

El cine como movimiento falso

Alain Badiou

¿Es posible aventurar un pensamiento del cine a partir de la noción de imagen, de imagen en movimiento, de aquello que Gilles Deleuze llama precisamente la imagen-movimiento?

Todo el punto radica, me parece, en sostener que lo real del cine son los films, son las operaciones convocadas en ciertos films. Así como no hay poesía más que en la medida en que primero hay poemas, tampoco hay cine más que en la medida en que hay films. Y un film no es la realización de categorías, aun materiales, presupuestas por él. Categorías como imagen, movimiento, cuadro, fuera de campo, textura, color, texto, etc. Un film es una singularidad operatoria, aprehendida ella misma en el proceso masivo de una configuración de arte. Un film es un punto-tema [point-sujet] para una configuración.

Este tema [sujet], como todo tema, debe pensarse de entrada como operación sustractiva. Un film opera por lo que retira; en él, de entrada, se recorta la imagen. Allí el movimiento es obstaculizado, suspendido, dado vuelta, detenido. Más esencial que la presencia, es el recorte [la découpe], no sólo por efecto del montaje, sino ya, y desde un principio, por el del encuadre, y de la depuración dominada de lo visible. Lo que importa absolutamente al cine es que esas flores mostradas, como en tal secuencia de Visconti, sean flores mallarmeanas, que sean las flores ausentes en todo ramo. He visto esas flores, pero el modo propio según el cual están cautivas de un recorte es aquello por lo que su singularidad y su idealidad se dan indivisiblemente.

Toda la diferencia con la pintura radica en esto: no es verlas lo que funda la idea en el pensamiento, sino haberlas visto. El cine es un arte del pasado perpetuo, en el sentido en que el pasado es instituido por el pase [passe]. El cine es Visitación: la idea de lo que yo vea o escuche permanece en tanto que ella pasa. Organizar el roce interno a lo visible del pasaje de la Idea, ésta es la operación del cine, cuya posibilidad es a su vez inventada por las operaciones propias de un artista.

En el cine, entonces, el movimiento debe ser pensado de tres maneras diferentes. Por una parte, remite la idea a la eternidad paradójica de un pasaje, de una Visitación. Una calle, en París, se llama "el pasaje de la Visitación": bien podría llamarse la calle del cine. De lo que se trata aquí es del cine como movimiento global. Por otra parte, el movimiento es lo que, por medio de operaciones complejas, sustrae la imagen a sí misma, lo que hace que ésta quede impresentada, aun inscripta. Pues es en el movimiento donde se encarnan los efectos de corte [coupe]; aun y sobre todo, como se ve en Straub, cuando lo que hace ver el vaciamiento [évidement] de lo visible es la detención aparente. O como en Murnau, cuando el avance de un tranvía organiza la topología segmentaria de la sombra de un arrabal. Digamos que tenemos ahí los actos del movimiento local. Y por fin, el movimiento es circulación impura en el total de las otras actividades artísticas, instala la idea en la alusión contrastante, sustractiva ella misma, a artes arrancadas a su destinación.

Es imposible, en efecto, pensar el cine fuera de una especie de espacio general, o aprehender su conexión con las otras artes: es el séptimo arte en un sentido absolutamente particular. No se agrega a las otras siete [*] sobre el mismo plano que ellas, sino que más bien las implica, es el uno-de-más [plus-un] de las otras seis. Opera sobre ellas, a partir de ellas, por un movimiento que las sustrae a sí mismas.

Preguntemonos, por ejemplo, lo que debe El movimiento falso de Wim Wenders al Wilhelm Meister de Goethe. El cine y la novela. Tenemos que admitir que la película no existiría, o más bien no habría existido, sin la novela. Pero, ¿cuál es el sentido de esta condición? O más precisamente: ¿bajo qué condiciones propias del cine es posible esta condición novelesca de un film? La pregunta es tortuosa y difícil; vemos claramente que han sido convocados dos operadores: que haya relato, o sombra de relato; que haya personajes, o alusión de personajes. Hay algo en el film que opera filmicamente como un eco de, digamos, el personaje de Mignon. La libertad de la prosa novelesca, sin embargo, está en no dar a ver los cuerpos, cuerpos cuya infinidad visible escapa a la más fina descripción. Aquí, el cuerpo es dado por la actriz, pero 'actriz' es una palabra del teatro, una palabra de la representación. Y he aquí que el film arranca lo novelesco a sí mismo por una prenda teatral. Pero se ve claramente que la idea filmica de Mignon está instalada precisamente, por una parte, en este desgarramiento; está puesta entre teatro y novela, pero también en un "ni uno ni otro", y todo el arte de Wenders consiste en sostener su pasaje.

Si pregunto ahora por aquello que La muerte en Venecia de Visconti debe a La muerte en Venecia de Thomas Mann, heme de pronto desviado en dirección a la música: en este caso la temporalidad del pasaje

es dictada –pensemos en la secuencia de apertura– mucho menos por el ritmo prosódico de Thomas Mann que por el adagio de la quinta sinfonía de Mahler. Supongamos que aquí la idea es la relación entre la melancolía amorosa, el genio del lugar y la muerte. A falta de prosa, ya que allí, nada será dicho, nada será textual, Visconti muestra la Visitación de esta idea en la brecha que una música abre en lo visible. El movimiento sustrae lo novelesco a la lengua, y lo mantiene en una frontera movediza entre música y lugar. Pero a su vez, música y lugar intercambian sus valores propios, de modo que la música queda anulada por alusiones pictóricas, mientras que toda estabilidad pictórica es disuelta por la música. Estas transferencias y disoluciones son aquello mismo que, al final, habrá hecho todo lo real del pasaje de la idea.

Podríamos llamar "poética del cine" al enlace de las tres acepciones de la palabra "movimiento", empalme cuyo efecto es en última instancia que la Idea visita lo sensible. Insisto en el hecho de que la Idea no se encarna. El cine desmiente la tesis clásica según la cual el arte es la forma sensible de la Idea: la visitación de lo sensible por la Idea no le da ningún cuerpo. La idea no es separable, no existe en el cine más que en su pasaje. La idea es visitación.

Demos un ejemplo. ¿Qué ocurre en El movimiento falso cuando el hombre gordo lee por fin su poema? Si nos referimos al movimiento global, diremos que esta lectura es como un recorte sobre los cursos anárquicos, de la errancia de todo el grupo. El poema está instalado como idea del poema por un efecto de margen, de interrupción; así pasa la idea de que todo el poema es una interrupción de la lengua en tanto simple instrumento de comunicación. El poema es una detención [mise en arrêt] de la lengua sobre sí misma. Sólo que aquí, bien entendida, la lengua no es, filmicamente, más que el curso, la búsqueda, una suerte de sofocamiento huraño. Si nos referimos al movimiento local, diremos que la visibilidad del lector, su propio estupor, lo muestran atormentado por la anulación de sí en el texto, en el anonimato en que se abisma. Poema y poeta se suprimen recíprocamente. El residuo es una suerte de asombro de existir, asombro de existir que es quizás el verdadero tema de este film. Si por fin se considera el movimiento impuro de las artes, se ve que en realidad, lo poético en el film es el desgarramiento de sí de lo poético supuesto en el poema, pues lo que cuenta es justamente que un actor, él mismo una impurificación de lo novelesco, lea un poema, que no es un poema, para que se monte el pasaje de una idea totalmente diferente: que este personaje no podrá, no podrá jamás, a pesar de su deseo extraviado, arrimarse a los otros, constituir a partir de ellos una estabilidad de su ser. El asombro de existir, tal como ocurre a menudo en el primer Wenders, el Wenders anterior a los ángeles por así decir, es el elemento solipsista, aquello que, aun de lejos, enuncia que un alemán no puede con toda tranquilidad concordar y unirse a otros alemanes, a menos que pueda ser pronunciado, con toda claridad política, el ser alemán como tal. Así, en el enlace de los tres movimientos, la poética del film es el pasaje de una idea que no es simple. En el cine, como en Platón, las verdaderas ideas son mixtos, y toda tentativa de univocidad desarticula [defait] a lo poético. En nuestro ejemplo, esta lectura de un poema hace aparecer, o pasar, la idea de un vínculo de ideas: hay un vínculo, propiamente alemán, entre lo que es el poema, el asombro de existir, y la incertidumbre nacional. Es esta idea la que visita la secuencia. Y para que su complejidad, su carácter mixto, sea aquello que nos convoque a pensar, se requiere el enlace de tres movimientos: el movimiento global, por el que la idea no es nunca más que su pasaje; el movimiento local, por el que ella es también distinta de lo que es, distinta de su imagen, y el movimiento impuro, por el que ella se instala en las fronteras móviles entre suposiciones artísticas abandonadas. Y así como la poesía es detención sobre la lengua por efecto de un artificio codificado de su uso, así también los movimientos que anuda la poética del cine son claramente movimientos falsos.

El movimiento global es falso, puesto que ninguna medida le conviene. La subestructura técnica regula un desfile discreto y uniforme, cuyo arte consiste en no hacer caso de nada. Las unidades de recorte, como los planos y las secuencias, son en última instancia compuestas, no en la medida de un tiempo, sino en un principio de vecindad, de remisión, de insistencia o de ruptura, cuyo pensamiento verdadero es más bien una topología que un movimiento. Como filtrado por este espacio de composición, presente desde el rodaje, se impone el movimiento falso por el cual la idea no es dada más que como pasaje. Digamos que hay idea porque hay un espacio de composición, y que hay pasaje porque este espacio se libra, o se expone, como tiempo global. Así, en El movimiento falso, la secuencia de los trenes que se rozan y se alejan es una metonimia de todo el espacio de composición. Su movimiento es pura exposición de un sitio en que proximidad subjetiva y alejamiento son indiscernibles, algo que de hecho constituye la Idea del amor en Wenders. El movimiento global no es más que el alargamiento pseudo-narrativo de este sitio.

El movimiento local es falso porque no es más que el efecto de sustracción de la imagen, o como también se podría decir, a sí mismo. Tampoco hay aquí movimiento original, movimiento en sí. Lo que hay es una visibilidad forzada que, al no ser reproducción de algo –digamos al pasar que el cine es la menos

mimética de las artes–, crea un efecto temporal de recorrido, para que eso visible mismo sea atestiguado de algún modo "fuera de la imagen", atestiguado por el pensamiento. Pienso por ejemplo en la secuencia de Sed de mal, de Welles, en que el gordo policía crepuscular visita a Marlene Dietrich. El tiempo local es inducido aquí sólo porque es a Marlene Dietrich a quien visita Welles, y esa idea no tiene ninguna coincidencia con la imagen, que debería ser la de un policía en lo de una prostituta envejecida. De modo que la lentitud casi ceremoniosa del encuentro resulta del hecho de que esta imagen aparente debe ser recorrida por el pensamiento de tal modo que, por una inversión de los valores ficcionales, sean Marlene Dietrich y Orson Welles los que están aquí involucrados, no un policía y una prostituta. Con lo cual la imagen se desgarrá de sí misma para ser restituida a lo real del cine. Aquí, además, el movimiento local se orienta hacia el movimiento impuro, pues la idea, la de una generación de artistas que se acaba, viene a instalarse en la frontera del cine como film y del cine como configuración, o como arte, en la frontera del cine consigo mismo, o incluso del cine como efectividad y del cine como cosa del pasado.

Y por fin, el movimiento impuro es el más falso de todos, pues en realidad no existe ningún medio de producir un movimiento de un arte a otro. Las artes están cerradas en sí mismas. Ninguna pintura se cambiará jamás en música, ninguna danza en poema. Todas las tentativas en este sentido son vanas. Y, no obstante, el cine es precisamente la organización de estos movimientos imposibles. Sin embargo, no es esto todavía más que una sustracción. La cita alusiva de las otras artes, constitutiva del cine, las desgarrá de sí mismas: todo lo que queda es sólo la frontera agujereada por la que habrá pasado la idea, idea cuya visitación el cine, y sólo el cine, permite.

Así el cine, tal como existe en los films, es el nudo de tres movimientos falsos. Es por esta triplicidad por la que libera como puro pasaje el carácter mixto, la impureza ideal que nos aferra.

El cine es un arte impuro. Es el arte de más, parasitario e inconstante. Pero su fuerza de arte contemporáneo es justamente la de dar idea, en el momento que dura un pase, de la impureza de toda idea.

[“Le cinéma comme faux mouvement”, texto de la conferencia de Alain Badiou en el Studio des Ursulines, Paris, 29 de noviembre de 1993; publicado en la red en L'Art du Cinéma, n° 4, marzo de 1994. Traducción: FLV.]