



Jacques Rancière
Las distancias del cine

En *Las distancias del cine* Rancière desarrolla originalmente la relación entre política y estética en el ámbito preciso del cine. Sus reflexiones no se limitan a analizar películas de autor (Straub-Huillet, Pedro Costa), sino también las películas de los grandes directores del cine que han llegado a todos los públicos: las obras más conocidas del gran Hitchcock, de los míticos Rossellini, Bresson y Minnelli son objeto de rigurosos análisis siempre desde una perspectiva que el mismo Rancière llama “la política del amateur”. Porque el cine no es solo para críticos expertos. Como arte y entretenimiento, el cine pertenece a todos.

Prólogo

Quiso la casualidad que un día recibiera un premio. Era la primera vez desde los lejanos tiempos en que había terminado el liceo. Pero era también en Italia donde ese premio recompensaba mi libro *La fábula cinematográfica*. Me pareció entonces que esa conjunción revelaba algo de mi relación con el cine. De diversas maneras, aquel país había influido en mi aprendizaje del séptimo arte. Estaba, desde luego, Rossellini y esa noche del invierno de 1964 cuando *Europa 51* me había estremecido tanto como despertaba mi resistencia ese trayecto de la burguesía a la santidad a través de la clase obrera. Estaban también los libros y las revistas que un amigo, cinéfilo e italianizante, me enviaba en esa época desde Roma, y en los que yo procuraba aprender al mismo tiempo la teoría del cine, el marxismo y la lengua italiana. Y estaba además la curiosa trastienda de una taberna napolitana donde, sobre una especie de mantel mal tendido, James Cagney y John Derek hablaban italiano en una versión doblada, en blanco y negro, de una película de Nicholas Ray que se llamaba *A l'ombra del patibolo* (*Run for Cover*, para los puristas) [*Sendas amargas* o *Busca tu refugio*].^[1]

Si estos recuerdos reaparecieron en el momento de recibir ese premio inesperado, no era por simples razones de circunstancia, y si los evoco hoy, no se debe a una ternura sentimental por esos años remotos. Es porque dibujan bastante bien la singularidad de mi abordaje del cine. El cine

no es un objeto al que me haya acercado como filósofo o como crítico. Mi relación con él es un juego de encuentros y distancias que esos tres recuerdos permiten circunscribir. Estos resumen, en efecto, tres tipos de distancias en cuyo marco intenté hablar del séptimo arte: entre cine y arte, cine y política, y cine y teoría.

La primera distancia, simbolizada por la sala improvisada donde veíamos la película de Nicholas Ray, es la de la cinefilia. Esta es una relación con el cine que es asunto de pasión antes de ser cuestión de teoría. Se sabe que la pasión carece de discernimiento. La cinefilia era una confusión de los discernimientos admitidos. Una confusión de los lugares, ante todo: una singular diagonal trazada entre las cinematecas donde se conservaba la memoria de un arte y las salas de barrio alejadas donde se proyectaba tal o cual filme hollywoodense despreciado y donde los cinéfilos, sin embargo, reconocían su tesoro en la intensidad de la cabalgata de un western, el asalto a un banco o la sonrisa de un niño. La cinefilia ligaba el culto del arte a la democracia de las diversiones y las emociones, recusando los criterios a través de los cuales el cine se hacía admitir en la cultura distinguida. Afirmaba que la grandeza del cine no estaba en la elevación metafísica de sus temas o la visibilidad de sus efectos plásticos, sino en una imperceptible diferencia en la manera de poner en imágenes historias y emociones tradicionales. Y daba a esa diferencia el nombre de puesta en escena, sin saber demasiado qué entendía por ello. No saber qué amamos y por qué lo amamos es, se dice, lo característico de la pasión. También es el camino de cierta sabiduría. Para rendir cuentas de sus amores, la cinefilia no hacía más que apoyarse en una fenomenología bastante tosca de la puesta en escena como instauración de una «relación con el mundo».

Pero de ese modo ponía en tela de juicio las categorías dominantes del pensamiento artístico. El arte del siglo xx suele describirse de conformidad con el paradigma moder-

nista que identifica la revolución artística moderna con la concentración de cada arte en su propio medio, y opone esa concentración a las formas de estetización mercantil de la vida. Y se comprueba entonces el derrumbe de esa modernidad en la década de 1960, bajo los golpes conjugados de la sospecha política acerca de la autonomía artística y la invasión de las formas comerciales y publicitarias. Esta historia de pureza modernista vencida por el todo vale posmoderno olvida que la confusión de las fronteras se puso en juego de manera más compleja en otros lugares, como el cine. La cinefilia ha cuestionado las categorías del modernismo artístico, no a través de la ridiculización del gran arte sino mediante el retorno a un anudamiento más íntimo y más oscuro entre las marcas del arte, las emociones del relato y el descubrimiento del esplendor que podía adoptar en la pantalla de luz en medio de una sala oscura el más común y corriente de los espectáculos: una mano que levanta una cortina o manipula la manija de una puerta de automóvil, una cabeza que asoma por una ventana, una luz o faros en la noche, vasos que tintinean sobre el mostrador de una taberna... Nos introducía así en una comprensión positiva, y no irónica o desengañada, de la impureza del arte.

Y sin duda lo hacía a causa de su dificultad para pensar la relación entre la razón de sus emociones y las razones que permitían orientarse políticamente en los conflictos del mundo.

La forma de igualdad que la sonrisa y la mirada del pequeño John Mohune en *Moonfleet* [*Moonfleet* o *Los contrabandistas de Moonfleet*] restablecen con las intrigas urdidas por su falso amigo Jeremy Fox, ¿qué relación podía tener para un estudiante que descubría el marxismo a comienzos de los años sesenta con el combate contra la desigualdad social? La justicia obsesivamente perseguida por el héroe de *Winchester 73* con respecto al hermano asesino, o las manos unidas del forajido Wes McQueen y la insocia-

ble Colorado Carson en el peñasco donde los tenían acorralados las fuerzas del orden en *Colorado Territory* [*Juntos hasta la muerte*], ¿qué relación encontrar con el combate del nuevo mundo obrero contra el mundo de la explotación? Para conjugarlos, había que postular una misteriosa adecuación entre el materialismo histórico que daba sus fundamentos al combate obrero y el materialismo de la relación cinematográfica de los cuerpos con su espacio. La visión de *Europa 51* representaba un problema justamente en ese punto. El camino de Irene desde su departamento burgués hasta los edificios de los suburbios obreros y la fábrica parecía en un primer momento unir con exactitud ambos materialismos. El andar físico de la heroína, en su incurción gradual en espacios desconocidos, hacía coincidir la marcha de la intriga y el trabajo de la cámara con el descubrimiento del mundo del trabajo y la opresión. Desdichadamente, la bella línea recta materialista se quebraba en el instante de subir una escalera que llevaba a Irene a una iglesia y en un descenso que la conducía hacia una prostituta tuberculosa, las buenas obras de la caridad y el itinerario espiritual de la santidad.

Había que decir entonces que la ideología personal del realizador había desviado el materialismo de la puesta en escena.

Se planteaba con ello una nueva versión del viejo argumento marxista que elogiaba a Balzac por mostrar, a pesar de ser reaccionario, la realidad del mundo social capitalista. Pero las incertidumbres de la estética marxista redoblaban a la sazón las de la estética cinéfila, al dar a entender que sólo eran verdaderos materialistas los que lo eran sin saberlo. En aquellos años, esta misma paradoja parecía encontrar confirmación en mi visión desolada de *Staroye i novoye* [*La línea general o Lo viejo y lo nuevo*], cuyos torrentes de leche y las multitudes de lechones que mamaban de una cerda en éxtasis habían provocado mi repulsión, así como generaban las burlas de una sala en que la mayoría de los

espectadores, sin embargo, debía sentir como yo simpatía por el comunismo y creer en los méritos de la agricultura colectivizada. Se dice con frecuencia que los filmes militantes no persuaden más que a los convencidos.

Pero ¿qué decir cuando la quintaesencia del filme comunista produce un efecto negativo sobre los propios convencidos? La distancia entre cinefilia y comunismo sólo parecía reducirse entonces cuando los principios estéticos y las relaciones sociales estaban bastante alejados de nosotros, como en la secuencia final de *Shin beike monogatari* [*El héroe sacrilego*] de Mizoguchi, en la que el hijo insurrecto pasa con sus camaradas de armas por encima del prado donde su frívola madre participa de los placeres de su clase, y pronuncia estas palabras finales: «¡Diviértanse, ricos! ¡El mañana nos pertenece!». La seducción de esta secuencia obedecía sin duda a que nos hacía saborear a la vez los encantos visuales del viejo mundo condenado y los encantos sonoros de la palabra anunciadora del nuevo.

Cómo reducir la distancia, cómo pensar la adecuación entre el placer producido por las sombras proyectadas sobre la pantalla, la inteligencia de un arte y la de una visión del mundo, era lo que por entonces se creía poder pedir a una teoría del cine. Pero ninguna combinación entre los clásicos de la teoría marxista y los clásicos de la reflexión sobre el cine me permitió decidir el carácter idealista o materialista, progresista o reaccionario, de una subida o una bajada por las escaleras. Ninguna me permitiría jamás determinar los criterios que separaban en el cine lo que era arte y lo que no lo era, ni tomar una decisión acerca del mensaje político expresado por una disposición de los cuerpos en un plano o un encadenamiento entre dos planos.

Tal vez era preciso entonces invertir la perspectiva e interrogarse sobre esa unidad entre un arte, una forma de emoción y una visión coherente del mundo, buscada bajo el nombre de «teoría del cine». Era preciso preguntarse si el cine no existe justamente bajo la forma de un sistema de

distancias irreductibles entre cosas que llevan el mismo nombre sin ser miembros de un mismo cuerpo. El cine es, en efecto, una multitud de cosas. Es el lugar material donde uno va a divertirse con el espectáculo de sombras, sin perjuicio de que estas nos afecten con una emoción más secreta de lo que puede expresarlo la condescendiente palabra «diversión». Es también lo que se acumula y sedimenta en nosotros de esas presencias a medida que su realidad se borra y se modifica: ese otro cine que recomponen nuestros recuerdos y nuestras palabras, hasta mostrar grandes diferencias con lo que ha presentado el desarrollo de la proyección. El cine es asimismo un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina. Es además el concepto de un arte, es decir, de una línea de demarcación problemática que aísla dentro de las producciones del saber técnico de una industria las que merecen ser consideradas como habitantes del gran reino artístico. Pero el cine es también una utopía: la escritura del movimiento que se celebró en la década de 1920 como la gran sinfonía universal, la manifestación ejemplar de una energía que anima el conjunto del arte, el trabajo y la colectividad. El cine puede ser, para terminar, un concepto filosófico, una teoría del movimiento mismo de las cosas y el pensamiento, como en Gilles Deleuze, cuyos dos libros hablan en cada página de los filmes y sus procedimientos, y no son, empero, ni una teoría ni una filosofía del cine, sino propiamente una metafísica.

Esta multiplicidad que recusa toda teoría unitaria suscita diversas reacciones. Algunos quieren separar la paja del trigo: lo que compete al arte cinematográfico y lo que compete a la industria del esparcimiento o de la propaganda; o bien el filme mismo, la suma de los fotogramas, planos y movimientos de cámara que se estudian frente al monitor, contra los recuerdos deformantes o las palabras agregadas.

Quizás este rigor sea corto de miras. Limitarse al arte es olvidar que el arte mismo no existe sino como una frontera inestable que, para existir, necesita que la crucen incesantemente. El cine pertenece al régimen estético del arte en el que ya no existen los criterios antiguos de la representación que distinguían las bellas artes de las artes mecánicas y ponían a cada una de ellas en su lugar. Pertenece a un régimen del arte en que la pureza de las nuevas fórmulas encontró con frecuencia sus modelos en la pantomima, el circo o el grafismo comercial. Limitarse a los planos y procedimientos que componen un filme es olvidar que el cine es un arte en la medida en que es un mundo, y que los planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección deben ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que dan consistencia al cine como un mundo compartido mucho más allá de la realidad material de sus proyecciones.

Escribir sobre el cine es para mí sostener al mismo tiempo dos posiciones aparentemente contrarias. La primera es que no hay ningún concepto que reúna todos esos cines, ninguna teoría que unifique todos los problemas planteados por ellos. Entre el título *Cine* que une los dos volúmenes de Gilíes Deleuze y la gran sala de butacas rojas de antaño donde se presentaban en ese orden el noticiero, el documental y la película, separados por los helados cubiertos de chocolate del entreacto, hay una simple relación de homonimia. La otra posición dice, a la inversa, que toda homonimia dispone un espacio común de pensamiento, que el pensamiento del cine es el que circula en ese espacio, piensa en el seno de esas distancias y se esfuerza por determinar tal o cual nudo entre dos cines o dos «problemas del cine». Esta posición es, si se quiere, una posición de *amateur*. Nunca enseñé el cine, ni su teoría, ni su estética. Me topé con él en diversos momentos de mi vida: en el entusiasmo cinéfilo de los años sesenta, la interrogación de los años setenta sobre las relaciones entre cine e historia o

el cuestionamiento de los años noventa sobre los paradigmas estéticos que habían servido para pensar el séptimo arte. Pero la posición del *amateur* no es la del ecléctico que opone la riqueza de la diversidad empírica a los rigores grises de la teoría. El amateurismo es también una posición teórica y política, la posición que recusa la autoridad de los especialistas al reexaminar la manera como se trazan las fronteras de sus dominios en el cruce de las experiencias y los saberes. La política del *amateur* afirma que el cine pertenece a todos aquellos que, de un modo u otro, han viajado al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que agrega al cine como mundo y a su conocimiento.

Por eso hablé en otra parte de «fábula cinematográfica» y no de teoría del cine. Quise situarme dentro de un universo sin jerarquías donde los filmes que recomponen nuestras percepciones, nuestras emociones y nuestras palabras cuentan tanto como los que se graban en la película; donde las teorías y estéticas del cine se consideran en sí mismas como historias, aventuras singulares del pensamiento a las que dio lugar la existencia múltiple del cine. Durante cuarenta o cincuenta años, a la vez que descubría nuevos filmes o nuevos discursos sobre el cine, conservé la memoria de películas, planos, frases más o menos deformados.

En momentos diversos cotejé mis recuerdos con la realidad de los filmes, o volví a poner en juego su interpretación. Vi una vez más *They Live by Night* [*Sendas torcidas* o *Los amantes de la noche*] de Nicholas Ray para recuperar la impresión fulgurante del momento en que Bowie se topa con Keechie en la puerta de un garaje. No encontré ese plano porque no existe.

Pero procuré comprender el singular poder de suspensión del relato que yo había condensado en ese plano imaginario. Volví a ver dos veces *Europa 51*: una, para invalidar mi primera interpretación y convalidar el paso al costado

de Irene, que sale de la topografía del mundo obrero dispuesta para ella por su primo, el periodista comunista, y pasa del otro lado, donde los espectáculos del mundo social ya no se dejan aprisionar en los esquemas de pensamiento elaborados por el poder, los medios de comunicación o la ciencia social; una segunda vez, para cuestionar la oposición demasiado fácil entre los esquemas sociales de la representación y lo irrepresentable del arte. Volví a ver los westerns de Anthony Mann para entender lo que me había seducido en ellos: no simplemente el placer infantil de las cabalgatas a través de los grandes espacios o el placer adolescente de pervertir los criterios convencionales del arte, sino la perfección de un equilibrio entre dos cosas, el rigor aristotélico de la intriga que, a través de reconocimientos y peripecias, da a cada quien la dicha o la infelicidad que le corresponde, y la manera como el cuerpo de los héroes interpretados por James Stewart se sustraía, por la minucia misma de sus gestos, al universo ético que daba sentido a ese rigor de la acción. Volví a ver *La línea general* y comprendí por qué la había rechazado con tanta intensidad treinta años antes: no a causa del contenido ideológico del filme, sino de su forma misma, esa cinematografía concebida como traducción inmediata del pensamiento en una lengua propia de lo visible. Para apreciarlo habría sido menester que los torrentes de leche y las piaras de lechones no fueran en concreto torrentes de leche ni de lechones sino los ideogramas soñados de una lengua nueva. La fe en esa lengua había perecido antes que la fe en la colectivización agrícola. Por eso este filme era en 1960 físicamente insoportable, y por eso, tal vez, para captar su belleza había que esperar hasta ya no ver en él más que la espléndida utopía de una lengua, sobreviviente a la catástrofe de un sistema social.

A partir de esas errancias y esos regresos, era posible delimitar el núcleo duro significado por la expresión «fábula cinematográfica». Este nombre recuerda ante todo la ten-

sión que está en el origen de las distancias del cine, la existente entre arte e historia. El cine nació en la era de la gran sospecha en torno de las historias, el tiempo en que se creía que estaba surgiendo un arte nuevo que ya no contaría historias, ya no describiría el espectáculo de las cosas, ya no presentaría los estados de ánimo de los personajes, sino que inscribiría directamente el producto del pensamiento en el movimiento de las formas. Se vio entonces al cine como el arte más apto para realizar ese sueño. «El cine es verdad. Una historia es una mentira», dijo Jean Epstein. Esa verdad podía entenderse de varias maneras. Para Epstein era la escritura de la luz, que inscribía sobre la película ya no la imagen de las cosas sino las vibraciones de una materia sensible rebajada a la inmaterialidad de la energía; para Eisenstein, una lengua de ideogramas como traducción directa del pensamiento en estímulos sensibles que araban como un tractor las conciencias soviéticas, y para Vertov, el hilo tendido entre todos los gestos que construían la realidad sensible del comunismo. La «teoría» del cine fue en principio su utopía, la idea de una escritura del movimiento, adecuada para una época nueva en que la reorganización racional del mundo sensible coincidiría con el movimiento mismo de las energías de ese mundo.

Cuando se rogó a los artistas soviéticos que produjeran imágenes positivas del hombre nuevo y cuando los cineastas alemanes fueron a proyectar sus luces y sus sombras sobre las historias formateadas por la industria hollywoodense, la promesa, en apariencia, se dio vuelta. El cine que debía ser el nuevo arte antirrepresentativo parecía hacer todo lo contrario: restauraba los encadenamientos de acciones, los esquemas psicológicos y los códigos expresivos que las otras artes se habían esforzado por romper. El montaje que había sido el sueño de una lengua nueva del mundo nuevo parecía volver en Hollywood a las funciones tradicionales del arte narrativo: el recorte de las acciones y la intensificación de los afectos que aseguran la identificación de los es-

pectadores con historias de amor y de sangre. Esta evolución alimentó distintos escepticismos: la mirada desencantada sobre un arte caído o, a la inversa, la revisión irónica del sueño de la lengua nueva. También alimentó de diversas maneras el sueño de un cine que recuperara su verdadera vocación: tal fue en Bresson la reafirmación de un corte radical entre el montaje y el automatismo espirituales propios del cinematógrafo y los juegos teatrales del cine. Tal fue, a la inversa, en Rossellini o André Bazin, la afirmación de un cine que debía ser ante todo una ventana abierta sobre el mundo: un medio de descifrarlo o hacerle revelar su verdad en sus apariencias mismas.

He creído necesario volver sobre esas periodizaciones y oposiciones. Si el cine no confirmó la promesa de un nuevo arte antirrepresentativo, no fue tal vez por sometimiento a la ley del comercio. Sucede que la voluntad misma de identificarlo con una lengua de la sensación era contradictoria. Se le pedía que cumpliera el sueño de un siglo de literatura: sustituir las historias y los personajes de antaño por el despliegue impersonal de los signos escritos sobre las cosas o la restitución de las velocidades e intensidades del mundo. Pero la literatura había podido vehicular ese sueño porque su discurso de las cosas y de sus intensidades sensibles seguía inscrito en el doble juego de las palabras que sustraen de la vista la riqueza sensible cuyo reflejo hacen relucir en la mente. El cine, por su parte, muestra lo que muestra. Sólo podía hacer suyo el sueño de la literatura al precio de transformarlo en un pleonasma: no es posible hacer que los lechones sean a la vez lechones y palabras. El arte del cinematógrafo no puede ser más que el despliegue de los poderes específicos de su máquina. Existe en virtud de un juego de distancias e impropiedades. Este libro intenta analizar algunos de sus aspectos a través de una triple relación. En primer lugar, la relación del cine con esa literatura que le proporciona sus modelos narrativos y de la que procura emanciparse. También su relación con los dos

polos en los que el arte, en opinión de muchos, se pierde: allí donde disminuye sus poderes al mero servicio de la diversión, y allí donde quiere, al contrario, excederlos para transmitir pensamientos e impartir lecciones políticas.

La relación entre cine y literatura se ilustra aquí mediante dos ejemplos tomados de poéticas bien diferentes: cine narrativo clásico de Hitchcock, que retiene de una intriga policial el esquema de un conjunto de operaciones en condiciones de crear y luego disipar una ilusión; cinematografía modernista de Bresson, apoyada sobre un texto literario para construir un filme que demuestre la especificidad de una lengua de las imágenes.

Sin embargo, una y otra tentativas experimentan de diferente manera la resistencia de su objeto. En dos escenas de *Vértigo* [*Vértigo* o *De entre los muertos*], la habilidad del maestro del suspenso para hacer coincidir el relato de una maquinación intelectual con la puesta en escena de una fascinación visual muestra sus insuficiencias. Estas insuficiencias no tienen nada de accidental. Afectan la relación misma entre mostrar y decir.

El virtuoso se vuelve inhábil cuando se topa con lo que constituye el corazón «literario» de la obra que adapta. La novela policial es, en efecto, un objeto doble: modelo supuesto de una lógica narrativa que disipa las apariencias al llevar de los indicios a la verdad, también lo corroe su contrario: la lógica de defección de las causas y de entropía del sentido cuyo virus ha contagiado la gran literatura a los géneros «menores». Puesto que la literatura no es sólo un reservorio de historias o un modo de contarlas, es una manera de construir el mundo mismo donde pueden ocurrir historias, asociarse acontecimientos, desplegarse apariencias. Tenemos la prueba de ello por otra vía cuando Bresson adapta una obra literaria heredera de la gran tradición naturalista. La relación entre lengua de las imágenes y lengua de las palabras se juega en *Mouchette* con estrategias invertidas. La adopción de la fragmentación, destinada a disi-

par el peligro de la «representación», y el cuidado con que el cineasta limpia su pantalla de la sobrecarga literaria de las imágenes, tienen el efecto paradójico de someter el movimiento de estas últimas a formas de encadenamiento narrativo de las que el arte de las palabras se había liberado. Es entonces la actuación de los cuerpos hablantes la que debe devolver a lo visible su espesor perdido. Pero para ello debe recusar la oposición demasiado simple hecha por el cineasta entre el «modelo» del cinematógrafo y el actor del «teatro filmado». Si Bresson simboliza los vicios del teatro en virtud de una representación de *Hamlet* en estilo trovador, la fuerza de elocución que da a su Mouchette viene a coincidir secretamente con la que los cineastas herederos del teatro brechtiano, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, prestan a los obreros, campesinos y pastores tomados de los diálogos de Pavese o Vittorini. Literaturidad, cinematografía y teatralidad aparecen entonces no como lo propio de artes específicas, sino como figuras estéticas, relaciones entre el poder de las palabras y el de lo visible, entre los encadenamientos de las historias y los movimientos de los cuerpos, que atraviesan las fronteras asignadas a las artes.

¿Con qué cuerpo se puede transmitir el poder de un texto?

Este es también el problema de Rossellini cuando utiliza la televisión para llevar al gran público el pensamiento de los filósofos. La dificultad no obedece, como es la opinión dominante, a que el carácter plano de la imagen es reacio a las profundidades del pensamiento, sino a que la densidad propia tanto de una como de otro se oponen al establecimiento entre ellos una simple relación de causa a efecto. Rossellini debe dar entonces a los filósofos un cuerpo muy particular para hacer sentir una densidad en las formas de otra. También está en juego ese pasaje entre dos regímenes de sentido allí donde el arte cinematográfico, con Minnelli, pone en escena —y en canciones— la relación del ar-