

6. Cine impuro para un arte impuro

Analía Melamed

Resumen

Se expone la cuestión de la impureza del cine en tres planteos que se corresponden con tres momentos de este arte. El primero, de André Bazin, enfocado especialmente en los vínculos con el teatro y la novela en las primeras décadas del cine y a partir del surgimiento del cine sonoro; el segundo, hacia fines del siglo XX, en el que la noción de impureza se refiere a los vínculos del cine con las otras artes y también con los productos estandarizados de la cultura de masas, tal como lo estudia el filósofo Alain Badiou. En este marco ofrecemos también un modelo de diálogo entre cine y literatura en las obras de Wim Wenders y de Marcel Proust. Finalmente, en el siglo XXI, de manera fundamental con las transformaciones en la recepción y producción operadas por la pandemia, parece consolidarse otra fase del fenómeno que daría lugar a la emergencia del pos-cine.

Palabras clave: cine, impureza, autonomía, técnica, pos-cine.

Abstract

We study the question of the impurity of cinema in three approaches that correspond to three moments of this art. The first, by André Bazin, dedicated especially to the links with theater and the novel in the first decades of cinema and after the emergence of talking pictures; the second, towards the end of the twentieth century, in which the notion of impurity refers to the links of cinema with the other arts and also with the standardized products of

mass culture, as studied by the philosopher Alain Badiou. Likewise, we also offer a model of dialogue between cinema and literature in the works of Wim Wenders and Marcel Proust. Finally, in the twenty-first century, fundamentally with the transformations in reception and production brought about by the pandemic, another phase of the phenomenon seems to be consolidated, which would give rise to the emergence of post-cinema.

Keywords: cinema, impurity, autonomy, technique, post-cinema.

Introducción: sobre la pureza en arte

El tema de la pureza referida al arte en general es de una complejidad tal que comprende cuestiones y abordajes diversos entre sí. En efecto, puede vincularse a las perspectivas afines a las del arte por el arte, es decir, a las diversas formas de esteticismo. En general, refiere a las pretensiones de desligar al arte de otras dimensiones sociales, políticas o económicas y, en ese sentido, podría considerarse una deriva del desinterés del juicio de gusto de la estética kantiana. En esta dirección, puede significar, en la línea de autores como Ortega y Gasset (1964) por ejemplo, una visión del arte como actividad que debe tomar distancia de los intereses políticos o religiosos, así como de las emociones personales. De modo que, así entendido, el “arte puro”, desprovisto de subjetivismo y de sentimientos, aspira a proporcionar placer estético por las cualidades formales de las obras.

En este trabajo tomamos como punto de partida las nociones de pureza e impureza desde la perspectiva de André Bazin dirigidas al cine, pero que pueden ampliarse al arte en general, y que se aplican entonces fundamentalmente como categorías intraartísticas. En este marco, el concepto de pureza sufre un cierto desplazamiento respecto del sentido más convencional antes mencionado: refiere a la posibilidad de cada disciplina de establecer una cierta autonomía respecto de las demás, por la especificidad de su lenguaje y de sus recursos.

Debe decirse que ambos sentidos del concepto de pureza –referido a vínculos con dimensiones extraartísticas o con un enfoque intraartístico– se vinculan con una concepción del arte heredada de la modernidad

aunque, a nuestro juicio, el sentido baziniano, por su carácter intraartístico, establece vínculos más ricos con las reflexiones estéticas modernas.

Esa perspectiva moderna sobre el arte y su lenguaje, cuyo inicio puede situarse en la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo, a partir del escándalo que produjo la *Olimpia* de Manet en 1874, establece para el arte un horizonte de creciente autonomía no sólo respecto del mundo exterior, sino por la afirmación de sus propios recursos y procedimientos. La modernidad artística pone el acento en la especificidad del propio medio –el plano y el marco en la pintura; el volumen, la solidez y el espacio en la escultura, los requerimientos y posibilidades del instrumento en la música–, lo que proporciona la base para asentar la lógica de cada disciplina, su independencia y sus propios estándares y criterios.

Arthur Danto, en *Después del fin del arte* (1999), establece una analogía entre el arte y la filosofía modernos, en el sentido de que en ambos se opera un desplazamiento hacia la reflexión sobre el propio modo de representación del mundo. Así como a partir de la filosofía cartesiana la modernidad pone en el centro de sus preocupaciones las estructuras con que la mente piensa la realidad, el arte se vuelve su propio tema al poner el acento en las condiciones de la representación. En este marco Danto cita el ensayo de 1960, “Pintura modernista”, del crítico Clement Greenberg, donde este afirma que lo propio de la modernidad consiste en la utilización de los métodos específicos de una disciplina para autocriticarse, pero con el propósito de establecer con mayor firmeza su área de competencia (Danto, 1999, pp. 28-29). Este es el sentido de pureza (e impureza) que, creemos, está en la base de los textos bazinianos que abordaremos.

Por consiguiente, la cuestión de la pureza del arte se superpone con la importancia que se asigna a los procedimientos productivos de las obras, a las técnicas específicas, por sobre lo que sería el “contenido”, como ha hecho Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1982) y especialmente en “El autor como productor” (1999). En estos textos sostenía dos tesis principales: la primera de ellas afirma la ampliación del concepto de fuerza productiva al admitir la existencia de fuerzas productivas estéticas. En efecto, en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” hace una breve historia del arte como la historia de las técnicas de reproducción: la fundición y acuñación de monedas en la antigüedad, luego la xilografía, el grabado, más tarde la imprenta, luego la litografía, para llegar a la fotografía y el cine (1982); la segunda, referida a la literatura pero

aplicable a cualquier disciplina, sostiene que el llamado arte de tendencia (o revolucionario) es políticamente justo si es literariamente justo y ello implica que es revolucionario si su técnica literaria lo es (1999, p. 115). En síntesis, si hay un “progreso” en el arte o si éste será transformador depende de la evolución de sus propios procedimientos y lenguajes.¹

Finalmente, la discusión sobre la pureza o impureza del cine anticipa ciertas características del arte contemporáneo donde se constata la progresiva disolución de los límites entre disciplinas y la fusión de lenguajes. La tendencia hacia la inespecificidad en cuanto a técnicas y lenguajes del arte de la segunda mitad del siglo XX se advierte en un efecto de “impureza” de disciplinas artísticas como la pintura, la música, la escultura o la danza. Así, la crítica Rosalind Krauss caracteriza la época actual del arte como la de la condición posmedio (1999, pp. 9-12). En ese sentido, para las reconfiguraciones que también se dan en el cine se utiliza la expresión “pos-cine” (Bernini y Dottorini, 2015). Estas transformaciones y desplazamientos referidos al cine encierran el interrogante de hasta qué punto este arte se mantiene entre los modos hegemónicos de narración.

En relación con este tema de la impureza detectamos tres posibles planteos que se corresponden con tres momentos distintos del problema: el primero, al que se refiere Bazin (1990a), dedicado especialmente a los vínculos con el teatro y la novela en las primeras décadas del cine y a partir del surgimiento del cine sonoro; el segundo, hacia fines del siglo XX, en el que la noción de impureza se refiere a los vínculos del cine con las otras artes y también con los productos estandarizados de la llamada industria cultural y la cultura de masas, tal como lo estudia el filósofo Alain Badiou. En este marco ofrecemos también un modelo de diálogo entre cine y literatura en las obras de Win Wenders y de Marcel Proust. Finalmente, en el siglo XXI, fundamentalmente con las transformaciones en la recepción y producción operadas por la pandemia, parece consolidarse otra fase del fenómeno. Como veremos, esta puede caracterizarse, por una parte, por la “deslocalización” del cine. Por otra, puede encontrarse una suerte de “adaptación” e “integración” a otros formatos, por ejemplo, en su relación con los productos y prácticas ligadas a las plataformas de internet.

¹ Un caso extremo y polémico en este sentido es el de Leni Riefenstahl, innovadora del documental pero desde una cosmovisión afín al nazismo.

Pureza e impureza según Bazin

La formulación más acabada del debate en las primeras décadas del cine la encontramos, como decíamos, en André Bazin, quien desde las páginas de distintas revistas sobre cine y en especial de los *Cahiers du Cinema*,² desarrolla un método propio que lo convierte en uno de los críticos más influyentes de la historia del cine.

Como señala Dudley Andrew, cuando los estudios sobre cine no eran considerados todavía en el ámbito académico, Bazin, por fuera del sistema universitario, trajo al cine los problemas, recursos y descubrimientos de la filosofía, la historia del arte, la crítica literaria, la psicología. Su método, sin embargo, partía de la especificidad del hecho cinematográfico. Un procedimiento que empieza por apreciar de cerca un filme, por examinar sus particularidades y a partir de allí, y sobre la base de ejemplos tomados de la obra misma y de otras similares, lo ubica en un género determinado o propone un género nuevo. De la singularidad del filme llega a una teoría más general (Andrew, 1993, pp. 169-177). Conforme a su perspectiva existencialista, Bazin afirmaba que “la existencia del cine precede a su esencia” (1990a, p. 124), de modo que, a pesar del título de su conocido texto “¿Qué es el cine?” (1990), no trató de buscar una definición última o una esencia del cine. Podríamos decir que se trata de una metodología de estética aplicada y no de una estética prescriptiva que desde un sistema abstracto busque determinar lo que deba hacerse o lo que deba ser el cine. Uno de sus méritos fue el de haber planteado muchas de las preguntas que luego concentraron a

² La posición de los *Cahiers du Cinema* respecto de qué se considera arte comprometido o de “tendencia” es muy similar a la que sostenía Benjamin en “El autor como productor” y que por otra parte apunta hacia cierta pureza del cine en cuanto a sus vínculos extraartísticos. Así lo describe Emmanuel Burdeau, colaborador de la revista: “La revista siempre sostuvo que la estética y la moral en el cine son la misma cosa. Esto se puede ilustrar con lo que ocurría en los 60 con la oposición entre *Cahiers* y *Positif*. *Positif* defendía un cine comprometido, un cine que tenía que ver con la toma de posición sobre las cuestiones morales. Los críticos de *Cahiers* eran tildados de estetas, es decir, de individuos para los que el cine no tenía nada que ver con la coyuntura, con los asuntos del mundo. Hoy se ve claramente que era al revés, que hay que dar vuelta al problema: la única moral que los *Cahiers* defendían era la moral de la puesta en escena y que un filme de esteta podía ser más comprometido, tener una ética más respetable que un filme que trata abiertamente un tema político pero cuya puesta en escena no tiene nada que ver con ese tema, con ese compromiso.” (1997, p. 36).

los críticos y filósofos, en algunos casos, hasta hoy, como es el de la impureza del cine.

A mediados del siglo XX, André Bazin escribe una enfática defensa de “la multiplicación de las adaptaciones” al cine, para confrontar con la crítica cinematográfica de su época que estaba preocupada por proteger “la pureza del séptimo arte”, tanto en relación con los temas como en lo que concierne al lenguaje (1990a). Bazin se declara a favor de un fenómeno que no sólo se ocupa de restituir “lo esencial de la letra y del espíritu” de las obras literarias, sino que también logra alcanzar, con respecto a la obra adaptada, una “fidelidad vertiginosa, gracias a un respeto que no cesa de ser creador”, oponiéndose así a la actitud que pretende proteger una supuesta pureza del cine.

En efecto, el texto de 1958 titulado “A favor de un cine impuro” y subtítulo “Defensa de la adaptación” trata sobre la cuestión de “la influencia recíproca de las artes y el de la adaptación en general”. En su argumentación a favor de los vínculos con el teatro y la literatura, en la que da lugar a las tensiones y complejidades del tema, Bazin (AÑO), a la vez que parece admitir conceptos centrales de la modernidad estética como son los de autonomía, progreso y pureza artística, se inclina, sin embargo, a favor de la impureza. Se basa para ello no en lo que el cine debiera ser sino en lo que de hecho es. Proporciona así una perspectiva que se abre a la que será la situación del arte (incluido el cine) de fin de siglo, caracterizado por lo inespecificidad y la fusión de lenguajes, así como el surgimiento de formatos y soportes audiovisuales híbridos que se ubican en una zona difusa y difícil de categorizar.

Ya Jean-Paul Sartre se había inclinado a favor de la impureza del arte en *¿Qué es la literatura?*, de 1948, con un sesgo fuertemente político:

El arte nunca ha estado de parte de los puristas... el purismo estético era sencillamente una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado que preferían que los denunciasen como filisteos a que se descubriera que eran unos explotadores. (1950, p. 56)

Por su parte, Bazin, en “A favor de un cine impuro”, plantea la cuestión desde una perspectiva intraartística del siguiente modo: “el cine ¿es hoy incapaz de sobrevivir sin el apoyo de la literatura y el teatro?, ¿está a punto de convertirse en un arte subordinado y dependiente de cualquier arte tradicional?” (1990, p. 103). Pero la pregunta, señala el propio Bazin, contiene ciertos malentendidos. Por una parte, afirma, en todas las artes consagradas la

pretendida pureza parece ser un punto de llegada y no de partida, ya que históricamente entre escultura y pintura, teatro y literatura hubo vínculos de imitación o adaptación tanto en las técnicas como en los temas. Mientras que la figura del plagio es relativamente reciente, pues data del siglo XVIII.

La argumentación de los que veían en el cine mudo un cine puro, según Bazin, se basa en que, contrariamente al camino que han realizado las otras artes de la impureza a la pureza, el cine ha logrado desde su origen una cierta autonomía por la novedad de sus medios de expresión y la originalidad de sus temas. Por tal motivo los defensores del cine puro han considerado la llegada del sonido como una decadencia respecto del cine mudo en sus primeros 25 o 30 años. Según los defensores de la pureza la inclusión en el cine de la palabra logró subordinarlo al teatro y a la literatura. Naturalmente Bazin no lo menciona en este ensayo, pero Alfred Hitchcock, autor admirado por los críticos de los *Cahiers...*, es uno de los más célebres defensores de la idea de un cine puro, como puede leerse en sus conversaciones con Truffaut publicadas en el libro *El cine según Hitchcock* de 1966:

A. H.: las películas mudas son la forma más pura del cine. La única cosa que faltaba a las películas mudas era evidentemente el sonido que salía de la boca de la gente y los ruidos. Pero esta imperfección no justificaba el enorme cambio que el sonido trajo consigo. Quiero decir que al cine mudo le faltaba muy poca cosa, sólo el sonido natural. Por consiguiente, no se hubiera debido abandonar la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro... . En la mayoría de los filmes hay muy poco cine y yo llamo a esto habitualmente "fotografías de gente que habla"... . Lo que se puede lamentar es que, con el advenimiento del cine sonoro, el cine se estancó bruscamente en una forma teatral. La movilidad de la cámara no cambia nada. Incluso si la cámara se pasea todo lo largo de una acera, es siempre teatro. El resultado es la pérdida del estilo cinematográfico y la pérdida también de toda fantasía. (1974, pp. 51-52)

Según Bazin, esa pureza original del cine, considerada desde una perspectiva histórica, es engañosa. Señala que en la génesis del cine se encuentra la misma pretensión de realismo que se encuentra en los inicios de la pintura, en su deseo de duplicación del mundo concreto y también en la literatura del siglo XVIII.³ Asimismo, es innegable la influencia de la cultura popular: "los

³ En este sentido, es muy interesante la argumentación del crítico Eduardo Russo a favor del cine mudo por su dimensión pictórica, lo que sugiere también una cierta

primeros cineastas han robado lo necesario del arte cuyo público querían conquistar, es decir, el circo, el teatro de feria y el *music hall*, que proporcionaron, en especial a los filmes burlescos, una técnica y unos intérpretes” (Bazin, 1990a, p. 105). Por ejemplo, dice, a la literatura popular de la época se le debe *Fantomás*, obra de Louis Feuillade (1913), una de las obras maestras de la pantalla.

Los vínculos con la literatura, por su parte, han resultado fluidos en ambas direcciones, pues la literatura también ha sufrido modificaciones por el cine; por ejemplo, el recurso del montaje o el trastocamiento de las genealogías. Pero “en realidad no sabemos si *Manhattan Transfer* o *La condición humana* hubieran sido muy distintos sin el cine, pero estamos seguros de que *Thomas Garner* y *Citizen Kane* no hubieran sido concebidas jamás sin James Joyce y Dos Passos” (Bazin, 1990a, p. 112). Bazin argumenta que, si bien el peligro de la adaptación es la vulgarización y homogeneización de las novelas de Stendhal o Gide en manos de los industriales del cine que no las han leído, aun así, esto no afecta al original y podría constituir una invitación a la lectura para quienes no conocen a Stendhal, lo que es finalmente una ganancia para la literatura. Por el contrario, la adaptación sería un posible factor de progreso en cine, en la medida en que los directores intenten no adaptar sino traducir al cine. La fidelidad a la obra literaria no consiste en una servidumbre a las leyes estéticas extrañas sino en una búsqueda de las equivalencias cinematográficas. En ese sentido, sostiene que la técnica moderna permite una suerte de escritura cinematográfica. En “La evolución del lenguaje cinematográfico” afirma que el cineasta ha llegado a igualarse con el novelista (Bazin, 1990b, p. 100).

impureza de “origen”: “En cierto sentido, al cine mudo no le faltaba nada... Es *a posteriori*, a partir del cine parlante, cuando decidimos llamar mudo al anterior. Pero los creadores trabajaban con la integridad de la materia que tenían a su disposición. Friedrich Wilhelm Murnau compuso su *Sinfonía del horror* – subtítulo de *Nosferatu* (1922) – con los elementos visuales de que disponía el cine entonces. Construyó, así, toda una estrategia de pavor para los ojos, heredada de la fantasmagoría y de la iconografía del más negro romanticismo. Pintores como Karl Blechen, Ernst Ferdinand Oehme, pero principalmente Caspar David Friedrich y su concepción trágica del paisaje se procesan en *Nosferatu* como no se vería otra vez en el cine. A falta de poder lograr la cualidad envolvente que el sonido aporta a la percepción de una película, y el terror rodeando acústicamente al espectador, Murnau centra su esfuerzo en el trabajo sobre la mirada, colocando puntos de perturbación que enrarecen las imágenes, las velan, las enmascaran y sugieren lo oculto en el juego de luces y sombras” (1995, p. 45).

Por lo tanto, Bazin propone la idea de que, de hecho, el modo de ser del cine es impuro, lo que equivale a decir abierto a otras artes; un lugar de síntesis y de articulaciones de los demás lenguajes y técnicas, en lo que creemos que tal vez podría vislumbrarse en Bazin una herencia del ideal romántico de obra de arte total, una obra que reúne a todas las artes. Sin embargo, Bazin advierte también que el cine puede ser impuro y vincularse con otras artes, justamente porque conserva su singularidad y la seguridad sobre sus propios medios. Es decir, a través de la impureza llegaría a una certeza de sí, a una forma de pureza. La perspectiva de cierta modernidad estética se entrelee en el texto: la historia del arte, dice, evoluciona en el sentido de la autonomía y la especificidad y el concepto de arte puro se refiere a una realidad estética tan difícil de definir como de rechazar:

Llegará el tiempo de un cine nuevamente independiente de la novela y del teatro. Pero quizá porque las novelas estarán directamente escritas en cine. Mientras espera que la dialéctica de la historia del arte le devuelva esta deseable e hipotética autonomía, el cine asimila el formidable capital de asuntos elaborados, amasados a su alrededor por las artes ribereñas a lo largo de los siglos. Se las apropia porque las necesita y porque nosotros sentimos el deseo de reencontrarlas a través suyo. (Bazin, 1990a, p. 127)

Bazin supo ver que en la impureza, es decir, en emerger en un territorio donde se entrecruzan el teatro, la literatura y la plástica, pero también la ciencia, la fantasía, las máquinas, encuentra el cine su mayor fortaleza. Lo que no pudo sospechar es que en su impureza el cine anunciaba el modo de ser del arte contemporáneo. Esto es, que no sólo el cine adoptaría otras formas de impureza, sino que todo el arte en general dejaría de “progresar” hacia la autonomía de las disciplinas.

Badiou y la impureza del cine

El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. Esto equivale a decir que el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el “ser” y el “aparecer”. Es un arte ontológico. Y muchos críticos lo señalaron desde hace mucho tiempo, en particular, el gran crítico francés André Bazin, quien más tempranamente mostró que la cuestión del cine, el problema del

cine, era en realidad el problema del “ser”. El problema de lo que es mostrado cuando se muestra es la primera razón por la cual hay una cuestión –o un problema– del cine (Badiou, 2004, p. 28).

Es imposible resumir lo que separa el primer planteo del problema del segundo a fines del siglo XX, es decir, lo que separa los textos de Bazin y a los de Alain Badiou, a quien seleccionamos por su interesante reinterpretación del tema de la impureza. En efecto, resulta necesario la ampliación de esta categoría dado el contexto del enorme desarrollo del cine como arte y sobre todo como industria, de la consolidación de un campo de estudio del cine y de las teorías cinematográficas, y particularmente en un marco de crecimiento abrumador de la industria cultural, de la producción audiovisual, de la estetización capitalista de todas las esferas de la vida.

Hay que señalar también que el cine se convirtió en un objeto privilegiado de reflexión, al que pocos filósofos e intelectuales se sustrajeron. Se advirtió en él una capacidad de exponer con sus recursos ficcionales problemas para los que la retórica filosófica parece insuficiente. Badiou, por ejemplo, en “El cine como experimentación filosófica” (2004) se ocupa de la transformación mutua entre ambos campos, por lo que la noción de impureza es, por una parte, intraartística, como veremos, pero también lo es por sus vínculos con la filosofía.

Badiou admite que la impureza es inherente al cine, pues un filme convoca y desplaza otras artes como teatro, música, pintura, novela. Según su perspectiva, el cine retiene algo de todas y en general aquello que es más accesible, de modo que resulta la popularización o la democratización de todas las artes y por eso tiene vocación universal. Es “pintura sin pintura, música sin música, novela sin psicología”, pero es también un arte al borde del no arte. Es imposible, sostiene en “El cine como falso movimiento”, pensar el cine al margen de su conexión con las otras artes. Su condición de séptimo arte implica un vínculo particular con las otras seis, “opera sobre ellas, a partir de ellas, por medio de un movimiento que las sustrae a ellas mismas” (Badiou, 2005b, p. 21).

En el artículo “Sobre la situación actual del cine (1998)”, texto donde también recoge la noción de impureza del cine, que está referida, como vimos, en Bazin respecto a su relación con otras artes, sostiene la necesidad de ampliar esa tesis de impureza según el siguiente principio: “el cine es un lugar de indefinibilidad intrínseca entre el arte y no arte”. Puesto que todo filme, de manera necesaria, arrastra pedazos absolutamente impuros, “imagería,

ambiente, desechos de otras artes, convenciones, etc.” (Badiou, 2005a, pp. 42-43), una película siempre contiene imágenes banales, material vulgar y estereotipos. De modo que la actividad artística cinematográfica consiste en una depuración siempre inacabada de su carácter no artístico inmanente, por ejemplo, la técnica godardiana del “sonido sucio” (frases inaudibles, superposiciones sonoras, ruidos parásitos, etcétera) como un intento de depuración formal de lo que ha invadido la producción, el enmarañamiento constante de la música, de los sonidos brutales (armas, explosiones, aviones y diálogos inconducentes). O el caso de John Woo con su caligrafía ralentizada que estiliza la superabundancia de imágenes sobre catástrofes, los efectos especiales, etcétera, estilizándolas (Badiou, 2005a, pp. 43-44).

Estas operaciones artísticas de depuración, propias del arte cinematográfico, forman parte de su inteligibilidad. En consecuencia, para Badiou se puede enunciar el siguiente principio: “un filme es contemporáneo, y por lo tanto destinado a todos, en la medida en que el material cuya depuración asegura es identificable como perteneciente al no arte de su tiempo” (2005a, p. 45). Esto es lo que hace del cine un arte de masas, pues su referente no es la historia del arte, lo que supondría un espectador educado, sino los imaginarios, convenciones, lugares comunes, que las operaciones artísticas del cine depuran, pero que son, en palabras de Badiou, indicadores ideológicos de la época. La referencia al no-arte parece aludir sobre todo a la industria cultural, pero de todos modos amplía la noción de impureza respecto de la de Bazin a lo extraartístico.

Encontramos entonces un desplazamiento de la noción de impureza y también un cierto ideal de pureza en el procedimiento cinematográfico nunca acabado de depuración. Pero en la impureza del cine radica su fuerza: ese movimiento continuo que vincula las formas expresivas de otras artes, diversos espacios, cuerpos, sonidos, es el que tiene la posibilidad de hacer surgir un pensamiento propio. Por su impureza, el cine, aquel cine que es capaz de transgredir sus propias normas y lugares comunes, establece un vínculo especial con el pensamiento. Su carácter de arte impuro tiene la potencia de dar la idea de la impureza de toda idea (Badiou, 2005b, p. 25).⁴

⁴ Ese movimiento del cine descrito de Badiou de sintetizar materiales heterogéneos guarda ciertas semejanzas con el modo de proceder de las artes contemporáneas. Por ejemplo, Nicolás Bourriaud utiliza el término postproducción, tomado del cine, la televisión y el video, para describir el modo de componer, no de crear, del artista contemporáneo. El arte de la postproducción, sostiene Bourriaud, no trabaja con materias primas

Afinidades involuntarias: Wim Wenders y Marcel Proust

Como dijimos, para Badiou el cine, como séptimo arte, opera sobre las otras seis artes mediante un movimiento que las sustrae a sí mismas. Así estudia un posible movimiento entre cine y novela en relación con *El movimiento falso* de Wim Wenders y *Wilhelm Meister* de Goethe, en la que se inspira la película. Esta sustrae de la novela su libertad de no dar a ver los cuerpos, pues en él los personajes aparecen encarnados, representados, por los actores, figuras todas teatrales, de modo que la idea filmica, y todo el arte de Wenders, dice Badiou, se sitúa en ese pasaje entre teatro y novela, en “ni uno ni lo otro” (2005b, p. 21). En cuanto al pasaje de *Muerte en Venecia* de Visconti y la novela de Thomas Mann, hay una temporalidad que es más musical que prosódica. En el adagio de la *Sinfonía N° 5* de Mahler se entrelazan la melancolía amorosa, el espíritu del lugar y la muerte (2005b, pp. 21-22).

Sin embargo, hay otras relaciones posibles entre las artes, entre el cine y la literatura. Sugerimos las de la afinidad involuntaria. Un diálogo intraartístico donde podemos constatar, utilizando la terminología platónica de Badiou, que en ambas obras se da la “visitación” de ideas similares:

El cine es visitación: la idea de lo que se habría visto u oído permanece en tanto pasa. Organizar el roce interno a lo visible del pasaje de la Idea: tal es la operación del cine, cuya posibilidad inventan las operaciones propias de un artista. (Badiou, 2005b, p. 20)

En ese sentido, habría una comunicación entre las artes por fuera de la relación de adaptación, imitación o copia. Un ejemplo de estos vínculos está en la obra de Marcel Proust. Autor contemporáneo al surgimiento del cine, que presumiblemente no alcanzó a ver obras cinematográficas muy importantes. Sostiene Julio Moran en “Proust como en el cine” (2004, pp. 71-82) que la condena explícita de Proust al cine se debe a su desconocimiento del lenguaje ya consolidado en películas como *Intolerancia* o *El nacimiento de una nación* que son anteriores a la fecha de su muerte en 1922. Sin embargo, el estilo narrativo de *En busca del tiempo perdido* guarda profundas coincidencias con la narración cinematográfica. El propio Bazin hace referencia al

sino con materiales ya informados por otros, con objetos que circulan en el mercado cultural, contribuyendo así a eliminar las distinciones entre producción, consumo, original, *ready-made*, copia (Bourriaud, 2007, pp. 13-14).

estudio de Jaques Bourgeois en *Revue du Cinéma* sobre la proximidad de la novela de Proust con los medios de expresión cinematográficos (Bazin, 1990a, p. 113). Asimismo, la novela proustiana ha sido llevada al cine en numerosas oportunidades con distinta suerte. Como sostenía Godard, “Si hubo cineasta que hubiera podido ‘realizar’ Proust en la pantalla era Hitchcock. Pero no necesitaba hacerlo, porque ya de hecho lo hacía” (Godard, 1994, p. 37).

En cuanto a las afinidades involuntarias entre cine y literatura, por la temporalidad musical, por el entrelazamiento de melancolía amorosa, del estilo de Venecia (ligado al tema “de lo que está acabado, saldado, retirado de la historia”, según Badiou), de la muerte, *Muerte en Venecia* de Visconti evoca tanto a la novela proustiana como a la novela de Thomas Mann.

Por su parte, *Alicia en las ciudades* (1974) es un *road movie* de Win Wenders que pertenece a la trilogía que también integra *El movimiento falso* y que guarda esa relación de afinidad involuntaria con *En busca del tiempo perdido*. El comienzo de la película es proustiano: un avión en el cielo y el mar. Luego el desarrollo, fragmentario y discontinuo, del itinerario en automóvil del protagonista, alguien sin nombre propio del que sólo sabemos que es un alemán de viaje por Estados Unidos. Así, se sucede una serie de perspectivas de ciudades de playa, de bares, habitaciones de moteles, imágenes, en este caso de T.V. y publicidades; más tarde el regreso a Nueva York, cuyas torres, vistas entre la bruma desde un tren, parecen catedrales. Y estas imágenes se duplican en las fotografías que el protagonista toma de modo casi compulsivo. Finalmente sabemos que, aunque el propósito del viaje era escribir sobre el “estilo norteamericano”, sólo logra traer consigo una cantidad de fotos que resultan al mismo tiempo fascinantes e inexplicables. Su historia es, entonces, sobre signos e imágenes, pero allí están las fotografías como jeroglíficos que no logra descifrar.

El personaje vive su deambular por las rutas como una pesadilla, porque finalmente reconoce que ha perdido contacto con el mundo y sobre todo consigo mismo. En el fondo, admite, es una cuestión de identidad. A través de las fotos, inútilmente, intenta darse una prueba de que ha tenido experiencia, pero estas nunca parecen alcanzar la realidad.

En su recorrido no podemos dejar de evocar, como decíamos, ciertos climas y temas de *En busca del tiempo perdido*. ¿Es posible que un filme contemporáneo pueda iluminarse desde una novela como la de Proust sin, por otra parte, atribuirle a Wenders ninguna intención proustiana? Una subjetividad vacilante, a veces difusa, lo que a menudo se ha llamado la crisis del

sujeto, es el trasfondo de ambas narraciones. Sin embargo, la cuestión no aparece planteada explícitamente. Comienza como un vago sentimiento de angustia ligado al carácter insubstancial de los personajes, pero que puede comprenderse al finalizar los relatos, cuando retrospectivamente, ambos protagonistas, pueden otorgar sentido y reconstruir mediante la escritura las experiencias vividas.

La *Recherche...* proustiana es una obra literaria que al mismo tiempo incluye una reflexión sobre las posibilidades del arte. Por su parte, *Alicia en las ciudades* es un filme que reflexiona sobre las imágenes y su poder aprehender lo real. Aquí, la única nota tomada por el protagonista, o al menos la única que lee, dice:

La T.V. estadounidense es inhumana no porque esté atestada de comerciales, aunque eso ya es bastante malo, sino porque al final todos los programas se convierten en comerciales. Comerciales del *status quo*. Cada imagen irradia el mismo mensaje repugnante y nauseabundo. Una especie de desdén jactancioso. Cada imagen quiere algo de uno. (Wenders, 1974, leído en el film *Alicia en las ciudades*)

Y sus fotos de viaje iguales entre sí, vacías, contrastan como el revés de la trama, con la profusión de imágenes y sonidos publicitarios que conforman un paisaje omnipresente y apabullante.

La reflexión sobre las posibilidades del arte en ninguna de las dos obras puede desprenderse solamente de las afirmaciones explícitas de los personajes, sino sobre todo de los recursos ficcionales empleados en las obras mismas. Más allá de las obvias diferencias entre una novela y un filme, encontramos estrategias compositivas similares y propias del arte del siglo XX que abren perspectivas autorreflexivas; se trata de las técnicas del montaje, del *collage*, del arte dentro del arte, de los niveles ficcionales.

Tanto Proust como Wenders utilizan las “interferencias” dentro de sus propias obras de otras voces y obras que introducen discontinuidades, fragmentaciones, aperturas y puntos de vista distintos a los de la narración. Esas irrupciones aparecen de dos modos: el primero, como cuerpos extraños al relato, y en tal caso apelan al recurso del montaje y del *collage*: en Proust el *pastiche* Goncourt que introduce una voz narrativa ajena a la novela o las disertaciones sobre genealogías o etimologías; en Wenders las imágenes de la televisión que interrumpen las imágenes del filme. El otro modo es la presencia de obras integradas a la continuidad del relato. En ese caso encontramos,

como lo ha señalado Julio C. Moran, el arte dentro del arte y los niveles de ficción (2001, p. 185). En la novela de Proust la innumerable cantidad de obras de diversos géneros mencionadas, aludidas o evocadas; en Wenders las imágenes fotográficas tomadas por el protagonista, así como el cuento que éste relata a Alice, que remite especularmente a su propia historia y en ese sentido juega un papel parecido a *Françoise le Champi* en la *Recherche...*

Otro recurso narrativo común entre la novela y la película consiste en la transposición de cualidades entre el paisaje y el héroe. El efecto anónimo y despersonalizado del entorno no es más que el reflejo de un yo que se ve como ajeno a sí mismo. Al igual que Marcel, que acumula una sucesión de experiencias, mundanas, amorosas y turísticas, a primera vista estériles, y que para su desesperación cree que no logrará escribir nada, también el personaje de la película sólo parece retratar una y otra vez su propio vacío, moviéndose en círculos.

Los protagonistas son víctimas y testigos de su propia diseminación. Extraños para sí mismos, la angustia de una unidad perdida se expresa en un deambular sin fin en diversos laberintos, en especial los urbanos. “En una ciudad se pierde el sentido del tiempo” y “llegar a cada esquina es como llegar a un claro en el bosque”, dicen los personajes de Wenders. París es un dédalo de calles oscuras que el héroe proustiano sigue maquinalmente. En ambos casos ese *flâneur* permite, sin embargo, la posibilidad de los encuentros sorpresivos. Si las reminiscencias de la *Recherche...* evocan el ábrete sésamo y la magia oriental de *Las mil y una noches*, Wenders evoca a *Alicia en el país de las maravillas* y en ambos recuperarse significa de algún modo recobrar el mundo de la infancia.

La irrupción del amor en *Alicia en las ciudades* es, como en Proust, la intersección azarosa e imposible de mundos desiguales. Es el punto último de la pérdida y el comienzo de la recuperación. Un juego de encuentros y abandonos, de partidas y reencuentros, que cristaliza con la aparición de un tercero y el sentimiento perentorio de los celos. En ambos el amor es poético, equívoco, ambiguo y se liga a vivencias de la infancia. Así, como en muchos relatos infantiles clásicos, Alice es abandonada por su madre. Al cuidado del protagonista y ambos perdidos en las ciudades, en Holanda y luego en Alemania, buscan a partir de datos mínimos la casa de su abuela. Y en ese segundo deambular, las ciudades y los paisajes comienzan a humanizarse y los signos y las imágenes paulatinamente revelan sus significados.

El fortuito encuentro con el *Françoise le Champi* en la biblioteca de los Guermantes, así como la azarosa irrupción de Alicia, significan un punto de retorno; la vuelta a Combray, a la experiencia del beso materno, a la campanilla de Swann, el retorno a Alemania, a la silenciosa desesperación por el abandono de la madre, a los paisajes familiares. El héroe proustiano ha experimentado la imposibilidad de encontrar en la realidad, fuera de sí, como si se tratase de hojear un libro de estampas, lo que estaba sólo en el fondo de sí mismo. Finalmente supo que el tiempo perdido no lo volvería a encontrar en la plaza de San Marcos, sino que el punto de partida de la creación no era otro que el desentrañar el libro de signos y jeroglíficos que la experiencia había dejado en él. De manera análoga, sólo luego de su encuentro con la niñez de Alice, que obliga a resucitar la suya propia, el personaje de Wenders puede desentrañar el misterio de las imágenes.

En ambos encontramos el rechazo del arte imitativo, falsamente realista, “comprometido” o “publicitario” con un mensaje que interpela al público y pretende inducir en él ideas o actitudes. Frente a las distorsiones mundanas, amorosas y a la alienación cada vez mayor que se hace visible en la profusión de imágenes que, al mismo tiempo, saturan y vacían la experiencia, se encuentra el camino del arte como una posible vía de autocomprensión. Desde esta perspectiva, las distintas artes se comunican y complementan.

¿Impureza o disolución?

Finalmente, algunas consideraciones sobre aspectos de la situación actual en la que el arte y la cultura, y particularmente el diseño, se constituyen en motores del consumo y, por tanto, de la economía. La imagen cinematográfica debe coexistir con una profusión de imágenes, la mayor parte publicitarias, las que encuentra el protagonista de *Alicia en las ciudades*, con su efecto anónimo y despersonalizado. En este capitalismo denominado estético o transestético (Lipovetsky y Serroy, 2015) el cambio en los diseños tiene mayor velocidad que las transformaciones técnicas, lo cual puede también advertirse en el cine. De modo que reformular hoy la cuestión de la impureza requeriría considerar diversos factores que aún, desde un plano extraartístico, contribuyen a una suerte de metamorfosis del cine contemporáneo. Entre ellos encontramos las diversas recontextualizaciones y desplazamientos del cine, en sus aspectos receptivos, y los vínculos con las nuevas modalidades

de producción de contenidos audiovisuales. En cuanto a los desplazamientos, en las últimas décadas se advierte que el cine se ha movido físicamente en una dirección que llamaríamos de cine fuera del cine; en efecto, y como una consecuencia más de la pandemia, su recepción se produce cada vez más en la esfera privada, en diversas plataformas, alterando decisivamente las condiciones de apreciación implícitas en el dispositivo espectador-sala de cine-película. Ya no se da la recepción en la sala oscura de los cines, según las condiciones espacio-temporales de su proyección, sino que se configura en los espacios y dispositivos privados, donde el receptor interviene en esas condiciones espacio-temporales.

Otro fenómeno de desplazamiento consiste en la entrada de las películas en el espacio de las artes plásticas al formar parte de instalaciones o performances y como un material que interactúa con otros en el espacio de un museo o de un teatro. Del mismo modo fragmentos de películas, escenas desmembradas suelen aparecer entremezcladas con imágenes de diversas procedencias en las plataformas de internet, en montajes vertiginosos como los *reels* de Instagram.

Si Bazin y Badiou coincidían en señalar que el cine apunta en su impureza hacia una depuración de sus propios medios, una tendencia contemporánea es la creciente inespecificidad en el plano técnico. En parte eso se vincula con el desplazamiento de la técnica analógica a la digital. En este sentido, autores como Emilio Bernini y Daniele Dottorini sostenían que nos encontramos en la antesala del pos-cine, por la transformación en las condiciones de recepción y por esa creciente pérdida de especificidad, que se aprecia especialmente en el plano tecnológico:

Ya no podemos afirmar que vemos cine para observar el mundo tal como ha sido registrado, así como no podemos sostener que nos interesa la fidelidad físico-química de la imagen respecto del mundo: toda la presencia del mundo por sí mismo en la imagen, casi sin intervención humana, como teorizó André Bazin, ya no es cierta, ya no forma parte del registro físico. Ahora las alteraciones y recreaciones digitales conviven con ese registro, sin que el espectador se plantee dilucidar la construcción de la imagen, sino en todo caso entregarse sensorialmente a los efectos de las nuevas tecnologías de la simulación (el 3D). (Bernini y Dottorini, 2015, p. 241)

El pos-cine se vincularía especialmente con la variación de las condiciones de visión de un filme, puesto que las expectativas de recepción ya no parecen consistir en la espera de una imagen verdadera, “física”, del mundo. En ese sentido, afirman, el cine ya (casi) no filma, es decir, no registra el mundo frente a una cámara.

Por su parte, también en el plano de la producción se advierte la tendencia no a adaptar o a depurar otros lenguajes, operaciones que describen Bazin y Badiou respectivamente, sino adaptarse a un lenguaje heterogéneo, propio de las plataformas de internet más populares. Un ejemplo extremo está dado por la película reciente *Todo en todas partes al mismo tiempo* de Daniel Kwan y Daniel Scheinert (2022). Allí la historia, en principio banal, de una inmigrante china, Evelyn, que lucha por mantener a flote a su familia y evitar la quiebra, da lugar a un torbellino de realidades múltiples. La película explota todas las posibilidades de una poética de universos paralelos; despliega un árbol aparentemente infinito de situaciones, el llamado multiverso, a través del cual de manera vertiginosa la protagonista encarna distintos roles y relaciones. Los directores reflexionaron sobre las influencias no cinematográficas de la película en los siguientes términos:

En más de un sentido, estamos algo preocupados por lo que Internet ha hecho con nuestro cerebro. Tenemos un conflicto con ese tema y queríamos explorar eso en el filme. Es una libertad y un peso al mismo tiempo, ya que internet nos hizo insensibles a las experiencias humanas normales. Nuestro cerebro no vino preparado para mirar *feeds* todo el tiempo. No evolucionamos para eso y es difícil decir qué cosas está generando en nuestra salud mental. En la película, Jobu y Joy crecieron con Internet, pero Evelyn no. Esa brecha generacional entre nosotros y nuestros padres es única. De alguna manera jugamos con eso en la película, una mezcla de reflexión y crítica sobre un tema que es realmente aterrador. (Citado por Brodersen, 2022)

La operación artística de exploración consistió justamente en construir una película con la dislocación narrativa y temporal semejante a una cadena de *feeds*. Lo innovador de la película no sería tanto el vértigo de su retórica –que parece reconstruir la práctica de *scrolling*⁵ en Instagram (por lo que la narración debe detenerse para explicar al espectador su sentido)–, sino que

⁵ *Scrolling* remite a la acción de mover el dedo verticalmente por la pantalla para avanzar a lo largo de lo que muestre una plataforma o dispositivo.

esta retórica vertiginosa esté en función de un tema que podría resumirse como las dificultades de una inmigrante para pagar los impuestos. No se advierte un procedimiento de traducción o distanciamiento, sino más bien lo que describía Bazin del cine mudo, un “robar lo necesario del arte cuyo público quería conquistar” (1990a, p. 105).

Estas incursiones fuera de su espacio específico, este adaptarse a las lógicas de otras formas de producir y consumir imágenes, sugiere que el cine en sus transformaciones más recientes cedería su papel de apropiador de las otras artes para convertirse en lo apropiado; de ser integrador de las diversas artes pasaría a ser integrado y a contribuir y a menudo dar espesor a otras manifestaciones.

Ante el panorama actual de interrelación entre disciplinas artísticas que borra los límites entre lenguajes y da cada vez más lugar a las producciones y recepciones híbridas, debería recurrirse, como hizo Bazin, al principio de no basar el análisis en lo que el cine debiera ser, sino en lo que de hecho es. Y si bien está el peligro cierto de que el cine se convierte en réplica de manifestaciones de otros medios, también está como contrapartida la advertencia de Bazin de que el cine, a diferencia de otras artes, para subsistir necesitó un mínimo (y este mínimo es inmenso) de espectadores; “La única posible semejanza contemporánea, dice, habría que buscarla en la arquitectura, porque una casa solo tiene sentido si es habitable” (1990a, pp. 123-124). Esta analogía permite considerar al cine como una manifestación popular que, para ser habitada, debe buscar a sus espectadores donde sea. Asimismo, finalmente resulta necesario reconsiderar la pertinencia del interrogante ¿qué es el cine?, al que una y otra vez se acercó Bazin pero que no entrañaba, según sus palabras, la promesa de una respuesta, sino que consistía justamente en el anuncio de la pregunta.

Referencias

- Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Ediciones Rialp.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica, en G. Yoel (Ed.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Manantial.
- (2005a). Sobre la situación actual del cine (1998), en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Manantial.

- _____ (2005b). El cine como falso movimiento, en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Manantial.
- Bazin, A. (1990a). A favor de un cine impuro, en *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- _____ (1990b). La evolución del lenguaje cinematográfico, en *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Benjamin, W. (1982). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- _____ (1999). El autor como productor, en *Illuminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Taurus.
- Bernini, E. y Dottorini, D. (2015). Filosofía, estética y política en el cine contemporáneo, en *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*. El cuenco de plata.
- Bourdeau, E. (1997). *El amante* conversa con *Cahiers du cinema* (entrevista). *El amante del cine*, 6(61), 34-36.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Adriana Hidalgo.
- Brodersen, D. (29 de mayo de 2022). *Michelle Yeoh en su multiverso. Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/424519-michelle-yeoh-en-su-multiverso>
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Godard, J. L. (1994/1995). Alfred Hitchcock ha muerto(entrevista). *Film*, (11), 37-38.
- Krauss, R. (1999). *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.
- Moran, J. C. (2001). La angustia entre el arte y la filosofía en Marcel Proust, en L. Moran (Comp.), *Por el camino de la filosofía. Segunda edición: lecturas sobre la modernidad*. De la campana.
- _____ (2004). Proust como en el cine. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, (35), 71-82.
- Ortega y Gasset, J. (1964). *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente.
- Proust, M. (1992). *En busca del tiempo perdido*. Alianza.
- Russo, E. (1995). El terror mudo. *El amante del cine*, (41), 44-45.
- Sartre, J-P. (1950). *¿Qué es la literatura?* Losada.
- Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Wenders, W., director (1974). *Alice in den Städten* [película]. Filmverlag der Autoren, Westdeutscher Rundfunk (WDR).