

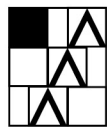
Lo

QUE QUEDA

del CINE



Jacques Aumont



la marca
editora

BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de la marca editora, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros, tipos y temáticas —teoría del cine, de la fotografía, de los medios, crítica de arte y de la cultura, manifiesto estético, ensayo filosófico, entre otros—, pueden ser ordenados en una misma categoría: obras capaces de hacernos reflexionar con el fin primordial de formar una mirada crítica, activa, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procurar señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Lo

QUE QUEDA

del CINE

Jacques Aumont



la marca editora

Título original
Edición original
Título en español
Autor
Traducción al español

Que reste-t-il du cinema?
Librairie PhilosophiqueJ. Vrin, 2012
Lo que queda del cine
Jacques Aumont
Victor Goldstein

Colección
Director de colección

Biblioteca de la mirada
Guido Indij

Coordinación editorial y tapa
Corrección
Composición de interior
Foto de tapa

Luciano Páez
Anna Souza
Brenda Wainer
Shutterstock

Editorial
Oficina
Tel
E-mail
W³

la marca editora
Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
(54-11) 4 555-3645
lme@lamarcaeditora.com
www.lamarcaeditora.com

Libro de edición
Impreso en / *Printed in*
Taller

Argentina
Argentina
Buenos Aires Print

ISBN
Fecha de impresión
Depósito de ley

978-950-889-351-2
Octubre 2020
11.723

©


la marca editora

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción | 9 |
| Capítulo I. Dificultades de vocabulario a comienzos del siglo XXI | 13 |
| Capítulo II. ¿Hasta dónde va el cine? Fronteras | 23 |
| Capítulo III. ¿Ha pasado el pasado? | 43 |
| Capítulo IV. Permanencias | 61 |
| Conclusión. Lo que es y lo que no es | 93 |

Aumont, Jacques
Lo que queda del cine / Jacques Aumont. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2020.
96 p.; 20 x 14 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij,)

Traducción de: Víctor Goldstein.
ISBN 978-950-889-351-2

1. Cine contemporáneo. 2. Cinematografía. I. Goldstein, Víctor, trad. II. Título.
CDD 791.4301



Miro distraídamente, en compañía de mi hijo, el último DVD de la saga *Harry Potter*, en el televisor del salón. La semana pasada fui a ver otra vez, en la pantalla grande del Max Linder en París, el melancólico *Melancolía* de Lars von Trier. En la primavera pasada, en la galería Yvon Lambert, me impactó una instalación de Douglas Gordon, *Phantom*, donde un gran primer plano de párpados en blanco y negro no dejaba de echarme miraditas en una enorme sala (provista de un piano, pero en la que no sabía dónde sentarme). Mientras tanto, para las necesidades de un texto que debía ilustrar, busqué (y encontré) en YouTube una reproducción del *Lemon* de Hollis Frampton. Todos los días, o casi, “amigos” de Facebook, e incluso verdaderos amigos, me envían imágenes en movimiento, *gags*, manifiestos, citas, retratos, cosas vistas. Y hace tres días otra vez el cine, en blanco y negro y con una dosis de melancolía, vino a buscarme con *El caballo de Turín*.¹

La experiencia de la imagen en movimiento se ha vuelto no solo cotidiana, sino variada (y todavía yo soy un dinosaurio que no utiliza ni teléfono inteligente ni tableta). Ir a ver una película al

¹ Se habrá comprendido que estos deícticos son más o menos aproximativos; pero esto fue escrito durante un período bastante corto (noviembre-diciembre de 2011) para autorizarlos. Este texto es la recuperación y el desarrollo de ideas expuestas por primera vez en una conferencia que di con el mismo título, en marzo de 2011 en Nancy, bajo la égida de la Escuela de Bellas Artes (Daniel Corniaut) y del ICAV (Laurent Jullier), y luego en un artículo publicado en *Trafic*, n° 79, otoño de 2011.

cine no es más que una de sus formas posibles, y probablemente, para muchos jóvenes, no es ya su forma mayoritaria. ¿Acaso, como muchos lo dicen, significa esto que el cine se disolvió en algo más vasto y más contemporáneo que él mismo? ¿O más radicalmente, que está destinado a desaparecer, que incluso ya desapareció, en beneficio de nuevas circulaciones de imágenes? No pienso ni una cosa ni otra, pero precisamente porque el diagnóstico no es tan sencillo me propongo tratar de saber no qué cosa es el cine hoy, sino qué queda de esta práctica artística tan importante inventada en el siglo XIX.

Un título en forma de pregunta significa que uno quiere sorprender. Cuando André Bazin recoge sus principales artículos de crítica titula su compendio *¿Qué es el cine?*² Era directo, y esperaba provocar o sorprender al lector (y también a la lectora). Retomando la misma retórica de una pregunta falsamente ingenua, yo espero la misma cosa: que él o ella se sorprenda. O más exactamente, que se asombre: que ella o él se pregunte en nombre de qué parecería sugerirse que el cine podría haber desaparecido, o desaparecido lo suficiente para que no quede más que poca cosa.

Sin embargo, mi pregunta es cualquier cosa salvo retorcida. Muy ingenuamente, creo que el cine en modo alguno desapareció ni está cerca de desaparecer, pero que los cambios de los *médias* y los *médiums*³, de la difusión de las imágenes y de su recepción desde

2 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 vol., Editions du Cerf, 1958-62; edición "definitiva" (en un volumen, pero acortada casi a la mitad), 1975. [Hay versión en castellano: *¿Qué es el cine?*, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Editorial Rialp, 2006.]

3 Me permito aclarar un vocabulario que solo se estabilizó hace poco: "*média*" es un medio de comunicación, "*médium*" un medio de expresión (tomado en su materialidad y sus gestos propios). [Pese a que en ambos casos su traducción suele ser la misma: "medio"

hace diez o veinte años reconfiguraron de manera considerable el campo de las imágenes en movimiento. Aunque la mayoría de las herramientas de comunicación actuales –computadora portátil, tableta, eufifono,⁴ Internet– hayan nacido hace menos de quince años, se acostumbraron tan bien a nosotros que nos olvidamos de la apariencia del mundo cuando estas no existían. En este mundo presente habitan cuantiosas imágenes en movimiento, precisamente aquellas que antaño eran atributo únicamente del cine, y que luego, más tarde, se encontraron en masa en la televisión, pero nunca en nuestro bolsillo. Habría que ser ajeno a este mundo para ignorar que el cine, en la actualidad, no es más que una de las numerosas manifestaciones del poder de moverse que adquirieron las imágenes hace unos ciento veinte años.

Al mismo tiempo, un poco en todas partes se oyen voces que se preguntan si aún es razonable conferir al cine un privilegio crítico, incluso artístico, que ya nada parece justificar, de no ser su relativa antigüedad. Tras haber conocido la defensa de los flujos televisivos como igualmente dignos de atención que las películas, hoy se asiste a otras reivindicaciones de territorialización (a veces confundidas, extrañamente, con una desterritorialización). Mi punto de vista en este ensayo es simple: pienso que el cine dista de haber desaparecido en su forma más habitual, y que, entre las nuevas maneras de aparecer de la imagen en movimiento, sigue distinguiéndose como portador de una combinación de ciertos valores, de los que tiene la exclusividad. Esa será toda mi tesis, y no haré otra cosa que explicitarla y, lo espero, apuntalarla de manera convincente:

(salvo por supuesto en el caso de una "vidente", donde la palabra utilizada en castellano es la misma que en francés: "médium"), como la significación de *médium*, que el autor especifica en esta nota, era más incierta, a partir de ahora traduciremos *médium* como él dice: "medio de expresión", y siendo *média* la consabida para un "medio de comunicación", la traduciremos como "medio" (N. del T.)]

4 Del griego εὐφροῦς, "inteligente".

cualquier cosa que se diga de la distribución actual de los soportes de imágenes en movimiento, el cine –acerca de cuya definición, por supuesto, habría que discutir– inventó valores, estéticos pero no solamente de esa índole, que sus herederos putativos están lejos de haber retomado con la misma evidencia, y que necesariamente le sobrevivirán.

Capítulo I

Dificultades de vocabulario a comienzos del siglo XXI

En consecuencia, debemos acordar sobre lo que se entiende por cine, y correlativamente por “film”. A fines de 2002, hace apenas diez años, Alexander Sokúrov realizaba *El arca rusa*, empresa espectacular que descansa en una proeza entonces rara y notable: una imagen en movimiento de una hora y media, realizada en una sola pieza, sin empalmes ni ensambladuras, sin ninguna interrupción del flujo de imágenes. Sin lugar a dudas se trataba de retomar, con los nuevos medios aportados por la técnica digital, un problema ya encarado en el pasado en muchas oportunidades, el del plano largo. En 1948 Alfred Hitchcock había realizado una experiencia famosa, *La sogá*, donde los planos tenían toda la duración máxima –alrededor de once minutos– permitida por la longitud de la película entonces contenida en un cargador; la mayoría de los empalmes indispensables eran realizados mediante un truquito que los hacía casi invisibles (la cámara se acercaba a la espalda de un personaje y luego se alejaba de ella). *El arca rusa*, en un sentido, es la repetición de la experiencia de *La sogá*, pero con nuevas herramientas; sin dificultades, una historia de lo continuo (y lo discontinuo) en el cine podría unir una con otra estas dos obras emblemáticas.

Si bien nadie puso jamás en duda que *La sogá* fuera un film, no ocurre lo mismo con la obra de Sokúrov. Independientemente de todo juicio de valor –por lo general fue admirada–, varios críticos o teóricos del cine pusieron de manifiesto que, aunque ocupaba un tiempo espectral de una hora y media, esta obra,

por el contrario, no es un film. Paso por alto el argumento falsamente literal, que arguye el hecho de que *film* significa película, y que Sokúrov no filmó sobre película. Siempre se puede recurrir a este tipo de argumento por la etimología (algunos filósofos lo convirtieron en su oficio), pero en este caso no tiene mucha importancia: la palabra fue tomada del inglés, a fines del siglo XIX, para designar la película fotográfica y luego la del cine, pero hace mucho tiempo que, en la acepción corriente, designa por catacrexis una obra de imagen en movimiento, destinada a ser vista por un público en condiciones convencionales. Si al *Arca rusa* le negaron el estatuto de film es esencialmente porque, rodada en digital y a costa de numerosas intervenciones antes, durante y después de la producción, no puede ser asimilada al plano único por el cual se da.

Uno de los principales partidarios de esta posición, David Rodowick, explicó en detalle por qué a su manera de ver esta obra no puede ser asimilada ni a un film ni, *a fortiori*, a un film de plano único.⁵ Desde 2002, la técnica del registro digital progresó mucho, y en la actualidad se volvió posible registrar de una sola vez, con una cámara de video, un flujo continuo de una hora y media. Este tipo de film, incluso, se ha vuelto si no banal –porque plantea problemas de puesta en escena de una gran dificultad–, por lo menos bastante difundido para ser representado en los festivales y tener un nombre: el *one take film*. Para no citar más que lo que yo pude ver, es un film semejante el que obtuvo el premio del jurado del festival internacional de Jeonju (Corea del Sur), en la primavera de 2011: una comedia dramática,⁶ donde los actores recorrían un trayecto

5 David N. Rodowick, “L'événement numérique”, *Trafic*, n° 79, otoño de 2011. (Este texto traduce poco más o menos un capítulo del libro del autor, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, 2007).

6 *The Dream of Eleuteria*, película filipina de Remton Siega Zuasola.

bastante largo del principio al fin, seguidos durante una hora y media sin interrupción por una cámara en mano, y donde el drama se desarrollaba en tiempo real. Por supuesto, una obra semejante no es en modo alguno el reflejo de la vida verdadera; en ella, las elecciones de puesta en escena son muy cercanas a lo que siempre fueron: elección del cuadro, elección del ritmo, elección de los emplazamientos y las actitudes de los actores, etc. No obstante, la técnica del continuado es propicia a cierta impresión de fluidez, incluso (más discutible) de naturalidad, sin contar que, para el espectador más distanciado, siempre se lleva una parte de admiración por la proeza del equipo, que no tiene derecho a un solo error.

El arca rusa se hizo un poco de otra manera. Como lo explica Rodowick –sintetizando las precisas informaciones del *making of* contenido en la edición DVD–, si bien una toma de ochenta y seis minutos efectivamente fue realizada en continuado, a costa de numerosas dificultades, el 23 de diciembre de 2001, la obra terminada dista de coincidir con esa toma única. Numerosas intervenciones de *compositing* –filtrados, modificaciones de la iluminación, añadido de elementos como una nieve digital, hasta transformaciones de la perspectiva mediante un *software ad hoc*– la sitúan muy lejos de los planos secuencia a los cuales la frecuentación de Bazin nos había acostumbrado a conferir una inmanente virtud de transparencia a la realidad (incluso, en algunas versiones demasiado fuertes, a lo real). Sin embargo, no estoy persuadido de que de esto se pueda inferir, como Rodowick, que ese plano único no es simplemente un plano, debido a que resultaría de una gran cantidad de pequeños actos que dependen del montaje.

Bautizar “montaje” a los gestos que afectan a los innumerables “acontecimientos digitales” de este film no se da por sentado; por lo menos, es una extensión del sentido de la palabra, mucho más allá de su sentido común y corriente (reunión de planos

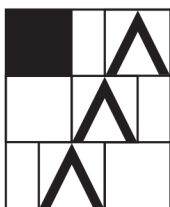
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?
Podés adquirirlo en www.lamarcaeditora.com y en cientos de
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



la marca
editora