



http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v33.4055+

ÁREA ABIERTA Nº 33. NOVIEMBRE 2012

Referencia: AA33.1211.168

“ENTRE LA HUELLA Y EL ÍNDICE: RELECTURAS CONTEMPORÁNEAS DE ANDRÉ BAZÍN”.

AUTORES: Dra. Lourdes ESQUEDA VERANO, Dr. Efrén CUEVAS ÁLVAREZ.
Universidad de Navarra.

Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazín

***From Between the trace and the index:
Contemporary Readings of André Bazin***

RESUMEN:

Como consecuencia del cambio de lo analógico a lo digital, el debate en torno a la comprensión realista de los medios audiovisuales ha cobrado un nuevo protagonismo. Este debate se ha articulado con frecuencia a partir de la relectura de los teóricos clásicos, entre los que ocupa un lugar prominente André Bazin. Este artículo realiza un análisis de esas lecturas contemporáneas del pensamiento baziniano, con una primera mención al trabajo pionero de Stanley Cavell, para a continuación estudiar las aportaciones de Dudley Andrew, Philip Rosen, Daniel Morgan y Lee Carruthers. En todas ellas se descubre un eco de los temas fundacionales del crítico francés, desde su reflexión sobre la ontología del medio hasta su novedosa comprensión de la dimensión temporal, asociada a conceptos como la ambigüedad o el realismo. El artículo se cierra con una reflexión sobre la vigencia del pensamiento baziniano en el nuevo paradigma digital.

Palabras clave:

Bazin, realismo, ambigüedad, temporeidad, ontología, cine

ABSTRACT:

As a consequence of the turn from analogic to digital media, the debate around the notion of "realist media" has acquired a newfound importance. This debate has been articulated quite often coming from the classic authors of the realist theory, within which Andre Bazin occupies a prominent position. This article analyzes some of these contemporary new readings of Bazin's thought, namely, those of Stanley Cavell, Dudley Andrew, Philip Rosen, Daniel Morgan and Lee Carruthers. All these renew the principal tenets of the French critic's theory, from the ontology of the medium to his novel understanding of the temporal dimension, linked to concepts such as ambiguity or realism. The article closes with some remarks on the actuality of Bazin's thought in relation to the new digital paradigm.

KEYWORDS:

Bazin, realism, ambiguity, timeliness, ontology, cinema

Más de medio siglo tras la muerte de André Bazin, su forma de entender el cine sigue teniendo una sorprendente presencia en la teoría y crítica contemporánea. Tras unas décadas en las que estuvo relativamente relegado, la reflexión contemporánea está reivindicando crecientemente el pensamiento de Bazin como uno de los teóricos más fértiles y proféticos de su tiempo. Así se puede observar en el trabajo exhaustivo realizado por Dudley Andrew, en colaboración con Herve Joubert-Laurencin, para crear el archivo completo de Bazin, que incluye unos 2.600 textos diferentes, al que acompañó la celebración de un doble congreso en 2009 y la publicación del reciente libro colectivo *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Pero Bazin ya estaba presente de modo central en trabajos anteriores, desde autores tan consolidados como Stanley Cavell, Philip Rosen o Noël Carroll (y de modo más secundario, Marie Ann Doane o Laura Mulvey) hasta investigadores más jóvenes, pero con trabajos muy rigurosos, como es el caso de Lee Carruthers o Daniel Morgan¹.

El objetivo de este artículo es poner en diálogo las aportaciones más relevantes de esas teorías contemporáneas que han reevaluado el pensamiento de Bazin, mostrando así la pertinencia del trabajo del crítico francés para una comprensión del medio audiovisual en estos tiempos de cambio de paradigmas. Se mostrará así como el concepto baziniano del cine como huella de lo real, que posteriormente ha sido reformulado con frecuencia como índice, aplicando la terminología peirceana, continúa vigente en el debate contemporáneo, y más específicamente en el contexto de los nuevos soportes digitales. Para ello nos centraremos, en primer lugar, en la revisión más transversal que ha realizado Dudley Andrew, para luego abordar los dos aspectos que resultan más nucleares en la obra de Bazin, la ontología y la temporalidad, a partir de las aportaciones de Cavell y Morgan en el primer caso, y de Rosen y Carruthers en el segundo, pues son estos autores los que mejor han sabido recoger el legado de Bazin para actualizarlo a partir de sus premisas². Por último, el artículo se cerrará con una coda en la que apuntamos algunas pistas para entender la revolución digital desde el contexto hermenéutico que configura el pensamiento baziniano.

¹ No pretendemos, en los límites de un artículo, analizar de modo exhaustivo todos los autores que han estudiado a Bazin. Aquí hemos recogido las aportaciones contemporáneas más relevantes publicadas en inglés (que en ocasiones, como en el reciente libro *Opening Bazin*, recogen contribuciones de investigadores de otros países no angloparlantes, especialmente franceses). Asumimos, por los datos que tenemos, que al menos en los idiomas de referencia habituales en el mundo académico español –inglés, francés y español– no existen estudios contemporáneos con el mismo nivel de profundización. No obstante, en el ámbito español es de justicia mencionar a Ángel Quintana, quien en *Fabulas de lo visible* (118-134) realiza una lúcida presentación del pensamiento baziniano, dentro de un ensayo más amplio sobre realismo en el cine y con una clara voluntad de síntesis.

² A pesar de la atención que Noël Carroll dedica a André Bazin, especialmente en *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, nos parece que su enfoque no acaba de hacer justicia a las premisas del pensamiento baziniano, por lo que aquí no lo consideramos propiamente una relectura del crítico francés.

1. Dudley Andrew: la evolución del pensamiento baziniano

Dudley Andrew ha sido sin duda el académico que más atención ha prestado a André Bazin, ya desde la temprana biografía del crítico francés que escribió en 1978 y su inclusión en el libro *The Major Film Theories* (1976). Como fruto de ese interés y en paralelo a la creación del archivo sobre Bazin, Andrew publicó en 2010 una monografía, *What Cinema Is!*, en la que hace una revisión del pensamiento baziniano tras haber estudiado de modo exhaustivo todos sus escritos y a la luz de la reflexión y la práctica contemporánea.

Andrew plantea como una de las líneas de fuerza de su revisión el concepto de descubrimiento o desvelamiento, clave para entender el pensamiento de Bazin a partir de su artículo fundacional sobre la “ontología” fotográfica. Se trata, en definitiva, de defender un cine de lo real frente a un cine de las apariencias, acentuado éste último en la era digital. Para Andrew, siempre glosando a Bazin, lo importante en el cine no es el espectáculo o la imagen adornada artísticamente, sino el proceso de descubrimiento al que nos invita, más presente en lo que sugiere que en lo que muestra (2010, 25). Andrew rechaza que se identifiquen las tesis de Bazin con una ontología epifánica, pues afirma que al crítico francés le interesa descubrir el alma de las películas, un concepto no limitado a la mera apariencia imitativa: “What is on screen is not reality but its precipitate, its tracing, its remains which, like the mummy, may allow us to conjure the presence of something fuller, the phantom of that paradoxically more solid reality that hovers spectrally around, behind, or before the screen” (2010, 41). En definitiva, Andrew defiende la actualidad del pensamiento baziniano entendido como una “estética del descubrimiento”, que se sitúa en las antípodas de un cine construido sobre la minuciosa manipulación de todas las etapas del proceso fílmico. De ahí también que destaque el énfasis de Bazin en la capacidad específica del cine para capturar el tiempo del objeto, con su consabida ambigüedad, un asunto al que Lee Carruthers le dedicará una especial atención, como analizaremos más adelante.

Otra de las tesis principales que Andrew destaca en su revisión de André Bazin es su comprensión del cine como un organismo vivo, que va creciendo y adaptándose a su entorno, en diálogo con la literatura, las artes, la cultura y la historia que le rodean. Andrew pone en diálogo con acierto dos textos fundacionales de Bazin. El primero, “Ontología de la imagen fotográfica”, publicado muy al comienzo de su actividad, en 1945, funda en buena medida esa comprensión “realista” del cine, vinculada a su base fotográfica, que asociamos de modo habitual al crítico francés. Ese enfoque ha llevado a interpretar a Bazin en términos a veces simplistas, achacándole una visión rígida o ingenua del cine, que Andrew desautoriza, tras haberse sumergido en la amplia producción crítica del francés. En este contexto él destaca como segundo texto fundacional del pensamiento baziniano el artículo “Por un cine impuro”, publicado en 1952, en donde propone lo que Andrew denomina una “ontogenia” del cine (que viene a complementar su “ontología”). Bazin se muestra, en este y otros textos, como un abanderado de un cine “impuro”, que se deja contagiar por las pulsaciones de la cultura contemporánea de la que forma parte. De ahí que Bazin reciba con interés y expectación las nuevas propuestas que surgen en los años cincuenta, que van configurando lo que más tarde se denominará “cine moderno”. Para Andrew, el hecho de que Bazin coloque estos dos artículos al principio del primer y segundo volumen de *Qu'est-ce que le cinéma?*, en 1958, refuerza su tesis sobre la auténtica naturaleza del pensamiento baziniano, fruto de una rica tensión entre su ontología y su ontogenia, que surge de su reflexión sobre la evolución del cine de su tiempo: “‘What cinema is’ may depend on the primary psychological power of

photographic realism, but cinema's actual value is historically constituted [...] it evolves within an arena of cultural discourses" (2010, 111). En definitiva, Andrew defiende una visión del cine inspirada en esta revisión del pensamiento baziniano, un cine en continua evolución y diálogo con su tiempo, que tiene un ADN ontológicamente realista, pero que se vuelve necesariamente impuro al desplegarse a lo largo de su vida creativa.

2. La ontología

La importancia, ya mencionada, de lo que Bazin denominó "ontología de la imagen fotográfica" en su comprensión del cine ha configurado necesariamente buena parte de la revisión contemporánea de la obra del crítico francés. Así se observa de modo especialmente fecundo en el trabajo pionero de Stanley Cavell, que tiene un eco muy interesante en la reciente aportación de Daniel Morgan.

2.1. Stanley Cavell: el mundo proyectado

El filósofo estadounidense Stanley Cavell es quizá el primero que reivindica de modo central el pensamiento de Bazin, como queda recogido en el libro *The World Viewed*, publicado en 1971.³ Esta obra es el resultado de la inquietud del autor por comprender mejor en qué consiste la experiencia cinematográfica y la naturaleza del medio, para lo cual se apoya en las propuestas de Heidegger (en su obra *Being and Time*) y de André Bazin. Al igual que el crítico francés, Cavell parte de una reflexión sobre la naturaleza de la fotografía y se muestra de acuerdo con él en que "the basis of the medium of movies is photographic, and that a photograph is of reality or nature" (16). Y también coincide con él en distinguir entre dos niveles ontológicos de la fotografía, que denominaremos –siguiendo la propuesta de Daniel Morgan–, como el "argumento del índice" y la transferencia.

El argumento del índice surge de la relación causal entre la cosa y su fotografía. Cavell afirma que se puede hablar de las películas como una comunicación "by way of what is real" (17), pues en ellas vemos la fisicalidad de los objetos, aunque estos se encuentren desplazados de su tiempo y localización natural. Por eso, apunta el filósofo, existe cierta diferencia entre presenciar una representación pictórica y una proyección cinematográfica. Al observar una fotografía o un filme *sabemos* que lo que se nos muestra sucedió una vez frente a la cámara y que lo contenido en la pantalla posee un correlato espacial. Además Cavell señala, siguiendo a Bazin, cómo el mundo de la pintura, a diferencia de la fotografía, no posee una continuación en el mundo que encontramos más allá del marco, lo que le lleva a afirmar que "[while] a painting is a world; a photograph is of the world" (24). No obstante, aclara que la pantalla sí posee un límite que, aunque sea distinto al del marco, separa la realidad de la proyección. Un límite producido cuando la cámara selecciona un fragmento y lo sustrae del resto del mundo físico, inmortalizándolo tal y como era, mientras que su correlato espacio-temporal queda en el pasado. Por eso durante la proyección lo que vemos no posee un correlato presente, sino pasado. Así, concluye que "that the projected world does not exist (now) is its only difference from reality" (17).

Precisamente la distinción temporal entre la existencia de la cosa y la de la fotografía explica el segundo rasgo del análisis ontológico: la *transferencia*. Cavell llega a este

³ Justo en esos años publica Peter Wollen su libro *Signs and Meaning in the Cinema* (con una primera edición en 1969, revisada en 1972). En dicho libro Wollen plantea su conocida aplicación de la indexicalidad peirceana al cine, en relación con los planteamientos de Bazin y Barthes, si bien la presencia de Bazin en dicho libro es secundaria.

segundo rasgo mediante la distinción entre la fotografía –y el cine– y la pintura cuando explica que “a photograph does not present us with ‘likeness’ of things; it present us, we want to say, with the things themselves” (17). Para aclarar esta afirmación, que podría parecer falsa o paradójica, el autor estadounidense explica que la conexión existente entre la realidad y su fotografía no es de semejanza: la fotografía no es una sombra, ni una réplica, ni una reliquia, ni una aparición, aunque guarda parecido con todas ellas. Para facilitar su comprensión, Cavell compara la visión (*sight*) y el sonido (*sound*). Cuando alguien escucha una grabación sonora, no duda en decir “eso que se escucha es un violín”. Algo similar ocurre cuando vemos una fotografía de Juan y decimos “este es Juan”. Ambas son reproducciones y nos recuerdan al original, pero Cavell menciona dos diferencias entre ellas. La primera es que mientras es habitual escuchar sonidos de cosas que no están presentes, con la imagen no pasa lo mismo porque no creemos posible ver cosas que no lo están. Y sin embargo, “this seems, ontologically, to be what is happening when we look at a photograph: we see things that are not present” (18). La segunda diferencia reside en que al escuchar una melodía de violín nosotros no escuchamos el violín, sino el sonido que éste produce. Y ese es el mismo sonido que escuchamos en la grabación al reproducirla. Pero con la fotografía es distinto: lo que vemos al ver algo no es una visión producida, sino el objeto mismo: “objects don’t make sights, or have sights” (20). Cavell no separa, por tanto, el acto manifestativo del objeto (*sight*), lo que nosotros vemos, y lo que el objeto es. Por ello, Cavell concluye que una fotografía no es una reproducción de la realidad sino una *transcripción*. En este sentido *transcripción* y *transferencia* poseen un valor similar. Entendido en un contexto fenomenológico, tanto Bazin como Cavell determinan que durante la proyección se nos presentan los objetos mismos, pues en la fenomenología el modo de acceso al conocimiento del mundo es sensible, a través de los fenómenos. Y dichos fenómenos que conocemos mediante la vista en la realidad pueden ser conocidos de igual modo en una sala de exhibición.

2.2. Daniel Morgan: el concepto de transferencia

En la estela, en cierta medida, de las propuestas de Stanley Cavell, Daniel Morgan publicó en 2006 un largo artículo, *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, en donde defiende los elementos más perennes de la teoría de Bazin, para desde ahí renovar nuestra comprensión de la misma. Morgan comienza su análisis centrándose en la tesis baziniana de que los objetos en una fotografía son ontológicamente idénticos a los objetos en el mundo. El autor distingue entre dos modos de comprender esta “identidad”. Al primero lo llama “argumento del índice” (*index argument*), elaborado a partir de una lectura de André Bazin basada en el concepto peirceano del índice, lo cual implica los siguientes supuestos, según Morgan: (a) “There is an ontological distinction between the object and the image”; (b) “The event or object to which a photograph refers is in the past”; y (c) “to read a photography correctly, we have to be aware of how it was produced, aware of its status as an indexical sign” (447). Aunque esta lectura de Bazin es generalmente aceptada en el mundo académico, Morgan propone cambiarla porque en su opinión el argumento del índice no recoge realmente la tesis principal del seminal ensayo sobre la ontología de la imagen fotográfica.

El autor opta por acentuar otro concepto que supone un giro a la comprensión que tenemos de la teoría baziniana: la transferencia⁴. Bazin hace explícito ese enfoque cuando afirma que en la fotografía se produce una transferencia “de la realidad de la cosa a su reproducción” (1996, 18). Así Morgan quita peso tanto a la relación causal en la

⁴ En la traducción castellana se utiliza la palabra *transfusión*, pero en el presente trabajo usaremos el término *transferencia* que resulta más cercano al original francés *transfert* (como también ocurre en inglés, que lo traduce como *transference*).

producción de la imagen como al hecho de que la imagen aparezca en vez de la cosa real que estuvo presente en el pasado; al tiempo que pasa a subrayar que una imagen fotográfica “is no longer wholly dependent on an antecedent object for its meaning” (449). Es más, Morgan considera que el *argumento del índice* y esta noción de *transferencia* son incompatibles dentro de una misma teoría. Ya que la indexicalidad hace referencia al hecho de que la cosa y su imagen son ontológicamente distintas porque la segunda está causada por la primera. Mientras que el hecho de que la realidad de la cosa se transfiera a la imagen significa que, en cierto modo, la cosa y la imagen son lo mismo.

Ante la incongruencia que se podría desprender de esa identidad ontológica entre el objeto y la imagen, Morgan se pregunta: ¿qué significa que un objeto en una fotografía sea idéntico ontológicamente, y no sólo visualmente, al objeto fotografiado? De entrada, podría parecer que Bazin no distingue entre realidad y representación, pero no es así. Como Morgan afirma, “Bazin makes an important distinction within the terms of ontological identity. Although he says that the image is identical to the model, he does not claim that the two are identical *in all respects*. He says that the image is the object itself, but freed from temporal contingencies” (452). Por ello, siguiendo a Stanley Cavell, Morgan completa dicha tesis afirmando que “the objects a photograph presents [...] are real but outside (historical) time altogether” (454). Este “presenciar la cosa fuera del tiempo histórico” explica por qué para Bazin la fotografía nos presenta la realidad misma: una alucinación – en el sentido de que “vemos” algo no presente– que es, al mismo tiempo, un hecho.

3. El tiempo

La dimensión temporal ya surge, como acabamos de señalar glosando a Morgan, en la reflexión sobre la identidad ontológica de la teoría baziniana. Pero se volverá aún más relevante en las relecturas que plantean otros dos académicos contemporáneos, Philip Rosen y Lee Carruthers.

3.1. Philip Rosen: la reivindicación del sujeto⁵

Al releer a Bazin, Rosen parte, al igual que Cavell, del intento de comprender la distinción baziniana entre la imagen pictórica y la imagen fotográfica. La diferencia esencial para Rosen es que “[on painting] perceptual markers of spatial likeness (...) do not in themselves constitute that evidence for the existence of the referent that is definitive of indexical credibility [of photography]” (2003, 49-50). A partir de esta frase se intuyen los dos elementos novedosos de la lectura de Rosen: la credibilidad de la imagen (reconocida por el sujeto) y la centralidad de la temporalidad en la representación realista (al considerar la indexicalidad como la prueba de una existencia pasada de la cosa).

Sobre el primer elemento se puede decir que Rosen lee la ontología baziniana en clave psicológica. Pues destaca el papel activo del sujeto, quien le otorga al cine ya no las propiedades mágicas que se le atribuían a la pintura en la antigüedad, sino una creencia especial motivada por la naturaleza indexical de la imagen. Partiendo de la importancia que la actividad del sujeto tiene en la fenomenología, Rosen concluye que el cine realista que Bazin defiende es una de las manifestaciones culturales de esta obsesión universal por la preservación, fundamentada en la indexicalidad de la imagen.

⁵ Rosen analiza el legado de André Bazin en su libro *Change Mumified. Cinema, Historicity, Theory* (2001); en su contribución “History of Image, Image of History: Subject and Ontology on Bazin”, incluida en el libro *Rites of Realism* (2003); y en su más reciente aportación al libro *Opening Bazin*, con su artículo “Belief in Bazin”. Para el presente análisis nos centraremos sobre todo en el segundo texto.

Para Rosen, la acción del sujeto consiste en dotar de credibilidad a una imagen cinematográfica; si esta credibilidad se corresponde con el modo espacial genuino de existencia de las cosas, ésta se puede clasificar como realista. Pero no se trata de un realismo espacial, sino temporal porque mediante esta acción del sujeto se “vuelve a hacer presente” la imagen que existió en algún momento pasado en el mundo físico. De algún modo confluirían aquí dos tipos distintos de realismo: el realismo de la imagen, que depende del espacio; y la acción de su espectador (que dota de realismo a la imagen), que es relativa al tiempo. Desde este punto de vista, el realismo de Bazin consistiría en la “re-presentificación temporal” de la imagen fílmica, es decir, en la presentificación de algo como preservado, apareciendo de nuevo desde una irrefutable existencia pasada. Por eso, según Rosen, el sustento del realismo baziniano no es el espacio, sino el tiempo (2003, 57).

Cabe apuntar que dicho realismo no responde, sin embargo, a una pretensión cognitiva – no se trata de describir o afirmar un estado de cosas del mundo–, sino a la mencionada obsesión subjetiva: el deseo de vencer la temporalidad, la “victoria sobre el tiempo” a través de la imagen cinematográfica. La satisfacción de esta obsesión es lograda paradójicamente en el cine porque, durante la proyección, la temporalidad es reinstaurada en el propio filme.

Dicha paradoja deja ver que la momificación del cambio es, no obstante, una obsesión subjetiva imposible de satisfacer plenamente por dos razones: en primer lugar, porque el cine no consigue salvar a la realidad de su corrupción temporal; y en segundo lugar, porque el cine total es sólo un mito, como bien apunta Bazin. En toda representación cinematográfica nos encontramos necesariamente con una distancia entre la realidad y su representación. Rosen lo explica diciendo que “Bazin’s ontology could not exist without a gap between referent and signifier; hence the famous asymptotic relation between film and reality” (2003, 52). El autor entiende la aproximación asintótica del cine a la realidad como fruto de ese salto [gap] entre la cosa y su representación, que exige la participación activa del sujeto cuya imaginación es llevada obsesivamente a descubrir tipos de signos que puedan ser investidos con la credibilidad de lo real. Realismo no es, por tanto, un modo de calificar la verosimilitud de la imagen en relación con un estado de cosas histórico, sino una calificación relativa a la credibilidad que el sujeto da a esta relación entre la imagen y la realidad que representa.

Por el modo en que Rosen sustenta el realismo baziniano en la creencia (*croyance* o *belief*) por parte del sujeto en la imagen, podría parecer que Bazin sólo recurre a explicaciones irracionales, como son la obsesión humana por la preservación y el complejo de la momia. Sin embargo, como explica Rosen en su artículo “Belief in Bazin”, existe un argumento objetivo que sustenta esas otras razones más subjetivas: la indexicalidad. Rosen destaca esa complementariedad reivindicando a Wollen: “Despite recent critiques of his approach, I continue to think that Peter Wollen fastened on a linchpin of Bazin’s conception of the special attraction for belief in photography and cinema to the semiotic concept of indexicality, derived from Peirce” (2011, 110). Para Rosen, la presencia del objeto en el origen de la producción de la imagen “makes the image seem a trace of the actual object. This –not its appearance– gives the photograph a radically more intense appeal to the drive to believe than any previous forms of image; cinema adds to photography the trace of duration” (2011, 110). Es cierto que esta explicación no elimina el salto [gap] mencionado entre la realidad y la representación, pero ayuda a comprender el modo en que Rosen, de la mano de Bazin, explica cómo es

la creencia subjetiva del sujeto la que ayuda a rellenar dicho salto: el grado de realismo de un filme depende pues del grado de creencia por parte del sujeto y no del grado de verosimilitud de la imagen.

3.2. Lee Carruthers: la temporeidad

Una similar preocupación por la dimensión temporal en la obra de Bazin articula el trabajo de la canadiense Lee Carruthers, quien tras abordarlo en su tesis doctoral, lo plasmará en 2010 en su artículo titulado "M. Bazin et le temps: reclaiming the *timeliness* of cinematic time". Carruthers destaca en primer lugar la recurrencia que tiene la cuestión de la temporalidad fílmica en las relecturas contemporáneas de Bazin realizadas por autores como Philip Rosen, Mary Ann Doane o Laura Mulvey, aunque la autora canadiense coincide sólo parcialmente con las interpretaciones de esos autores. Carruthers está de acuerdo en que, para Bazin, la imagen fotográfica refleja y re-presenta la realidad, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Asume también que la capacidad propia de la fotografía y el cine radica en su "objetividad" en el sentido baziniano del término, es decir, que entre la cosa y su representación sólo se interpone un objeto, la cámara. Pero el cine posee también otra propiedad más que lo distingue de la fotografía, pues no sólo captura los objetos, sino también su movimiento en el tiempo, su duración. Será este rasgo propio el que lleva a la autora a disentir de la afirmación de que Bazin deduce el realismo cinematográfico basándose únicamente en su "objetividad", pues "what accompanies this special capacity of cinema –what makes it truly 'realistic', in Bazin's sense, and therefore profound– is its preservation of *ambiguity*" (15). Esta será la clave a partir de la cual analizará a Bazin, reivindicando una revalorización del papel que la ambigüedad desempeña en el realismo baziniano.

Carruthers recuerda que algunas herramientas especialmente apropiadas para mostrar la ambigüedad, según Bazin, son la profundidad de campo (Renoir) y el uso de las elipsis (Rossellini). Ambas herramientas potencian la experiencia de la ambigüedad por parte del sujeto. Y en esta experiencia radica el realismo de algunos filmes paradigmáticos como *La regla del juego* o *Paisà*. Cabe aclarar aquí la diferente consideración del sujeto entre la teoría de Rosen y de Carruthers. Mientras Rosen entiende que es el sujeto quien *dota* de realismo al filme, para Carruthers el sujeto sólo *reconoce* el realismo de las imágenes mediante su experiencia de conocimiento. Se podría decir que para Rosen el realismo consiste en un juicio estético por parte del sujeto, mientras que Carruthers liga más este realismo a la comprensión baziniana de la fenomenología porque explica el estilo realista como modo de acceso a lo real.

En ese contexto, la autora encuentra que el concepto de *timeliness* ayuda a recuperar la importancia de la ambigüedad dentro de la teoría baziniana. El término *timeliness* es un préstamo de la noción heideggeriana de *Zeitlichkeit*⁶ que, como Carruthers explica, no equivale a 'tiempo' en el sentido de entidad u objeto: "It is not, for instance, the kind of time that we 'have' or 'lack' for a particular task. Instead, in the context of Heidegger's thought, *Zeitlichkeit* is more of an activity than a static concept. It is *Dasein's* way of being temporal, as a dynamic structuring of past, present and future" (26). Es decir, *timeliness* no

⁶ Lee Carruthers, al igual que Stanley Cavell, encuentra en *Ser y Tiempo* de Heidegger, claves para interpretar la teoría baziniana. Pero mientras Cavell la explica desde el punto de vista de la teoría del conocimiento centrándose en la espacialidad de los objetos, Carruthers se dirige más hacia la *timeliness* como modo de comprender la experiencia cinematográfica de la ambigüedad. Ambos temas se encuentran en esa obra fenomenológica del filósofo alemán.

se refiere tanto al tiempo, sino más bien a la temporeidad⁷. Por lo que en un filme no se referiría a la duración de los hechos, sino al tiempo vivido como un presente que nos relaciona con el pasado y el futuro. La temporeidad del tiempo cinematográfico, explica Carruthers, designa “a dynamic encounter between film and viewer that is bounded as a temporal event” (27).

Al explicar el realismo desde el *timeliness*, el foco se desplaza desde la posición tradicional que pregunta “qué es esto” a “cómo acontece esto” durante la proyección. La conexión que Carruthers encuentra entre la ambigüedad y el *timeliness* se puede encontrar en dos aspectos complementarios (28-29):

(1) La ambigüedad como un fenómeno temporal. Por eso la toma larga es la herramienta estética que más se ajusta a este fenómeno. En cambio, una imagen congelada, en pausa, pierde su ambigüedad porque pierde su condición contingente para adquirir una significación determinada entre los espectadores y el filme.

(2) La fenomenología implícita en el pensamiento de Bazin. Porque al introducir la *timeliness*, es posible comprender mejor el papel fundamental que la experiencia del espectador cobra en el realismo fílmico. También ayuda a entender por qué el teórico francés afirmaba que la realidad se mostraba de un modo más realista en la toma larga o en la elipsis, ya que con estas herramientas el sujeto establece ese vínculo dinámico con el filme. Por eso, Carruthers recuerda que, durante la proyección, “filmic temporality is not just something we know but something we do as viewers” (29).

Esta sugerente teoría de Lee Carruthers nos aporta un modo distinto de pensar la temporalidad y la ambigüedad en la teoría baziniana. Su interpretación resulta interesante porque, sin descartar el realismo espacial, explica mejor la dimensión temporal en que el sujeto experimenta la ambigüedad de lo real en los filmes. No obstante, se podría matizar que, si bien Bazin encuentra en la ambigüedad mostrada un principio de realismo, no se puede dejar de lado que el crítico francés enfatiza en varias ocasiones que la objetividad del medio es lo que permite que el espectador observe la realidad en toda su ambigüedad, ya que la base mecánica de la cámara es condición necesaria para que lo representado se identifique ontológicamente con la realidad física. De ahí que se pueda afirmar que sólo al comprender las distintas características del medio –la ontología y el tiempo– podrá entenderse la defensa realista de Bazin, no tanto como una preferencia estética, sino como un modo de acceso al conocimiento fenomenológico.

4. Coda: Bazin ante la revolución digital

La singular vigencia del pensamiento de André Bazin responde, sin duda, a un conjunto de razones diversas, cuyas principales líneas de fuerza se recogen en las aportaciones de los autores analizados en este artículo. No hay duda de que su acierto en pensar el cine en relación con ese “mito” de la perfecta reproducción de la realidad, que lleva parejo rescatar a la realidad de su corrupción temporal, ha resultado de una extraordinaria fecundidad. Este enfoque, sin embargo, parecía depender de una comprensión del cine paralela a la de la fotografía, ambos medios definidos por esa reproducción “automática” de la realidad, en la que el objeto dejaba su huella en la película, produciéndose esa transferencia de la realidad al cine que llevó a Bazin a defender una comprensión realista del medio audiovisual.

Debido a ello, con la llegada de la revolución digital, hubo quien pensó que el planteamiento baziniano se resquebrajaba, pues ya no se daba ese trabajo automático

⁷ Así como *Dasein* es el “ser ahí”, el *Zeitlichkeit* puede comprenderse como un “ser-ahí dinámico” en el que el presente se encuentra siempre en relación con el pasado y el futuro del sujeto que lo percibe.

de la luz sobre el celuloide, sino que todo se reducía a los famosos ceros y unos de los soportes digitales. La explicación que Peter Wollen popularizó, basada en la indexicalidad del medio fotográfico o cinematográfico, en diálogo con las tesis de Bazin, parecía también entrar en crisis, pues el soporte digital parecía no ofrecer esa relación causal que se producía con la transferencia fotográfica y que en definitiva sustentaba la fuerza persuasiva de su comprensión realista. De ahí que Bazin haya vuelto una vez más al primer plano de los debates teóricos sobre el cine, a raíz de las discusiones planteadas por ese cambio de paradigma. Sin embargo, el debate ha vuelto a destacar la vigencia de las tesis fundacionales de Bazin, pues como bien explica Tom Gunning (39-41), el cambio de soporte no tiene por qué cuestionar la indexicalidad de las imágenes y sonidos contenidos en los medios audiovisuales. No nos encontramos ya con una huella visible del objeto, pues este ha sido codificado en ceros y unos, pero esos códigos –que luego se transformarán en imágenes y sonidos– han sido “causados” por la realidad que ha captado el cineasta⁸. Nuevos paradigmas tecnológicos, pues, pero los mismos mitos fundacionales. Aquellos que en el siglo XIX, según le gustaba explicar a Bazin, dieron lugar a la invención de la fotografía y luego del cine, en busca de ese “cine total” imposible de conseguir, pero que sigue fecundando el trabajo de muchos cineastas y espectadores bajo su promesa de acercamiento asintótico a la realidad.

El paradigma digital plantea, no obstante, otra interesante cuestión en relación con el marco teórico baziniano, que apuntamos aquí como cierre de esta coda: el estatuto de las imágenes generadas por ordenador (lo que en inglés se denomina habitualmente con las siglas CGI). Resulta pertinente en este contexto recuperar la distinción original entre los dos modos de entender la indexicalidad, ya señalados por Peirce en sus tratados semióticos y que Mary Ann Doane recupera para abordar esta cuestión (2007a, 2007b). Así, se puede hablar del índice como huella (*index as a trace*) y del índice del lenguaje o deíctico (*deictic index*). El índice como huella requiere que, en su producción, haya una relación causal: así ocurre con las huellas en la arena, con el humo que señala la existencia de un fuego y con las imágenes de naturaleza fotográfica (tanto analógicas como digitales). El segundo tipo es el índice como lenguaje –presente en los pronombres: ‘esa’, ‘este’, ‘aquél’, ‘yo’...–, en donde la relación entre la cosa y su representación se torna arbitraria, dejando de lado la causalidad. Lo que tienen en común estos dos tipos de signos y les califica como índices no es tanto su origen (causal o arbitrario), sino que apuntan hacia algo más, hacia la existencia de una realidad más allá del propio signo.

Una lectura más amplia del índice nos permite afirmar, en la línea de lo expuesto por Doane, que el realismo no requiere necesariamente de la indexicalidad en el sentido más extendido del término, entendido como huella. Esto no implica que la indexicalidad de la imagen-huella no sea un factor que aporte realismo al cine, sino que no se trata del único posible. Cabe plantear, por tanto, una comprensión del realismo cinematográfico también a partir del concepto de índice deíctico: como una serie de imágenes que apuntan hacia la realidad (aunque no lo hagan de modo causal). Así se puede explicar desde una perspectiva baziniana el realismo de las imágenes generadas por ordenador, como se puede observar en los videojuegos o, de un modo aún más paradigmático, en las secuencias animadas de numerosos documentales: unos entornos creativos que podrían ser entendidos como ajenos a una comprensión baziniana del cine, pero que encuentran un lugar propio en ese cine impuro que le gustaba reivindicar a André Bazin.

⁸ Gunning llega a plantear una superación del debate sobre la indexicalidad, pues mantiene que la fotografía y el cine, tanto analógico como digital, se sustentan en esa fuerza de verdad (*truth claim*) que fascina al espectador, asumiendo así una perspectiva fenomenológica más cercana en su opinión a Bazin (y también a Barthes), que le lleva a cuestionar la limitación de una comprensión semiótica de ambos medios (42-48).

Referencias bibliográficas

- Andrew, D. (1992): *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- Andrew, D. (2010): *What Cinema Is!* West Sussex, GB: Wiley-Blackwell.
- Andrew, D. (ed.) (2011): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Nueva York: Oxford University Press.
- Bazin, A. (1996): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Carruthers, L. (2010): "M. Bazin et le temps. Reclaiming the Timeliness of Cinematic Time", *Screen*, vol. 52, n. 1, primavera, pp. 13-29.
- Cavell, S. (1979): *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Londres: Harvard University Press.
- Carroll, N. (1988): *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Doane, M. (2007a): "Indexicality: Trace and Sign: Introduction", *Differences*, vol. 18m n. 1, pp. 1-6.
- Doane, M. (2007b): "The Indexical and the Concept of Medium Specificity", *Differences*, vol. 18, n. 1, pp. 128-152.
- Gunning, T. (2008): "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs", en Beckman, K. y Ma, J. (eds.): *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Durham, NC: Duke University Press, pp. 23-40.
- Heidegger, M. (2009): *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Morgan, D. (2006): "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics", *Critical Inquiry*, vol. 32, primavera, pp. 443-481.
- Mulvey, L. (2006): *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Quintana, À. (2003): *Fabulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado.
- Rosen, P. (2003): "History of Image, Image of History: Subject and Ontology in Bazin", en Margulies, I. (ed.): *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Londres: Duke University Press, pp. 42-79.
- Rosen, P. (2011): "Belief in Bazin", en Andrew D. (ed.): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Nueva York: Oxford University Press, pp. 107-118.