

EL CINE COMO MOMIFICACIÓN DEL CAMBIO: OBJETIVIDAD Y DURACIÓN EN LA TEORÍA DE ANDRÉ BAZIN*

LOURDES ESQUEDA VERANO

EFRÉN CUEVAS ÁLVAREZ

INTRODUCCIÓN

Tras asistir a una de las primeras proyecciones de los Lumière en la feria de Nijni-Novgorod, Máximo Gorki describía con cierto desencanto al nuevo invento como una suerte de sombra de lo real y sombra de movimiento. Más adelante, esa primera extrañeza que produjo la aparición de la imagen en movimiento se tornaría en entusiasmo en el contexto de las teorías del cine que abogaron por su defensa como arte de la realidad. Un arte que, debido a su esencial objetividad, nos devuelve el mundo en su devenir espacio-temporal, en su duración. En los años cuarenta y cincuenta, uno de los principales representantes de este acercamiento, André Bazin, indagará en este fenómeno, particularmente en «Ontología de la imagen fotográfica» (en adelante, «Ontologie»), sentando las premisas para comprender el cine como un arte realista. Más de medio siglo después de que André Bazin propusiera su innovadora comprensión del

cine, sus escritos y su pensamiento siguen provocando un fecundo debate en el mundo académico y cinéfilo. Una conversación que ha adquirido un nuevo protagonismo con la llegada de la era digital y la creciente preocupación sobre el estatuto de la imagen. El digital no ha cambiado, sin embargo, la intensa apelación al espectador que sigue produciendo el cine. Es aquí en donde las propuestas de Bazin adquieren toda su actualidad, en su reivindicación de la «esencial objetividad» de la imagen fotográfica y de la singularidad del cine para «momificar el cambio». Objetividad y duración se presentan, pues, como rasgos cardinales de una comprensión realista del cine que continúa reclamando nuestra atención.

El presente artículo busca abordar estas cuestiones en tres etapas, siguiendo el pensamiento de André Bazin y las posteriores elaboraciones que han aportado teóricos contemporáneos a partir de la obra baziniana. En primer lugar, analizaremos el proceso automático mediante el cual se genera la

imagen fotográfica, que apunta a la centralidad del sujeto en la recepción del mismo. A continuación, vincularemos este proceso con el modo en que la imagen de registro propicia una credibilidad especial en lo representado. Y, finalmente, detallaremos la especificidad del cine respecto de la fotografía fija: su dimensión temporal —su duración— y el modo en que esta actúa en el espectador.

I. LA OBJETIVIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA Y LA SUBJETIVIDAD DE LA PERCEPCIÓN

«Lo que sabemos o lo que creemos afecta a cómo vemos las cosas».¹

(BERGER, 1972: 8)

La premisa subyacente a todo el corpus crítico-teórico de André Bazin puede resumirse en que lo distintivo de la «imagen de registro»² con relación a la pintura «reside en su esencial objetividad» (Bazin, 1966: 18). La objetividad depende de la automaticidad mecánica o, mejor, la génesis de la fotografía es objetiva en tanto que es mecánica. La cámara, a diferencia del pincel, no crea una imagen subjetiva, sino que su mecanismo impresionista en un carrete o celuloide la luz que se refleja sobre los objetos y que nos permite percibir su forma y color. Es posible identificar esta idea de fondo del teórico francés con la manera en que Marcel L'Herbier describe el cinematógrafo, como «une machine à imprimer la vie» (L'Herbier, 1918: 7): una máquina que imprime la vida.

Sería un error comprender la objetividad baziniana en el sentido de «imparcialidad» o «inmediatez» (en el sentido de no mediación). Al respecto, Bazin precisa que en la producción de una imagen fotográfica «la personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; [que] por muy potente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor» (Bazin, 1966: 18). El pintor crea la imagen, el fotógrafo

la registra. De modo que el cine (de registro) no es la realidad, pero su materia prima está irremediablemente unida a esta. Al hablar de objetividad, Bazin tiene en mente el dispositivo que capta la imagen del mundo cuando dice que «por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto» (Bazin, 1966: 18). La cámara opera de forma automática. Este rasgo de las artes de registro es fundamental en la teoría de André Bazin, porque el vínculo entre el mundo y su imagen registrada marca una tendencia estética de corte realista.

Sin embargo, la objetividad fotográfica no puede comprenderse *in vacuum* ni desde un enfoque exclusivamente materialista. La objetividad, tal y como la comprende Bazin, resulta relevante para el realismo cinematográfico por la pretensión de verdad (*truth claim*) que acompaña a este tipo de imágenes. Cabe precisar, no obstante, que este concepto de «pretensión de verdad» no ha sido asumido de modo pacífico por todos los autores. Martin Seel lo considera algo específico de las artes de registro (cfr. Seel, 2008: 157), mientras que, para Tom Gunning (2004: 41), la pretensión de verdad no sería una propiedad inherente a la fotografía, sino un poder que le confiere el sujeto al contemplarla y que se sostiene sobre dos pilares fundamentales: la indexicalidad y la semejanza. En este trabajo se utiliza el término en la acepción de Seel. Si se analiza con atención el pensamiento de Bazin, se observa que, al contrario de lo que afirma Gunning, la pretensión de verdad no nace de la semejanza entre realidad y representación, sino de la objetividad en la producción de la imagen. Gracias a su base fotográfica, Bazin se aventura a proponer que es imposible disociar entre cine y realismo. En «El mito del cine total», Bazin habla sobre el camino recorrido por los precursores del cine, quienes actúan como profetas: Muybridge, Marey, Lumière, Plateau, Niepce (Bazin, 1966: 22-24). Todos ellos esperan y anuncian, según Bazin, el realismo integral, «una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la



André Bazin

hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo» (Bazin, 1966: 25). En el cine, espacio y tiempo aparecen de tal modo que, durante su recepción, las imágenes reclaman la credibilidad del sujeto, cuyas facultades internas reconocen las imágenes proyectadas como evidencia del mundo.

El mencionado proceso de recepción guarda sus propias complejidades, pues la ontología de la imagen fotográfica también incluye otras cualidades, como la semejanza, que en el marco de este trabajo solo se aborda tangencialmente para llevar a cabo un estudio en profundidad sobre el modo en que la objetividad actúa en el cine y para el espectador. Por ello, es necesario tener en mente que, a diferencia de lo concluido por Jonathan Friday (2005) en su artículo sobre la ontología baziniana, para Bazin la semejanza ocupa un segundo plano, porque esta es resultante, a su vez, del proceso mecánico u objetivo del registro. Sin embargo, Friday acierta al señalar que Bazin parece menospreciar la semejanza cuando menciona la irrelevancia de que la imagen se encuentre enfocada o bien definida, pues el teórico se centra en el efecto psicológico de las imágenes fotográficas en virtud de su producción automática y no de su parecido respecto al modelo (Friday, 2005:

348). En este aspecto, la teoría de Bazin se asemeja a la propuesta de C. S. Peirce, quien explica que la fotografía (en cuanto índice) produce una inmediata llamada psicológica al individuo: «Psicológicamente la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales» (Peirce, 1994). Es decir, los datos sensibles que percibimos en una fotografía se presentan ante el sujeto de un modo similar a aquellos que percibimos en la realidad porque *sabemos* que esas imágenes no han sido creadas, sino registradas.

Estas observaciones deberían servir ya para una primera manifestación del papel central del espectador en la teoría de Bazin. La propuesta realista baziniana no debe entenderse como una teoría de «lo real», expresado «en una nueva materia», mediante la acción de «una máquina». Una visión así deja paradójicamente de lado que el realismo de Bazin está orientado a la subjetividad, un aspecto que el teórico francés destaca al ahondar en la ontología de la imagen fotográfica:

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obliga-

dos a creer en la existencia del objeto representado (Bazin, 1966: 18).

La credibilidad a la que alude el teórico presenta sus propias complejidades, en parte por el riesgo de confundir el sentido mecánico-genético de la imagen (su objetividad) y la aserción subjetiva que reclama (credibilidad). Como se verá a continuación, se trata de un proceso que sigue generando lecturas muy diversas en la academia.

2. CREDIBILIDAD Y REALISMO

«El “paisaje” es resultado del encuentro hombre-naturaleza, mediado por la “mirada humana”»

(RÍOS VICENTE, 2008: 353).

El realismo cinematográfico se consigue de un modo análogo a la aparición del paisaje. Según Jesús Ríos Vicente (2008: 353), es fruto de la mirada humana. Sin ella, la naturaleza no va más allá de su fisicalidad, ni la imagen de su aparecer. Philip Rosen (2001: 3-41) aborda esta cuestión en *Change Mummified*, donde achaca la malinterpretación de la teoría realista de Bazin a que algunos académicos, al abordar el estudio de la ontología baziniana en «Ontologie» y «El mito del cine total», centran su lectura en los aspectos técnicos de la fotografía³, absolutizando la materialidad y la tecnología en la teoría de Bazin, como si esos rasgos fueran los que definen en exclusiva la teoría realista del crítico francés:

La base ontológica que Bazin estableció en estos ensayos ha sido leída algunas veces con demasiada rapidez, como una especie de finalidad tecnológica, donde el mundo objetivo (materialidad) sería directamente capturado por la lente (objetivo) del aparato fotográfico/cinematográfico para la subjetividad (humana) (Rosen, 2001: 9).

Pero, para Bazin, la objetividad y causalidad fotográficas no implican *per se* ninguna superioridad realista ante otro tipo de representaciones, sino que más bien se encaminan y facilitan la cre-

dibilidad por parte del sujeto. El sujeto *crea* en la existencia del objeto representado porque *sabe* que la existencia de una imagen fotográfica depende de que *ese* objeto se haya posado realmente ante la cámara.

En esta línea, Rosen propone leer la teoría de Bazin desde una perspectiva fenomenológica, de tal modo que se centre en primer lugar en el sujeto que percibe las imágenes, en lugar de poner primero a las imágenes, que por sí mismas no determinan nada. Rosen (2011: 11) afirma que «el proceso por el cual la subjetividad humana se aproxima a lo objetivo constituye la base de la posición de Bazin»⁴. Así se evitará, además, caer en el idealismo o en el esencialismo con el que se le ha identificado muchas veces. Como se ha mencionado más arriba, para Bazin, el origen objetivo del cine implica principalmente dos rasgos para el sujeto, que son los que determinan su credibilidad: que la fotografía es una imagen sobre la que no pesa ni «la hipoteca de la libertad de interpretación del artista» ni tampoco «la irreversibilidad del tiempo» (Bazin, 1966: 25).

Respecto al primer rasgo, queda claro que Bazin habla de cómo o con qué criterio el sujeto lee la imagen fotográfica. No se trata de imágenes subjetivas —creadas, dibujadas—, sino de imágenes objetivas —registradas, capturadas y proyectadas— de las que que el espectador, al hacerlas suyas, reconoce su realismo en virtud de que *sabe* sobre su origen automático. Respecto al segundo rasgo, la irreversibilidad del tiempo, solo cabe decir, asimismo, que el sujeto *sabe* que hay un salto temporal entre el momento de producción de la imagen y su proyección. Y, más importante aún, que la imagen registrada quedará «para siempre» inmortalizada: a diferencia de lo que ocurre con las cosas y personas en la realidad, esa imagen ha sido «sustraída» del cauce temporal natural y no va a corromperse, sino que puede guardarse y repetirse tantas veces como se desee.

Philip Rosen acepta estos dos rasgos de la imagen fotográfica como ciertos, pero los entiende

como *gaps* (brechas o saltos) que el sujeto ha de suplir/cubrir para que pueda hablarse de realismo: El primer *gap* partiría de la base de considerar la imagen fotográfica como *referencialidad* a la realidad. Rosen piensa que, debido a que la fotografía es referencial, existe una *brecha* entre realidad y representación. Algo que las distancia, concretamente una distancia que nunca se puede borrar, porque la realidad y su imagen fotográfica son ontológicamente distintas una de la otra. Posteriormente, Rosen relaciona este *gap* o brecha con el complejo de la momia. Y explica que este surge de la obsesión por la semejanza, una obsesión —o deseo irracional— que nunca llegará a cumplirse. Pues lo que se salva en la fotografía no es el ser, sino tan solo su apariencia. Aquí es cuando Rosen incluye metodológicamente al sujeto. Según él, el sujeto junta ambos factores —la imagen como referencial, como asíntota de la realidad, y su carácter momificador del cambio— dentro de sí y aporta un tercer factor que designa con el término *belief*⁵. *Creer* es una actividad humana que describe una actitud del sujeto respecto de ese objeto: «La especial atracción para el sujeto recae en la pre-existencia de objetos concretos, una pre-existencia ofrecida por su preservación por vía de la indexicalidad» (Rosen, 2001: 23-24).

Si el primer *gap* señala una distancia ontológica entre la realidad y su representación, el segundo *gap* se encuentra en la dimensión temporal. Rosen retoma la idea baziniana de la fotografía como huella porque su origen —y la realidad que representa— se encuentra siempre en un tiempo pasado: «La credibilidad referencial de la indexicalidad asume algo ausente de cualquier percepción inmediata: un diferente *cuándo* respecto al tiempo del espectador» (Rosen, 2001: 20). Y destaca de nuevo la centralidad del sujeto cuando dice que, «dado que este *cuándo* distinto no puede ser inmediatamente presente, debe ser “relle-

nado”, “inferido”, “provisto” por el sujeto» (Rosen, 2001: 21).

Pero estos dos *gaps* descritos por Rosen no se ajustan del todo a la intención baziniana, pues el punto de partida del autor estadounidense no valorara suficientemente el carácter dual de la imagen fotográfica. Al negar la identidad ontológica entre imagen fotográfica e imagen del mundo, Rosen comprende la fotografía como una referencialidad que genera necesariamente esas distancias, brechas o *gaps* en su lectura de Bazin. Pero el teórico francés no considera la fotografía *solo* como una referencialidad que tiene la peculiaridad de ser causal y objetiva. La ontología de la imagen fotográfica, tal y como la comprende Bazin, es dual. Para designar las dos dimensiones que componen la naturaleza de la fotografía, se propone en este trabajo utilizar los términos «imagen-objeto» e «imagen-del-mundo».

LA ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA, TAL Y COMO LA COMPRENDE BAZIN, ES DUAL. PARA DESIGNAR LAS DOS DIMENSIONES QUE COMPONEN LA NATURALEZA DE LA FOTOGRAFÍA, SE PROPONE EN ESTE TRABAJO UTILIZAR LOS TÉRMINOS «IMAGEN-OBJETO» E «IMAGEN-DEL-MUNDO»

Bazin no emplea exactamente estos dos términos, pero sí suele distinguir entre estos dos modos de concebir la fotografía y las demás imágenes. Así, mientras la imagen-objeto refiere a la materialidad fotográfica en cuanto a representación (soporte + imagen), la imagen-del-mundo remite a aquella realidad re-presentada en la fotografía. Al señalar la primera mencionaríamos «la fotografía de Pedro», mientras que al hablar de la segunda diríamos «este es Pedro». La imagen-objeto es, por tanto, aquella que *alude* a algo distinto de

LA RELACIÓN ENTRE LA BASE MATERIAL Y EL USO DEL LENGUAJE NO ES DE TOTAL ARBITRARIEDAD, COMO OCURRE EN EL RESTO DE ARTES PLÁSTICAS, SINO QUE LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS PREDISPONEN AL CINE HACIA UN CIERTO USO DE DICHAS IMÁGENES QUE, POR SU CONCRECIÓN, ESTÁN ANCLADAS EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

sí misma. Esta dimensión de la imagen es la que Bazin llama «apariencia» y, al igual que ocurre en otros objetos referenciales, la fotografía así entendida es relativa a algo distinto de sí. En cambio, la imagen-del-mundo es la dimensión esencial y particular de la fotografía y del cine. Esta dimensión es la que distingue a la fotografía de la pintura. Y es definitiva para otorgar un realismo esencial a la imagen fotográfica. La imagen-del-mundo es la referencialidad propia de la fotografía respecto a su génesis. Desde la perspectiva baziniana, la imagen fotográfica es una imagen natural, como la apariencia de los objetos y seres físicos. El crítico francés diría que la fotografía es el objeto mismo, pero liberado de sus contingencias temporales⁶. La imagen-del-mundo no remite a una realidad distinta, sino que es la realidad misma; en el sentido de que *no solo* representa, sino que re-presenta los objetos de la realidad sensible. Por eso, Bazin la llama huella de luz (sin distinguirla de las huellas de luz que presenciamos en la vida cotidiana), es decir, la considera como una re-concreción de una realidad específica⁷. Podría decirse, por tanto, que la fotografía remite a lo real de forma tal que ella misma es lo más cercano a un concepto mental: su semejanza consiste en la posibilidad de re-dirigir la percepción del espectador a las cosas mismas. La apariencia de determinado objeto x es la misma en dos manifestaciones, la fotográfica y la real. Por eso las imágenes fotográficas no solo aluden a un referente, sino que, en virtud de su génesis

automática, son el referente. Los demás signos e imágenes, en cambio, solo aluden a la existencia de algo distinto de sí, sin lograr ser testimonio de esa realidad originaria. Una huella puede permitirnos inferir, quizá, la altura de un caminante y una herida en el rostro puede dejar entrever un daño físico en el pasado de una persona, pero solo la imagen fotográfica permite percibir un objeto real sin necesidad de contar con su existencia presente.

En este punto, es necesario recordar que Bazin propuso centrar la atención en la imagen fotográfica como punto de partida y no como meta a la hora de explicar el realismo cinematográfico. Por tanto, el realismo cinematográfico no consiste exclusivamente en la relación que la fotografía establece con el mundo. La centralidad de la ontología en la teoría baziniana apunta, más bien, a diferenciar entre la materia prima del cine y el cine como arte. Ya que esta materia prima, a diferencia de lo que ocurre en las demás artes, no es creada, sino registrada, nos devuelve la propia imagen del mundo. Así, la relación entre la base material y el uso del lenguaje no es de total arbitrariedad, como ocurre en el resto de artes plásticas, sino que las imágenes fotográficas predisponen al cine hacia un cierto uso de dichas imágenes, que, por su concreción, están ancladas en el tiempo y en el espacio.

Sobre este modo de comprender la imagen fotográfica, podría objetársele al teórico que una diferencia de soporte de una imagen es ya una diferencia ontológica. Sin embargo, también se podría argumentar que él mismo matizó que la fotografía sustrae esa apariencia registrada del cauce temporal, reinsertándola de nuevo en un tiempo real, inmortalizando esa imagen. La momificación es un proceso de la imagen y no del soporte.

Podría decirse que, para Bazin, la fotografía no es fotografía *de* algo, sino un algo pasado inmortalizado en fotografía. Por eso, tras explicar por qué la referencialidad de la que habla Rosen no da cuenta del todo de lo que Bazin quería decir, es posible, sin embargo, rescatar cierto as-

pecto del segundo *gap* que menciona Rosen para explicar la relación entre el cambio de temporalidad y el sujeto que percibe la fotografía. Porque, efectivamente, la fotografía presentifica algo que está en el pasado y es el sujeto quien, al conocer el modo en que se produce la imagen fotográfica, lo reconoce. Sin embargo, también cabe hacer una precisión a este argumento: el papel que desempeña el sujeto respecto a la temporalidad de la fotografía en relación con la realidad pasada no consiste en *rellenar, inferir y proveer* —como lo entiende Rosen—, sino simplemente en *reconocer* que se trata de una imagen pasada, de una visión sin cuerpo.

Lee Carruthers (2011: 14) ahonda en esta cuestión temporal cuando explica que, «a partir de su base fotográfica, el cine “crea el pasado” cuando captura un instante temporal que, sin embargo, es experimentado en un “ahora” como una sucesión de imágenes desarrollándose en tiempo presente». Carruthers explica el modo en que la identidad ontológica de dos momentos temporales distantes se hace efectiva gracias a la representificación del pasado. Según Carruthers, la fotografía no es una referencialidad, pues no (solo) remite a un tiempo pasado sino que además nos lo re-presenta, lo actualiza. Carruthers también considera al sujeto como indispensable para comprender el realismo baziniano. Sin embargo, propone acertadamente una comprensión de su importancia que enfatiza la experiencia del sujeto ante una realidad determinada, a la que accede mediante el cine, y no los aspectos más materiales del tiempo y del espacio cinematográfico⁸. La materialidad espacial de la imagen sirve como punto de partida, pero esta no agota aquello a lo que Bazin apuntó como la posibilidad de una tendencia estética realista. Es necesario dar un paso más, hacia el concepto de *duración*, donde confluyen la objetividad fotográfica, la temporalidad cinematográfica y el sujeto, para comprender por qué el realismo es indisoluble del cine en la teoría de Bazin.

3. DEL MOVIMIENTO A LA DURACIÓN

«Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos.

Nuestra visión está en continua actividad, en constante movimiento, manteniendo siempre las cosas dentro de un círculo alrededor de ella, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos».⁹

(BERGER, 1972: 9)

Si bien en «Ontologie» Bazin se centra sobre todo en la descripción de la ontología de la imagen fotográfica, hay dos momentos en que hace referencia directa al cine, cuando sugiere que este hereda de la fotografía todas sus propiedades, y cuando alude a la dimensión temporal que incorpora la imagen en movimiento. El teórico describe este aspecto temporal en términos de *duración*: «el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. [...] Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio» (Bazin, 1966: 19).

Se trata de un aspecto que también desarrolló Siegfried Kracauer, teórico contemporáneo a Bazin, que, sin embargo, no llegó a conocer sus escritos. Tanto para Bazin como para Kracauer la objetividad espacial (fotografía) y la objetividad temporal (cine) cuentan con las mismas propiedades *básicas*. Sobre ellas, el cine *añade* lo propio del registro automático de la realidad en el tiempo: el flujo de la vida (Kracauer, 1989: 102-105). Si bien ambos autores parten de una premisa similar cuando defienden que el realismo de las artes de registro (fotografía y cine) se deduce de la especificidad del medio, sus teorías enfatizan aspectos distintos. Kracauer parte de un planteamiento materialista —«funcional», como diría Francesco Casetti (1994: 47)—, mientras que Bazin lo hace desde uno de corte fenomenológico. La diferencia básica entre ambos radica en que el primero enfatiza la realidad física en sí, mientras que esta constituye para Bazin solo un punto de acceso privilegiado a la significación esencial del mundo. Estas diferencias también dan lugar a dos lecturas

distintas sobre la dimensión temporal del cine. Kra-
cauer comprende la temporalidad cinematográfica
en términos materiales, como *movimiento*; Bazin,
desde una postura personalista, lo comprende como
*duración*¹⁰. El cine, para Bazin, no constituye un con-
junto de imágenes animadas que se suceden unas a
otras, creando la ilusión de movimiento o flujo, sino
que captura la *duración* de los hechos: el cine mo-
mifica el cambio. La diferencia entre ambas lecturas
reside en que, mientras el primero destaca su fun-
cionamiento (la animación de una imagen real), el
segundo se muestra más interesado en la experien-
cia subjetiva del mismo, en el sentido de su apre-
hensión y las consecuencias que dicha aprehensión
tendrá en el sujeto. La restitución del tiempo es im-
portante para Bazin porque, además de traer al pre-
sente un fragmento de un movimiento registrado
en el pasado, la cámara de cine nos representifica
unas acciones y hechos integrales, una duración. La
duración cinematográfica es una experiencia visual

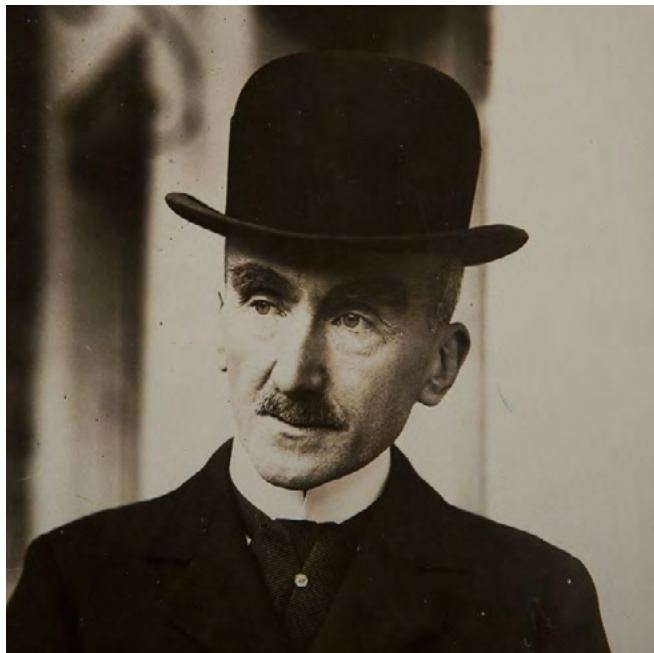
Siegfried Kracauer



de la realidad que ocurre cuando nuestros ojos pre-
sencian un determinado acontecimiento, a pesar de
que este acontecimiento haya sido registrado por la
cámara en un tiempo pasado. Esta duración se tor-
na vívida y actual pues tiene lugar en el tiempo pre-
sente de la proyección.

Atendiendo a esta doble temporalidad, la
momificación del cambio es una paradoja, una
aparente contradicción; porque, a la par que la
cámara congela la realidad para inmortalizarla,
sustrayéndola del cauce temporal real, al registrar
el movimiento, recompone una secuencia visual.
Esto posibilita re-visitar el pasado y detener la co-
rrupción inherente al flujo temporal: el devenir o
la duración que el cine había sustraído del cauce
temporal, reincorporándolo ahora a un «tiempo»
que no es el suyo original. Y, paradójicamente, esa
temporalidad se reinstaura dentro del cine para
repetirse una y otra vez durante las proyecciones.
Así, el fragmento de tiempo que había sido resca-
tado de la corrupción temporal, queda condenado
a corromperse una y otra vez *ad infinitum*.

Esa actualización del tiempo que produce el
cine es algo más que la mera sucesión. El mismo
término que emplea Bazin está elegido en fun-
ción de la particular acción interna del sujeto:
duración (*durée*), en referencia directa a Henri
Bergson, para quien la duración se define preci-
samente como un elemento subjetivo esencial al
conocimiento y no desde una perspectiva mate-
rialista y medible (cfr. Bilsker, 2002). Así, Ba-
zin se posiciona epistemológicamente como un
realista, antipositivista y a la vez convencido de
que el cine es un medio privilegiado de acceso a
la realidad. En la época en que Bazin escribió su
teoría, hablar de flujo o duración implicaba ha-
blar de la realidad en su totalidad, porque Berg-
son adscribió este carácter a la existencia misma.
En efecto, según Bergson, la realidad no es inmó-
vil, sino que se encuentra en cambio constante:
«El cuerpo está cambiando de forma en cualquier
momento; o más bien, no hay forma, ya que la
forma es inmóvil y la realidad es movimiento. Lo



Henri Bergson

real es el *cambio continuo* de la forma: *la forma es sólo una visión instantánea de una transición*» (Bergson, 1964: 328). No obstante, Bergson rechazó el cine como un medio para restituir la duración. De hecho, acudió a metáforas cinematográficas para explicar la imposibilidad del ser humano para conocer la verdadera duración de las cosas, a la cual solo se accede, según él, mediante la intuición (cfr. Bergson, 1964: 331-332)⁴¹.

Mientras para Bergson la ilusión de movimiento generada por la percepción y el cine aleja al sujeto de aprehender el flujo de la realidad, para Bazin, sin embargo, tanto la percepción como el cine son medios idóneos para registrar ese flujo o duración de la realidad. La paradójica expresión «momificación del cambio» (o «fijación del flujo») encontrará su herramienta de representación ideal en el plano secuencia y, más especialmente, en la imagen-hecho baziniana. La preferencia de Bazin por este tipo de herramientas de representación cinematográfica encuentra su origen en la ontología de la imagen y en el lugar que desempeña el sujeto dentro de la apreciación o, mejor dicho, del reconocimiento del realismo de las

imágenes de registro que, en el cine, nos permite un acceso a lo esencial mediante lo concreto y a la duración mediante la ilusión de movimiento.

CONCLUSIONES

Para comprender el realismo cinematográfico por el que abogó André Bazin es necesario entender la objetividad fotográfica en términos de «producción automática» de la imagen de registro. Esta cualidad genética de la imagen, al ser reconocida por el sujeto como tal, produce una credibilidad en lo representado que supera los límites de otras representaciones plásticas. El realismo de la imagen fotográfica no se circunscribe a la semejanza, sino que remite a la realidad, como evidencia de la misma. De este modo, a través de la imagen de registro se accede, según Bazin, a las cosas mismas, mediante su propia manifestación.

La vertiente genética de la fotografía es heredada por el cine, que permite, además, una suerte de objetividad temporal: la momificación del cambio. Ahora bien, el énfasis de Bazin no reside en la mera materialidad del medio, sino en su recepción subjetiva. Lo que Bazin destaca al respecto es su duración. Una duración que solo puede ser experimentada por un ser que posee una noción del paso del tiempo. Puede concluirse que, detrás de determinadas preferencias estilísticas que potencian el realismo de un film, se encuentra tanto la génesis objetiva de la imagen de registro como el sujeto que reconoce, en la sucesión de fotogramas, una experiencia del flujo del mundo. El cine, así visto, no es un cúmulo de técnicas más o menos convencionales, sino una ventana de acceso a la realidad de los seres y de las cosas. Como diría Bazin, un modo de acceder a lo concreto y esencial del mundo, en su propia duración. ■

NOTAS

* Una primera versión de este artículo se encuentra en la tesis doctoral inédita *El cine como acceso al mundo*:

Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin (Esqueda Verano, 2016).

- 1 El texto original dice así: «The way we see things is affected by what we know or what we believe».
- 2 Se emplea aquí el término «imagen de registro» (y más adelante «cine de registro»), como opuesto al cine de animación, cuyas imágenes son dibujadas manualmente o por ordenador.
- 3 Rosen se refiere a Colin MacCabe y a Jean-Louis Comolli. En su primera recepción de Bazin en los años 70, MacCabe consideraba que para Bazin la fotografía es de una transparencia tal que propicia una conexión directa entre la realidad y conocimiento de la realidad. Para Rosen, MacCabe aborda el realismo de Bazin suprimiendo toda participación del sujeto, haciendo imposible la identificación en el realismo. Recientemente, MacCabe ha rectificado esta visión en *Opening Bazin* (Joubert-Laurencin y Andrew, 2010: 66). Por otro lado, Comolli también criticó fuertemente a Bazin, tachándolo de idealista. Sin embargo, Comolli sí acertó a destacar la centralidad del sujeto en la teoría baziniana (Rosen, 2001: 9-10).
- 4 También para Peirce, que caracterizó el signo indexical, el conocimiento del sujeto es central. Así puede verse cuando explica que «el índice es un signo que perdería las características que lo convierten en signo si se removiera su objeto» (Pietarinen y Bellucci, 2016: 153). Si aplicamos esta premisa peirceana a la imagen fotográfica, deducimos que, al remover al referente de la imagen (por ejemplo, un rostro), la imagen fotográfica cobra una autonomía respecto de lo representado. Es tan solo cuando el sujeto reconoce esa imagen como una impresión de un rostro real, cuando adquiere su referencialidad automática y, con ella, su realismo.
- 5 El término *belief* con relación a la teoría baziniana ha sido desarrollado por Rosen a lo largo de los años. Su germen aparece en «Image of History, History of Image: Subject and Ontology in Bazin» (1987) y, posteriormente, en *Change Mummified* (2001). Sin embargo, es en su contribución para *Opening Bazin*, «Belief in Bazin», donde Rosen lo aborda en exclusiva. Allí, Rosen distingue entre *belief* (*croyance*, «creencia», en español) y *faith* (*foi*, «fe», en español). El segundo alu-
- 6 Este punto requeriría de un tratamiento en profundidad que excede los límites del artículo. Sirva como un primer paso la lectura de Daniel Morgan (2006), en la que explica el proceso de transferencia de la realidad a la representación y que puede aclarar algunas inquietudes al respecto.
- 7 Esta distinción baziniana entre fotografía como objeto (soporte + imagen) y la imagen fotográfica (exclusivamente la imagen) remite a la comprensión de Jean-Paul Sartre en *L'imaginaire*, que influyó en Bazin durante toda su carrera como crítico y, muy especialmente, en la redacción de «Ontologie».
- 8 En su artículo, Carruthers ofrece primero una panorámica sobre cómo se ha abordado la subjetividad con relación al realismo desde un punto de vista más bien material en autores como Rosen, Doane y Mulvey (Carruthers, 2011: 17-22). Y, posteriormente, desarrolla su propia lectura de la experiencia del sujeto en la teoría baziniana de la mano de Deleuze (Carruthers, 2011: 23-29). Puede encontrarse un estudio más completo sobre la diferencia entre la postura de Rosen y la de Deleuze o Carruthers en Esqueda Verano y Cuevas Álvarez (2012).
- 9 El texto original dice así: «We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are».
- 10 A pesar de sus diferencias, sorprende comprobar cómo Kracauer y Bazin, partiendo desde perspectivas distintas, tienden a coincidir en algunos de los rasgos más característicos de las películas que reseñan. Estas similitudes son fácilmente comprobables en las lecturas comparadas de las reseñas de ambos a *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) (Bazin, 1947a; Kracauer, Rawson y Von Moltke, 2012); *Paisà* (Bazin, 1947b; Kracauer, Rawson y Von Moltke, 2012); o, incluso, *Dumbo* (Bazin, 1947c; Kracauer, Rawson y Von Moltke, 2012). Estas características se deben, precisamente, a la ontología de la imagen fotográfica que hereda muchas de sus propiedades al cine.

- 11 Será Gilles Deleuze quien acabe poniendo en diálogo a Bergson y el cine, y quien sintetice finalmente a Bergson y Bazin a propósito de la imagen-tiempo en su libro sobre *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987).

REFERENCIAS

- Bazin, A. (1947a, febrero). La technique de Citizen Kane. *Les Temps modernes*, 17, 943-949.
- (1947b). Paisà de Rossellini. *D.O.C. éducation populaire*, 2-3.
- (1947c, 16 de septiembre). Au festival de Cannes Un grand film français: Les Maudits Le meilleur Walt Disney: Dumbo. *Le parisien libéré*, 932.
- (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bergson, H. (1964). *Creative Evolution*. Londres: Macmillan.
- Bilsker, R. (2002). *On Bergson*. Belmont: Wadsworth/Thomson Learning.
- Carruthers, L. (2011, primavera). M. Bazin et le temps: Reclaiming the *timeliness* of cinematic time. *Screen*, 52(1), 13-29. <https://doi.org/10.1093/screen/hjq053>
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Esqueda Verano, L., Cuevas Álvarez, E. (2012, noviembre). Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin. *Área Abierta*, 12(3), 1-12. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/40557>
- Esqueda Verano, L. (2016). *El cine como acceso al mundo: Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin*. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Friday, J. (2005). André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(4), 339-350. <http://dx.doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00216.x>
- Gunning, T. (2004, septiembre). What's the Point of an Index? or, Faking Photographs. *Nordicom Review*, 25(1-2), 39-49. Recuperado de http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/157_039-050.pdf
- Joubert-Laurencin, H., Andrew, D. (ed.) (2010). *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S., Rawson, K., Von Moltke, J. (2012). *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley: University of California Press.
- L'Herbier, M. (1918). Hermès et le silence. *Le Film*, 29, 7-12.
- Morgan, D. (2006). Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. *Critical Inquiry*, 32, 443-481. doi: <https://doi.org/10.1086/505375>
- Peirce, C. S. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Belknap Press.
- Pietarinen, A.-V., Bellucci, F. (2016). H. Paul Grice's Lecture Notes on Charles S. Peirce's *Theory of Signs*. *International Review of Pragmatics*, 8(1), 82-129. doi: <https://doi.org/10.1163/18773109-00701006>
- Ríos Vicente, J. (2008). Tierra y paisaje: la mirada humana. En M. Agís, C. Baliñas y J. Ríos (coords.), *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente* (pp. 349-386). A Coruña: Servicio de Publicaciones Universidade da Coruña.
- Rosen, P. (1987, invierno). Image of History, History of Image: Subject and Ontology in Bazin. *Wide Angle*, 9(4), 7-34.
- (2001). *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Seel, M. (2008). Realism and Anti-Realism in Film Theory. *Critical Horizons*, 9(2), 157-175. <https://doi.org/10.1558/crit.v9i2.157>

EL CINE COMO MOMIFICACIÓN DEL CAMBIO: OBJETIVIDAD Y DURACIÓN EN LA TEORÍA DE ANDRÉ BAZIN

Resumen

Este artículo estudia la objetividad y la duración como rasgos cardinales de la comprensión realista del cine defendida por André Bazin. Con este fin, contrastamos las propuestas bazinianas con teóricos contemporáneos como Gunning, Rosen o Carruthers. Se observa así que la «esencial objetividad» de la imagen fotográfica, que Bazin vincula a su «génesis automática» o mecánica, reclama una posición central del sujeto, quien reconoce las imágenes proyectadas como evidencia del mundo. El cine añade la duración, la «momificación del cambio», que Bazin entiende en sentido bergsoniano. De este modo, el cine sustrae la realidad de su cauce temporal, detiene la corrupción inherente al flujo temporal, y lo incorpora a un tiempo —el de la proyección— que no es el suyo original y que se puede visitar *ad infinitum*.

Palabras clave

Teoría del cine; realismo; imagen fotográfica; objetividad; duración; credibilidad; André Bazin.

Autores

Lourdes Esqueda Verano (México, 1985) es profesora de History of Cinema y Visual Culture en la Universidad de Navarra. Doctora en Comunicación por su investigación titulada *El cine como acceso al mundo. Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin* (2016) (Premio extraordinario). Su investigación se ha centrado en la teoría y estética cinematográfica desde una perspectiva realista, tema sobre el que ha publicado artículos en revistas como *Fotocinema* o *Área abierta*. Contacto: lesqueda@unav.es.

Efrén Cuevas Álvarez (Oviedo, 1966) es profesor titular en la Universidad de Navarra. Entre sus publicaciones destaca el libro *Elia Kazan* (2000), la co-edición de *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner* (2002) y *Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee* (2008) y la edición de *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (2010). Su investigación se ha centrado en tres áreas: narratología fílmica, documental autobiográfico y realismo y representación en cine. Contacto: ecuevas@unav.es.

Referencia de este artículo

Esqueda Verano, L., Cuevas Álvarez, E. (2018). El cine como momificación del cambio: objetividad y duración en la teoría de André Bazin. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -180.

CINEMA AS CHANGE MUMMIFIED: OBJECTIVITY AND DURATION IN ANDRÉ BAZIN'S THEORY

Abstract

This article focuses on objectivity and duration as main features of the realistic understanding of cinema defended by André Bazin. In so doing, it establishes a dialogue between Bazin's ideas and those of contemporary theorists such as Gunning, Rosen and Carruthers. It is thus observed that the "essential objectivity" of the photographic image, which Bazin associates with its "automatic" or mechanical origins, demands a central position for the subject, who recognises the images projected as evidence of the world. Cinema adds duration, the "mummification of change", which Bazin understands in a *Bergsonian* sense. Cinema thus snatches reality from the flow of time, halts the inherent decay of that flow, and incorporates it into a moment—the moment of its projection—that is not its original time and that can be revisited *ad infinitum*.

Key words

André Bazin; Film theory; Realism; Photographic image; Objectivity; Duration; Credibility.

Authors

Lourdes Esqueda Verano (b. Mexico City, 1985) is assistant professor of the History of Cinema and Visual Culture at Universidad de Navarra. She received her PhD in Film Studies for a thesis titled *El cine como acceso al mundo: Teoría del realismo cinematográfico de André Bazin* [Cinema as Access to the World: André Bazin's Theory of Film Realism] (2016) (Award for Excellence). Her research focuses on film theory and aesthetics, a topic on which she has published articles in journals such as *Fotocinema* and *Área abierta*. Contact: lesqueda@unav.es.

Efrén Cuevas Álvarez (b. Oviedo, 1966) is an associate professor at Universidad de Navarra. His publications include a book on *Elia Kazan* (2000), the co-edition of *The Man Without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner* (2002) and *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee* (2008), and the edition of *The Open House: Home Movies and Their Contemporary Recycling* (2010). His research has focused on three areas: film narratology; autobiographical documentary; and realism and representation in cinema. Contacto: ecuevas@unav.es.

Article reference

Esqueda Verano, L., Cuevas Álvarez, E. (2018). Cinema as Change Mummified: Objectivity and Duration in André Bazin's Theory. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -180.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com