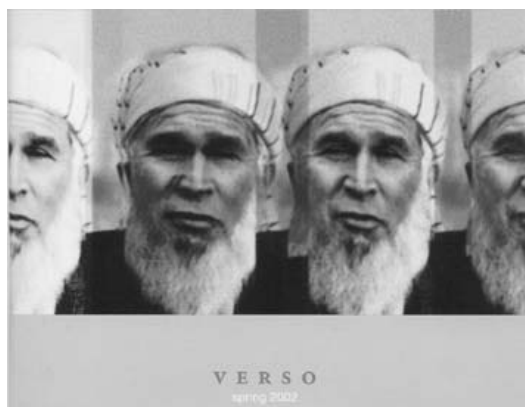


André Bazin: ¿un teórico del horror?

EVA PARRONDO COPPEL

El Fondo



La Trama

Lo que abre la cavilación hacia la reflexión es ... un gran susto, un pasmo fenomenal¹.

1. Horror y Trauma Histórico

Mi interrogación sobre «el horror» en la obra teórica de André Bazin es una interrogación histórica.

Por un lado, me he preguntado por el lugar que ocupa el «horror» no sólo en la construcción de una teoría del cine determinada sino también en la construcción de la Historia en tanto que discurso sobre el pasado que un grupo de sujetos, los historiadores, vamos produciendo desde el presente y hacia el futuro.

¹ Félix de AZÚA: *El Aprendizaje de la Decepción* (1989), Anagrama, Barcelona, 1996, p. 53.

Por el otro, he querido lanzar una mirada interrogante hacia el pasado (1945-1957: años en los que escribió Bazin) desde este presente, presente que podemos fechar en el 11-S.

Si podemos considerar los acontecimientos del 11-S como “una pérdida de inocencia”, como lo resumía una norteamericana en un documental televisivo, es en tanto que dichos acontecimientos han producido la experiencia de un «trauma colectivo»².

Desde Freud sabemos que para que un acontecimiento presente sea vivido como traumático es necesario que dicho acontecimiento evoque, por asociación, otro acontecimiento del pasado que ha sufrido los efectos de la represión o de la distorsión debido a su excesiva carga pulsional. Decir que un acontecimiento del pasado está sometido a la defensa de la represión es lo mismo que decir que retorna en el presente, que el acontecimiento pasado “sigue no teniendo lugar”, sigue acosando a los vivientes con su presencia espectral³. Si el pasado retorna en el presente, no lo hace porque haya sido suprimido de dicho presente como defiendo, por ejemplo, Michel De Certeau⁴, sino más bien porque el intento de suprimirlo del presente fracasa por definición y la excesiva carga erótico-agresiva del acontecimiento pasado encuentra en el presente del síntoma una satisfacción sustitutoria, que no deja de ir acompañada de angustia.

Las respuestas principales al shock traumático del 11-S han sido: “El contraataque del Imperio” contra el lado oscuro de La Fuerza, la repetición del Holocausto llevada a cabo por el gobierno judío fundamentalista israelí en complicidad con el resto del mundo⁵ y la confirmación del ascenso democrático de la derecha técnico-administrativa en Europa que no duda en concentrar a los ciudadanos internacionales en el campo de “los ilegales” así como en defender una “justicia” inflexible y un incremento de la fuerza militar y policial en aras de una supuesta mayor seguridad⁶. En “El País” del día 21 de Mayo (2002) leo además que los EEUU a la vez que firma acuerdos de desarme con el corazón de la antigua Unión Soviética está considerando repetir el lanzamiento de una bomba atómica sobre «el enemigo».

Me parece, pues, evidente que el acontecimiento del pasado, el «trauma histórico»⁷ que retorna sintomáticamente disfrazado pero con fuerza desde el 11-S, es La Segunda Guerra Mundial. Ni el Holocausto ni la bomba atómica lanzada por los EEUU están integrados en la memoria histórica, y mucho menos en la Historia, precisamente por su propio «exceso» de realidad. Este «exceso», lo Real de la Segunda Guerra Mundial, sin duda, retorna distorsionado en el presente. ¿No es acaso el

² Jesús GONZÁLEZ REQUE-NA: “Las Torres Gemelas: Razones de un Shock”, en *ABC Cultural*, 8/12/2001.

³ Slavoj ZIZEK: *El Frágil Absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* (2000), Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 87.

⁴ Michel de CERTEAU: *Heterologies. Discourse on the Other, Theory and History of Literature*, vol. 17, Manchester University Press, Manchester, 1986, p. 3.

⁵ Véase Tzvetan TODOROV: *Memoria del Mal, Tentación del Bien. Indagación sobre el siglo XX* (2000). Ediciones Península, Barcelona, 2002, p.202.

⁶ En este sentido, ¿no habría que sustituir el enunciado “ningún ser humano es ilegal” por el enunciado “todo ser humano es ilegal”?

⁷ Término empleado por Kaja SILVERMAN para referirse a la experiencia de la Segunda Guerra Mundial en su libro *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, Londres y NY, 1992.

fantasma no reconocido del llamado sistema neo-capitalista liberal, el enunciado que rezaba a las puertas de Auschwitz: “el trabajo os hará libres”?, ¿no es la práctica política del gobierno norteamericano y de sus empresas multi-nacionales, que juegan a imponer la hegemonía del sistema de explotación y dominación capitalista y de sus representaciones del mundo a través de los sectores financieros, informático y comunicacional, una práctica *totalitarista*⁸, en la medida en que requiere de la constante invención de “enemigos externos” sobre los que proyectar y descargar el exceso de violencia que genera la denegación de lo Real del antagonismo inherente a un orden político-económico-moral basado en una «unidad» *imaginaria*?⁹

2. Horror e Historia del Cine

La conexión psíquica, social y política de corte histórico que podemos establecer entre nuestro presente y el Horror por-venir de la «pasada» Segunda Guerra Mundial hilvana mi lectura de la obra teórica de André Bazin.

Es tras la experiencia del Horror de la Segunda Guerra Mundial, esto es, en los doce años siguientes a “los putrefactos cadáveres del fascismo y de la guerra”¹⁰, que Bazin perfila una Historia del Cine como Arte Moderno, es decir, como Arte que trabaja con la materia fotográfica. Ya que su teoría del realismo cinematográfico supone la formulación de un discurso estético que hace de esta materia fotográfica su original objeto de análisis y reflexión¹¹. Me remito a su artículo “Ontología de la Imagen Fotográfica” (1945).

Bazin en su discurso histórico realiza una distinción entre un cine que cree en “la imagen”, en lo que la imagen añade a la realidad, y un cine que cree en “la realidad”¹². En el primer modelo incluye al expresionismo alemán con su concepción violenta de la plástica de la imagen¹³, el cine soviético de la década de 1920, que a través del montaje crea significados que no provienen de las imágenes sino de su yuxtaposición¹⁴, así como el cine Americano, especialmente el Western, que se vale de las imágenes para construir una “realidad mítica” que marque el nacimiento de un orden y de una civilización¹⁵ de estados unidos.

Para Bazin, el cine Americano construye esta «realidad mítica» a partir de dos elementos centrales: la Ley y la mujer.

Bazin localiza en el “nacimiento de una nación” que el Western pone

8 Véase Eduardo GRÜNER: “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek”, en *Fredric Jameson y Slavoj Zizek. Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*. Paidós. Espacios del Saber, Barcelona, 1998, pp. 11-64.

9 Véase Slavoj ZIZEK: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts y Londres, 1991, p. 168.



El gabinete del doctor Caligari

10 André BAZIN: *¿Qué es el Cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990, p. 286.

11 Umberto ECO: *La Definición del Arte*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001, p. 214.

12 André BAZIN: *op.cit.* p. 82.

13 *Ibid.* p. 84.

14 *Ibid.* p. 83.

15 *Ibid.* p. 254.



El Nacimiento de una Nación

16 *Ibid.* p. 250.

17 *Ibid.* p. 249.

18 Slavoj ŽIŽEK: *op.cit.*, 2000, pp. 200-1.



El Hombre Tranquilo

19 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico", en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.): *Los Años que Conmovieron al Cinema. Las Rupturas del 68*, Ediciones Textos Filmoteca, Valencia, 1988, pp. 19-31, p. 25.

20 André BAZIN: *op.cit.* p. 299. El énfasis es mío.

21 *Ibid.* p. 70.

22 *Ibid.* p. 179.

en escena la presencia de una Ley que "debe ser extrema y expeditiva y, por tanto, ignorar las circunstancias atenuantes, así como las coartadas cuya verificación resultara demasiado larga" en aras de su eficacia en «la protección» de la sociedad¹⁶.

Bazin, en segundo lugar, menciona como base estructural del Western una concepción mítica de la mujer como «buena por naturaleza», concepción que niega la agresividad de la mujer para, por el contrario, convertirla en representante "de esas virtudes sociales [representadas por el orden familiar] de las que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad"¹⁷. Bazin relaciona este mito de la mujer como naturalmente noble con la herencia puritana anglosajona y, por tanto, evidencia que esta «elevación» del sujeto femenino como *esencialmente* «virtuoso» es una vieja operación que en su lógica intrínseca es masculina¹⁸.

En el segundo modelo, el cine que cree en la realidad, Bazin incluye a ciertos cineastas que, como ha señalado González Requena, supieron hacer suya "la interrogación formulada por la fotografía"¹⁹. Directores como Chaplin, Stroheim, Murnau, Dreyer, Renoir, Welles, Bresson, Rossellini o De Sica se han valido de la naturaleza mecánica de la reproducción fotográfica para dejar una huella temporal de lo Real: ese *algo* físico, material, visualizable, que *excede* a «la realidad». En su artículo de 1948 "El Realismo cinematográfico y la Escuela Italiana de Liberación", Bazin dice claramente lo que entiende por realismo:

"Llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer *un mayor grado* de realidad sobre la pantalla"²⁰.

La recuperación histórica y la defensa que realiza Bazin de un cine narrativo que no pretenda someter la emergencia de la huella fotográfica de lo Real, ese "mayor grado de realidad", va unida a una crítica del cine que construye un espacio cerrado, limitado, centrípeto en el que los directores imponen a sus espectadores un sentido de la obra previsible y coherente pero irreal²¹. Frente a un cine que busca someter lo Real, la experiencia del horror de lo Real, Bazin propone un cine que explore ese Real, es decir, un cine que re-componga la ambigüedad y la incoherencia del mundo real, en cuyo centro están los seres, que *no son* lo que les acontece ni lo que expresan sino que *son* sus rostros y sus cuerpos. Para Bazin se trata de sacar la cámara, que ofrece todas las posibilidades del telescopio (la metáfora es suya)²², a la calle para observar interrogante e insistentemente el mundo exterior en toda su actualidad hasta lograr una huella fotográfica temporal que nos revele el mundo como espacio dra-

mático, como espacio cruel, como espacio de incertidumbre, que es conmovedor sólo *a posteriori*²³.

3. El Horror en el Cine norteamericano o la crónica de una muerte anunciada

Las imágenes tele-visadas del 11-S, sin duda, nos han revelado el mundo como espacio dramático, como espacio cruel, como espacio de incertidumbre. La creciente proliferación de cámaras en las calles Occidentales desde la aparición de la TV ha hecho posible que los dos aviones chocando contra las Torres Gemelas de NY fueran captados por la cámara de vídeo de dos hermanos franceses. Sin embargo, lo Real de lo televisado el 11-S no ha sido conmovedor sólo *a posteriori*. Como ha demostrado González Requena muy gráficamente, lo Real de lo televisado ya había sido conmovedor *a priori* en las salas de cine. Películas de finales del siglo pasado como *Armageddon* (Michael Bay) o *Independence Day* (Roland Emmerich), ponen en imágenes el retorno devastador de lo Real a través del signifiante de «la catástrofe». Este retorno de «lo Real» en el relato cinematográfico americano, se ha producido tras dos décadas de cine ocupado tanto en la re-producción de una «Ley del Western», esto es, de una Ley que no se ocupa de preservar el ejercicio de los derechos de los «sujetos» a/de esa Ley sino que, a través de un discurso moral que define el Bien y el Mal, se ocupa de legitimar la violencia estatal (por ejemplo las películas de acción interpretadas por Sylvester Stallone o Arnold Schwarzenegger)²⁵, como de un cine ocupado en producir un discurso “post-feminista” puritano sobre «la mujer», como ejemplifican estrellas como Meg Ryan²⁶ o películas como *El Retorno de Batman* (Tim Burton, 1992)²⁷.

Si ante las huellas televisadas del acontecimiento del 11-S sentimos la grandeza del Mal, tal y como lo define Eugenio Trías en “Razón y Revelación en Schelling. Arqueología de la estética contemporánea”²⁸, es no sólo porque nos encontramos con una inteligencia capaz de producir, en una suerte de locura ontológica, una situación de absoluto desorden y caos invirtiendo la voluntad imperial de poder a favor de una voluntad libre, sino también porque nos encontramos con una inteligencia capaz de tener la idea de realizar televisivamente nuestra pesadilla cinematográfica en lo Real generando, como ya anunciara Bazin, “la perfecta ilusión estética de la realidad”²⁹.

La disolución, provocadora y revolucionaria, entre el arte y la vida tan aclamada por los manifiestos de las vanguardias cinematográficas de

23 *Ibid.* pp. 232 y 340.



Umberto D

24 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: *op.cit.* (2001).

25 Esta Ley no deja de ser, sin embargo, “políticamente correcta” en tanto que también está en ocasiones encarnada por personajes femeninos, por ejemplo, *Terminator* (James Cameron, 1984). Mi agradecimiento a Marina Díaz por su análisis de «la masculinidad» en el cine de Hollywood de finales del siglo XX. Véase también, Fredric JAMESON: “Progress versus Utopia: or, Can We Imagine the Future?”, en *Science Fiction Film Studies*, vol. 9, n° 2, 1982.

26 Peter EVANS: “Meg Ryan, Megastar”, en Peter EVANS y Celestino DELEYTO (eds.). *Terms of Endearment. Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Edinburgh University Press, Edinburgo, 1988, pp. 188-208.

27 Elizabeth G. TRAUBE: *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies*. Westview Press, Oxford, 1992.

28 Eugenio TRÍAS: “Razón y Revelación en Schelling. Arqueología de la estética contemporánea”, en VV.AA. *Otro Marco para la Creación*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, pp. 123-145.

29 André BAZIN: *op.cit.*, p. 341.



Metrópolis

30 *Ibid.* p. 383.

principios del siglo XX ha sido finalmente realizada. “La Amenaza Fantasma” que las películas catastrofistas del Cine Americano de finales del siglo pasado ponen en escena, se ha realizado *directamente* en las pantallas televisivas de nuestros hogares.

Una vez más, sin embargo, lo Real de la muerte nos obliga a tomar partido así como nos empuja con fuerza a construir nuevas teorías del cine, teorías que, haciendo referencia a lo Real, a lo que resiste la simbolización y por tanto la re-presentación, resulten, como decía Bazin, “fecundas para organizar las condiciones del renacimiento”³⁰. Estas serán, «Dios mediante», las teorías, las herramientas políticas, para un cine disidente en el siglo XXI.