Bazin fenomenólogo y de raíz católica, idealista y en última instancia, conservador, una lectura minuciosa de sus ideas presenta a alguien muy diferente de aquel teórico destilado de ese filtro reduccionista. En un esclarecedor ensayo, Colin MacCabe, uno de los referentes de la denominada *Screen Theory*, recordaba cómo durante un par de décadas el Bazin al que se aludía, frecuentemente para borrarlo de un plumazo luego de su mención, era un Bazin mal digerido por algunos críticos que lo habían leído según los parámetros citados, y peor aún, en clave clasicista. Se lo presentaba como el abogado de un realismo ingenuo, portador de un humanismo utópico y bienintencionado. Ahora bien, lo que surge de una lectura minuciosa de Bazin, incluso de unas pocas páginas, es un pensamiento complejo que toma partido, de un modo original, por una verdadera política modernista en relación al cine. Según MacCabe, el modernismo baziniano reclama un perfil propio, que debe ser cotejado no solamente con el de otros teóricos del cine sino también con aquellos provenientes de campos linderos, como los de las artes visuales o las letras. Yendo más allá del modernismo concebido a la manera de Lukacs en el campo de la novela, o el de Clement Greenberg en la plástica contemporánea, Bazin subrayaba una función exploratoria propia del cine. Función que abarcaba a la vez a las películas de ficción como al documental (al que prestó atención en unos cuantos ensayos luminosos). No se trataba de un gesto vanguardista, sino que el modernismo avistado por Bazin, por ejemplo en el neorealismo italiano, propugnaba una superación de la oposición entre cine comercial predominante y obras de vanguardia (MacCabe, 2014, p. 67-68). Pero su visión no se circunscribía al campo cinematográfico en sentido estricto, sino que frecuentemente sus consideraciones situaban al cine, lo insertaban en un universo imaginario donde lo audiovisual comenzaba un movimiento de expansión en el entramado cultural, afectando tanto el arte como la vida cotidiana. En ese sentido, Bazin fue uno de los iniciales pensadores de las nuevas imágenes de los años cincuenta: las de un cine abierto a la incorporación de nuevas fronteras de las imágenes técnicas, las de una intensificación de la experiencia sensorial de las salas, las de la incorporación del cine a las pantallas domésticas, conviviendo con otras formas de experiencia audiovisual. Por otra parte, otro rasgo crucial del modernismo cruzaba su pensamiento: las formas más avanzadas de un medio expresivo se enfrentan al compromiso de alcanzar la mayor cantidad de público que permita la reproductibilidad de la imagen y el sonido. En ese sentido, advertía en el cine cierto ideal que se perfila en esas formidables sincronizaciones entre ciencia, arte y tecnología que se habían apreciado cinco siglos atrás, y que hacían al contacto de las innovaciones más audaces con sus destinatarios, concebidos como gente del común. En numerosas ocasiones Bazin destacó que el cine era, en el siglo veinte, la única forma artística que había recuperado una dimensión que se venía perdiendo desde los tiempos del Renacimiento: la del público.

## Aprender de un cine en estado de cambio

Bazin no aspiraba a ser un historiador del cine. No obstante eso, su mirada adoptaba una perspectiva que necesariamente lo llevaba a historizar. Si es posible apreciar la importancia que asignaba a la ontología en su acercamiento al cine y al mundo de la imagen en general, esa atención de ninguna forma involucraba la adopción de una perspectiva ahistórica. En todo caso algunos desarrollos lo llevaban a considerar ciertos asuntos de estética cinematográfica desde una extensión que cabría juzgar como transhistórica, pero poniendo en tensión la estabilidad y las fuerzas del cambio, o bien la aspiración a la permanencia y la necesidad de evolucionar, aunque no en un sentido teleológico, menos aún darwiniano. La deriva de un lenguaje y una experiencia de la que se ocupó magistralmente en uno de sus artículos más célebres, que fundía tres textos previos y que se ha convertido en una suerte de introducción inmejorable a su visión sintética de medio siglo de historia del cine, titulada “La evolución del lenguaje cinematográfico” da cuenta acabada de ello (Bazin, 1966, pp. 122-139). De lo que se trataba era justamente de pensar una forma artística, una experiencia a escala masiva y un lenguaje poético en sus movimientos fundamentales. No cristalizado en un medio de expresión acabado, sino como un tránsito en curso, y que en el mismo tiempo en que escribía esa síntesis, buscaba formas nuevas que lamentablemente el autor no llegó a conocer. Formas, muchas de ellas, que el mismo pensamiento de Bazin contribuyó a plasmar, en un arco que va desde la práctica de la discusión y escritura sobre cine a la realización de películas. No solamente la crítica y la teoría, sino una parte claramente identificable de la misma creación cinematográfica posterior a la contribución de Bazin, pasando por varias experiencias de los nuevos cines de los años 60, el cine iraní de décadas más tarde, el cine rumano de inicios del siglo siguiente o algunas propuestas tanto formuladas en América Latina como en el cine de China continental contemporáneo, por ejemplo, dialogan con algunas de aquellas ideas. No se trata de una transpolación literal, sino de reactivaciones de ciertas discusiones sobre la relación entre el cine y el mundo que recuperan aquellas intensidades, bajo situaciones muy distintas. Hace un lustro, Dudley Andrew extrajo de los archivos bazinianos una muestra representativa de la amplitud de una obra crítica y teórica que desbordaba el campo tradicional del cine. En *André Bazin's New Media* compiló 57 piezas hasta entonces inéditas, escritas en un período de seis años, desde 1952 hasta la muerte de su autor (Bazin, 2014). Allí es posible apreciar una serie de preocupaciones recurrentes sobre la articulación entre un cine de más de medio siglo de recorrido con la emergente televisión, aun en esos tiempos pioneros donde la TV francesa se limitaba a un solo canal y escasas horas de transmisión diaria. Pero también recorre las innovaciones que se sucedieron vertiginosamente en la década: el cinemscope y las pantallas superanchas, el cine tridimensional, el cinerama con su triple proyección, los avances en el cine en color. No es menor, por otra parte, que algunos de esos escritos hayan sido publicados en revistas como *Radio-Cinéma-Televisión*, cuyo campo de atención abarcaba un territorio que hoy denominaríamos como apto para una temprana convergencia medial. Asoma también allí, como en algunos escritos cinematográficos de esa misma década, un Bazin que ensaya una aproximación sociológica sui generis, preguntándose por las relaciones entre un medio como la televisión y la sociedad, o las cambiantes posiciones adoptadas en las transacciones entre teatro, cine y televisión (Bazin, 2014). Como para

Jean Renoir u Orson Welles, y a diferencia de concepciones como las de Roberto Rosellini, para Bazin la televisión no era tanto un rival sino una oportunidad de expansión y potenciación del cine.

Thomas Elsaesser señaló que si Bazin es un clásico, y desde hace largo tiempo lo es por derecho propio, no se convierte en tal por el clasicismo de sus teorías sino por la condición bajo la cual fue leído por varias generaciones, incluyendo la de sus propios contemporáneos (en ese sentido fue curiosamente un clásico instantáneo desde la difusión inicial de sus escritos, tal vez por la condición de ineludibles que adquirieron por su inmediata influencia global). Como todo clásico, Bazin debe ser reinterpretado, en cada tiempo de lectura, en clave contemporánea. Sus escritos más tempranos no dejan de asombrar. Escritos por un joven que aún no había cumplido los treinta años, establecen un marco que no accede a la teoría impartiendo cátedra, o desde cierta presunta sabiduría consolidada, sino pensando los alcances y posibilidades de un cine que requiere pensar de dónde viene, cuál es su linaje, con qué formas artísticas convive, cuáles son sus configuraciones actuales y las relaciones que en él se tejen entre tecnología, espectáculo, industria y arte. Allí, como agudamente señala Elsaesser, confluyen varios ángulos del trabajo teórico: por una parte hay un Bazin arqueólogo, no solamente del cine, sino también de los medios. No busca los antepasados del cine, sino que explora las tramas en las que el cine surge, intersectando desarrollos fotográficos, la línea de los juguetes ópticos, pero también formas de la pintura o prácticas como la taxidermia. Por otro lado, el autor esboza una estética del cine, que Elsaesser no inscribe en la tradición realista sino la de un ilusionismo sofisticado, conciente de las paradojas del realismo, esa que definió según la extraña ecuación de que cada incremento de realismo en el cine era correlativo a un mayor coeficiente de ilusión (comenzando por la fundante ilusión de movimiento que anima a la imagen cinematográfica). Por último, y allí se enlazaban las dimensiones anteriores, surge un Bazin filósofo del cine. No alguien que lleva a la filosofía al campo del cine para explicar o ilustrar alguna que otra cuestión, sino que por el contrario, un autor que opera llevando al cine al encuentro de la filosofía, al entenderlo tanto una aventura (y un drama) del pensamiento tanto como de la emoción. Se trataba no solamente de preguntarse qué es el cine, sino por el lugar que ocupa, el tiempo en que se despliega, cuáles son las condiciones y transformaciones que afectan a la experiencia viva que reconocemos bajo ese término. Este tipo de acercamiento es hoy tanto o más imperativo que en los años de Bazin, quien era algo más que un crítico y teórico de cine.

En ese esfuerzo por pensar el cine y pensar las imágenes que Bazin encaraba latía un espectro tan amplio de intereses que podría cotejárselo, tal como reclama Elsaesser con la iniciativa propuesta posteriormente por el estudioso alemán Hans Belting, quien procurando elaborar una historia del arte más allá, o mejor aún, después de la historia del arte, ha propuesto una antropología de la imagen (Elsaesser, 2014, p. 9). Un campo de estudios no relativo a la ciencia social que se designa con tal nombre, sino una interrogación sobre qué es lo que los seres humanos hacen con las imágenes. Cómo las crean, las utilizan, las conservan, en suma cómo se relacionan con ese tipo particular de experiencias perceptivas, cognitivas y afectivas. Y al mismo tiempo, la antropología de la imagen procura atender cómo esas imágenes operan, e incluso modelan, a los humanos. Ese tipo de relaciones importaba a Bazin, y entendía que el cine, a lo largo del siglo veinte, había posibilitado una

verdadera revolución en nuestro trato con las imágenes, al mismo tiempo ofreciendo un mundo de imágenes, a partir de determinadas imágenes del mundo.

El cine, nos recuerda Tom Gunning de acuerdo a la percepción de Bazin, fundaba su poder en una verdadera ambigüedad, una falla que estaba en el centro de su condición de medio tecnológico, espectáculo y forma de arte relacionada con el realismo. A más fidelidad en el realismo de la reproducción de la imagen y el sonido, mayor perfeccionamiento de la ilusión. En el horizonte de las invenciones originarias y de cada avance técnico se hallaba el ideal de una reconstrucción del mundo visible y audible mediante un simulacro perfeccionado, aspirante a una ilusión plena. Los ideales inmersivos, esa aspiración a ser envuelto por una experiencia audiovisual, no son asunto de la revolución digital, sino que acompañaron a las utopías de los primeros inventores, y de los primeros explotadores del espectáculo como negocio plausible (Gunning, 2014, p. 124) Imagen, movimiento, color, relieve... El del cine es un linaje muy complejo, imposible de reducir a lo visual, o más aún, a lo fotográfico. No sólo se activa con opuestos como las célebres opciones Lumière vs. Méliès, sino que en su misma constitución, recordaba Bazin, también aparecían Marey vs. Reynaud. Realidad y fantasía, estudio del mundo visible en movimiento y creación de mundos creados plásticamente. El cine es, en los propios términos bazinianos, un medio mixto, impuro, no centrado en la capacidad de expresión de un sujeto, sino recreado a partir de las imágenes ópticas y acústicas obtenidas de ese mundo. En otras palabras, algo definitorio del cine es la creación de un mundo de acuerdo a su propia imagen. En ese realismo baziniano, paradójico y en cierto modo misterioso, no estaba tanto en juego la revelación de un mundo acabado por medio de su reflejo, sino el ejercicio de la mirada y la escucha sobre algo que, referido a ese mundo, ofrece fundamentalmente un campo transformado. Hacer películas es, en ese sentido, no solamente agregar más cosas a un mundo, sino devolver al mundo algo tomado de él y traducido bajo otro tipo de presencia, pero al mismo tiempo ofreciendo la posibilidad de transformarlo. Un cine en transformación, que a su vez contribuye a la transformación del mundo que lo hizo posible y en el que se despliega (Elsaesser, 2014, p. 124-125).

Leer, o releer, a Bazin hoy, resulta una tarea especialmente productiva para pensar el cine, y el mundo en el que el cine persiste. Su escritura muestra a alguien en proceso de aprender del cine a cada texto, esclareciendo los términos de una búsqueda y poniendo a disposición del lector los hallazgos encontrados en el camino. En ese sentido, recorrer sus textos también tiene un beneficio fundamental, que recomendaba Elsaesser: en lugar de preguntarse qué podría haber dicho Bazin sobre ciertos aspectos del cine que hoy vivimos, vale la pena leer qué es lo que efectivamente escribió sobre el cine y la cultura de su tiempo. Cambiando lo que es preciso cambiar, pronto el trabajo de lectura hace aparecer los elementos esclarecedores. Y de paso también esa obra deja percibir una política y una ética de la teoría y de la crítica, que rehusa cualquier presunción de neutralidad, reemplazándola por un compromiso fundamental con un cine que, incluso luego del largo recorrido, aún lleva consigo la promesa de sus formas futuras.

## Referencias bibliográficas

- Bazin, A. (1958-1962). *¿Qu'est ce que le cinéma? Vol I-IV*. Paris: Editions du Cerf.
- \_\_\_\_\_. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- \_\_\_\_\_. (1967). *What is Cinema? Vol I*. Los Angeles: UCLA Press.
- \_\_\_\_\_. (1972). *What is Cinema? Vol II*. Los Angeles: UCLA Press.
- \_\_\_\_\_. (1973a). *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- \_\_\_\_\_. (1973b). *Jean Renoir*. Madrid: Artiach.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*. Paris UGE 10/18.
- \_\_\_\_\_. (1976). *¿Qué es el cine? Prólogo de François Truffaut*. Madrid: RIALP.
- \_\_\_\_\_. (1977). *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero.
- \_\_\_\_\_. (1983). *Le cinéma français de la libération a la nouvelle vague*. Paris: Editions de L'Étoile.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Charlie Chaplin*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2014). *André Bazin's New Media* (Edited and Translated by Dudley Andrew). Los Angeles: UCLA Press.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Écrits Complets, I-II*. Édition établie par Hervé Joubert-Laurencin Paris, Macula.
- Elsaesser, T. (2014). "A Bazinian Half-Century", en Andrew, J. Dudley & Hervé Joubert-Laurencin, *Opening Bazin. Postwar Film Theory and his Afterlife*. Oxford, Oxford University Press, p. 3-12.
- Frodon, J-M. "Film and Plaser. The Mold of History" en Andrew, J. Dudley & Hervé Joubert-Laurencin, *Opening Bazin. Postwar Film Theory and his Afterlife*. Oxford, Oxford University Press, p. 77-84.
- Gunning, T. (2014). "The World in Its Own Image" en Andrew, J. Dudley & Hervé Joubert-Laurencin, *Opening Bazin. Postwar Film Theory and his Afterlife*. Oxford, Oxford University Press, p. 119-126.
- Maccabe, C. (2014). "Bazin as Modernist", en Andrew, J. Dudley & Hervé Joubert-Laurencin, *Opening Bazin. Postwar Film Theory and his Afterlife*. Oxford, Oxford University Press, p. 66-76
- Ungaro, J. (2002). *André Bazin: généalogies d'une théorie*. Paris, L'Harmattan.

---

**Abstract:** The article proposes a rereading of the work of the French critic and theorist André Bazin (1918-1958) with the light of the international reevaluation of his contribution produced during the last decade and the recent comprehensive publication of his writings. The contour that arises from a contemporary reading of the Bazinian developments challenges the canonical version of his contribution, coined half a century ago, proposing him as an anthropologist and philosopher of images, specially oriented to conceptualize cinema as an open and constantly changing medium, interacting with other practices of gaze, images and screens.

**Keywords:** Cinema - theory - critics - philosophy - image - pedagogy.

**Resumo:** O artigo propõe uma releitura do trabalho do crítico e teórico francês André Bazin (1918-1958) à luz da reavaliação internacional de sua contribuição produzida durante a última década e da recente publicação integral de seus escritos. O esboço que emerge de uma leitura contemporânea dos desenvolvimentos bazinianos desafia a versão canônica de sua contribuição, cunhada há meio século, propondo-a como antropóloga e filósofa das imagens, especialmente orientada para conceituar o cinema como um meio aberto e em permanente transformação, interagindo com outras práticas do olhar, imagens e telas. Os modos de intelecção e intervenção exercidos por Bazin oferecem, atualmente, opções sugestivas para pensar as mutações do cinema e das imagens contemporâneas e propõem uma pedagogia transdisciplinar do audiovisual.

**Palavras chave:** filme - teoria crítica - filosofia - imagem - pedagogia.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---