

LA ESPIRAL EXTÁTICA¹

«El cine es verdad. Una historia es una mentira.» Esto es lo que escribió Epstein en 1921 en *Bonjour cinéma*, donde proclamó la llegada de una nueva expresión artística que reemplazaría a las viejas tramas. Así como la pintura moderna había trastocado las convenciones de la representación pictórica, el cine desharía la cadena de acción y resultado aristotélica, revelando mediante la sucesión de imágenes la verdad fragmentaria y de final abierto de la existencia contemporánea. Sin embargo, a pesar de que varios contemporáneos de Epstein –Dziga Vertov o Walter Ruttmann, por ejemplo– parecían dirigir sus esfuerzos hacia la creación de un cine de estas características, la convención narrativa, ya fuera en su forma épica, melodramática o cómica, estaba simultáneamente impulsando en aquellos momentos la inexorable ascensión de Hollywood y se ha mantenido desde el comienzo obstinadamente inmune a los asaltos de las vanguardias.

Cabría pensar que la persistencia de la narrativa constituye una derrota del modernismo cinemático al determinar la consolidación de las tendencias más retrógradas de la «industria cultural». El nuevo libro de Jacques Rancière se resiste ante esta perspectiva. Rancière, el más brillante y rebelde de los discípulos de Althusser, ha tenido una carrera extremadamente versátil y productiva desde los días de *Para leer El capital*; su obra se ha desplazado desde las reflexiones filosóficas acerca de la división del trabajo (*Le Philosophe et ses pauvres*) hacia la investigación histórica sobre la imaginación de la clase obrera (*La Nuit des prolétaires*), el análisis crítico de la obra poética de Michelet y la Escuela de los Anales (*Les Noms de l'histoire*), las intervenciones políticas sobre los usos contemporáneos de la democracia (*Aux Bords du politique*) y, más recientemente, una extensa exposición sobre las sucesivas metamorfosis del *status* del arte (*Le Partage du sensible*), obra poderosamente resumida en el ensayo del propio Rancière titulado «La revolución estética y sus consecuencias» (NLR 14). *La Fable cinématographique* ofrece una vívida y detallada aplicación del marco teórico básico en el análisis de la «revolución

¹ Jacques RANCIÈRE, *La Fable cinématographique*, Seuil, París, 2001, 246 pp.

estética» al arte del cine. Con esta obra, Rancière ocupa un lugar propio en una línea brillante de teoría filmica específicamente francesa que va desde Epstein hasta Bazin, desde Daney hasta Deleuze, pensadores que han combinado un conocimiento apasionado de este medio con una profundidad intelectual que se apoya en recursos filosóficos, literarios y de historia del arte; un tratamiento ajeno al mundo de habla inglesa. En extensión y originalidad, *La fábula cinematográfica* se sitúa al mismo nivel que las obras de estos ilustres predecesores.

Rancière comienza señalando que el sueño de Epstein consistió, en lo esencial, en prescindir de un antiguo principio aristotélico: la primacía del *muthos* –trama inteligible– sobre la *opsis*, efecto sensible del espectáculo. Sin embargo, los propios materiales filmicos que Epstein empleó para defender su argumento, su escenografía temporalmente suprimida, fueron tomados de *El honor de su casa*, un melodrama mudo de la época. Esta paradoja, a los ojos de Rancière, es constitutiva del cine como forma de arte. El ansia por superar la representación convencional en beneficio del afecto sensorial directo –desplazando la *mimesis* a favor de la *aistesis*– se inscribió en el cine desde sus comienzos. Aquí estaba operando lo que Rancière ha descrito en términos generales como la «revolución estética» en el arte, un periodo en el que los códigos establecidos de la expresión artística se vieron trastocados y la materia se liberó de su subordinación con respecto a las constricciones formales. Las normas clásicas del «régimen representacional» dejaron paso al «régimen estético» en una ruptura que trajo consigo una serie de tensiones y ambigüedades, entre las que habría que destacar, asimismo, la tensión existente entre el ejercicio activo de una creatividad en adelante desligada de las reglas y una adhesión pasiva a la fuerza expresiva que se estimó inherente a las cosas del mundo.

Se podría considerar que el cine constituye una resolución ideal de esta tensión; el ojo consciente del director asociado al ojo mecánico inconsciente de la cámara. Sin embargo, Rancière sugiere que la propia pasividad de la cámara desencadena una restauración del régimen representacional: nuevamente la forma ejerciendo su mando sobre la materia. La naturaleza paradójica del cine –que brota de la contradicción existente entre sus medios técnicos para transmitir imágenes y sus objetivos imperiales de recrear el mundo– instaura una espiral dialéctica a caballo entre las tradiciones «clásicas» de la mimesis y una oleada «romántica» de expresión directa. Rancière traza las oscilaciones y mutaciones entre ambas a través de un prolongado lapso de tiempo que va desde Eisenstein, Murnau y Lang, a través de los principales directores de Hollywood y el periodo neorrealista italiano, hasta la época del vídeo en la última obra de Godard. Originalmente publicados como ensayos autónomos que podrían aparecer independientemente como estudios perceptivos sobre las distintas materias que en ellos se abordan, han sido reelaborados en esta obra como parte de una tesis coherente que abarca la mayor parte de lo que aún podría denominarse un canon de *Cahiers*.

Rancière comienza con una sutil reconsideración de Sergei Eisenstein, definiendo el proyecto de éste como una alternativa tanto con respecto a las convenciones miméticas del *antiguo régimen* como a la presión pos-revolucionaria por documentar las formas de la nueva vida colectiva. Lo que Eisenstein propuso en su lugar fue un cine que no embalara las ideas en tramas y personajes, sino que por el contrario transmitiera su fuerza directamente por medio de imágenes, creando lo que Rancière denomina «un arte extático». Eisenstein empleó imágenes referidas tanto a lo moderno y racional –tractores y lustrosas casas modernas en *La línea general* (1929)– como a lo antiguo y mitológico: cráneos de vaca y rituales campesinos en la misma película. Aunque los artefactos de la modernidad industrial fueron nominalmente utilizados para establecer un contraste triunfal con respecto a las reliquias de la superstición, Rancière advierte que el efecto neto de la *mise-en-scène* consiste en combinar ambos, estableciendo una fusión estética entre el brillante futuro y el original pasado. La célebre secuencia del centrifugador de leche en *La línea general* ilustra del modo más claro posible esta clase de conjunción, una celebración de los ritmos mecánicos con connotaciones sexuales inconfundible.

La línea general ha sido a menudo criticada como propaganda de las brutales colectivizaciones de Stalin, que desataron la muerte, el encarcelamiento y el hambre de millones de personas; la mera fuerza de sus temas primordiales reapropiados con otros fines proporcionaron una cobertura eufórica de la atrocidad. Rancière, sin embargo, mantiene que la inquietud que hoy despierta *La línea general* surge no tanto de su alineación ideológica, sino de una forma de inconformismo contemporáneo con respecto a las delirantes ambiciones del modernismo; un mal introducido por la naturaleza incontenible e innegociable del proyecto de Eisenstein.

Tras un espléndido debate sobre el *Tartufo* (1926) de Murnau, Rancière dirige su atención a *M* (1931) de Fritz Lang, una historia de cine negro cuya narrativa se adecua en términos generales a las exigencias del drama aristotélico pero que, a pesar de todo, simultáneamente acaba socavándolo de forma evidente. Esto es así porque la película cuenta con numerosas escenas que suspenden momentáneamente la acción; no se trata simplemente de una pausa para respirar o un recurso para acrecentar la tensión, sino de una lógica propia a la que Rancière se refiere como «trama estética». Su objetivo, en contraste con la progresión del género de intriga hacia la captura del criminal, es hacer que el espectador sienta la fuerza del «tiempo vacío». Este tratamiento del tiempo, observa Rancière, es una característica fundamental del régimen estético del arte; nos hallamos ante «el tiempo perdido de la *flânerie* o el tiempo suspendido de las epifanías», que ha sido constitutivo de los poderes afectivos de la literatura desde Flaubert. No obstante, aunque críticos como Epstein creían que entre ellos estas tomas podrían formar un lenguaje de imágenes, Lang, advierte Rancière, nunca albergó dichas ilusiones en la medida en que el cine combina necesariamente las lógicas gemelas de su historia y sus imágenes. Si bien las interrupciones de la acción en *M* marcan una ruptura

con respecto a la lógica representacional, Rancière considera el estilo dominante en las películas de Lang como una mimesis crítica; esto es lo que sucede en *M* cuando un grupo de los bajos fondos pone a prueba al asesino, estableciéndose un paralelismo y una parodia entre los papeles representados por éstos en los juzgados y los de la honrada ciudadanía.

Tras esta reflexión acerca de un clásico del expresionismo alemán, Rancière se desplaza a Hollywood, donde elige las películas de Anthony Mann como un ejemplo límpido de la poética clásica en el conflictivo medio filmico. Subrayando que las películas del oeste son típicamente devotas bien de la construcción bien de la desarticulación de un mito, el autor defiende que las películas de Mann –películas tales como *Winchester 73* (1950), *Colorado Jim [The Naked Spur]* (1953) o *Cazador de forajidos [The Tin Star]* (1957)– no ofrecen dicha mistificación. Carentes de tierra que defender o de papeles sociales que cumplir, los héroes de Mann están motivados en cambio por tareas específicas –vengar una muerte, lograr una recompensa–, que son las que guían una secuencia de acontecimientos que se desarrolla de acuerdo con una lógica estrictamente aristotélica. Por el contrario, las películas de Nicholas Ray ejemplifican una poética de la imagen romántica cuyo sello es una potenciación del significado de la mano de un irremediable sentido de la pérdida. Centrándose en *Los amantes de la noche [They That Live By Night]* (1949), Rancière se debate entre las sombras y los gestos de inocencia cuya destrucción es el requisito para una felicidad efímera a medida que el encuentro de la joven pareja avanza hacia la madurez y el desastre.

La puesta en escena de esta oposición entre Mann y Ray prepara el escenario del siguiente paso en el análisis de Rancière. Si el cine es «el arte que, más que cualquier otro, experimenta el conflicto o los intentos de combinar ambas poéticas, la del Romanticismo y el clasicismo», ¿significa esto que puede ser concebido como el arte de la modernidad *par excellence*? En este punto, Rancière somete a consideración la influyente teorización del cine desarrollada por Gilles Deleuze en sus volúmenes *Cine 1* y *Cine 2*. En el prefacio de *Cine 2*, Deleuze habla de una revolución gradual de la filosofía que, a lo largo de varios siglos, ha invertido «la subordinación del tiempo al movimiento» posibilitando la creciente «aparición por sí mismo» del tiempo. De acuerdo con Deleuze, la evolución del cine ha dibujado una versión acelerada de esta misma transformación a medida que la «imagen-movimiento» –momento en una secuencia de imágenes gobernadas por una lógica progresiva– ha dado paso a la «imagen-tiempo», una unidad óptica-acústica con un débil vínculo narrativo o figurativo con otras imágenes. Así, mientras la imagen-movimiento fue característica de las primeras décadas del cine, la imagen-tiempo –ejemplificada mediante las largas tomas de interiores vacíos de Ozu o los «paisajes deshumanizados» de Antonioni– fue para Deleuze la base del cine moderno propiamente dicho.

Deleuze sitúa el punto de ruptura entre ambas en la Segunda Guerra Mundial. Fue en medio de la devastación de 1945, momento en el que el

tejido físico y el orden social tradicional europeo yacía en ruinas, en el que emergieron «situaciones ante las que no sabíamos ya cómo reaccionar, espacios que no sabíamos ya cómo describir». En adelante, en lugar de ejecutar una secuencia de acciones, los personajes contemplan constelaciones ante las que se sienten impotentes a la hora de responder, ya se trate de una belleza insostenible –como Ingrid Bergman en la película *Viaje por Italia [Voyage to Italy]* (1953) de Rossellini– o de una banalidad cotidiana. Estas situaciones nunca desembocan en acciones; permanecen atascadas y aisladas, fragmentos en suspensión en los que el tiempo «se eleva hacia la superficie de la pantalla».

A simple vista, la teoría de Deleuze parece proponer un esquema evolutivo, capaz de desarrollar una periodización del cine. Sin embargo, Rancière señala que a pesar de pivotar, en principio, en torno a la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, en la práctica, ofrece más una taxonomía que una historia filmica; de acuerdo con la propia descripción que hace Deleuze de su propio trabajo, se trata de un ensayo sobre «la clasificación de los signos». Estableciendo de forma evidente una frontera entre dos épocas del cine, de hecho, la distinción entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo corresponde, más bien, a la coexistencia en la propia filosofía de Deleuze, heredera de la de Bergson, de una filosofía de la naturaleza y una filosofía del espíritu; las imágenes concebidas como materia y como forma, como configuraciones de luz y como figuras de pensamiento. La oposición entre ambas es, observa Rancière, una «ruptura ficticia», ya que nunca logran escapar la una de la otra; en su lugar trazan una intervención incesante de la que el cine de Robert Bresson –al que Deleuze dedicó algunos de sus análisis más notables– ofrece un extraño ejemplo. Al término de un sorprendente análisis de *Al azar, Baltasar [Au hasard, Balthasar]* (1966), Rancière concluye:

Las películas de Bresson y la teoría de Deleuze ponen de manifiesto la dialéctica constitutiva del cine. Se trata del arte que fabrica la identidad original del pensamiento y el no pensamiento que define la imagen moderna del arte y la poesía. Pero es también el arte que inventa el significado de esta identidad restituyendo la pretensión del cerebro humano de hacer de sí mismo el centro del mundo y poner los objetos a su disposición. Esta dialéctica compromete desde el principio cualquier intento de distinguir gracias a sus rasgos específicos dos tipos de imágenes y fijar, así, una frontera que separe un cine clásico de otro moderno.

Allí donde Deleuze había señalado una ruptura, Rancière ve una «espiral infinita» que se anticipa a cualquier intento de establecer una divisoria diacrónica en el continuo de esta forma artística.

Tras explorar otras vueltas de esta espiral en la obra de Rossellini –sobre todo en *Roma, ciudad abierta* (1946)– y en *La Chinoise* (1967) de Godard, en unos capítulos en los que expresa su cálida admiración hacia estas obras, *La fábula cinematográfica* concluye con unas reflexiones acerca

de dos intentos recientes y ambiciosos de enlazar la historia del cine con la historia política del siglo xx. Rancière examina en primer lugar *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) de Chris Marker, una película documental que gira en torno al director soviético Alexander Medvedkin, quien en los años inmediatamente posteriores a la revolución atravesó el país en un «tren-película» especial desde el que registró las condiciones laborales y de vida en el nuevo Estado. Nacido en 1900, Medvedkin vivió cronológicamente a la par con la historia del siglo xx hasta su muerte en 1989. La película reconstruye su biografía, mediando entre el pasado y el presente gracias a un sistema de montaje que proporciona una «ficción de la memoria» en movimiento de la historia rusa en imágenes que podrían hablar por sí mismas como verdad documental pero que, a pesar de todo, precisan de la «puntuación imperiosa» de un comentario que explique de forma compulsiva lo que éstas dicen.

Por el contrario, el vasto proyecto de Godard en *Histoire(s) du cinéma* [*La(s) historia(s) del cine*] opera por medio de lo que Rancière denomina «antimontaje». Aquí las imágenes están desubicadas con respecto a su contexto original, sin llegar a ensamblarse en ningún momento de modo que pudieran generar significado a través de su yuxtaposición. En su lugar, Godard o bien separa las tomas mediante una pantalla negra, dejando que cada una habite su propio universo visual, o bien las superpone. Para Rancière, estos procedimientos conservan una concepción romántica de la historia, no como un recuento de un acontecimiento, sino como «un modo de copresencia», de «experiencia compartida en la que las experiencias son equivalentes y los signos de cualquiera de ellas son capaces de expresar todas las demás». Su función en *La(s) historia(s) del cine* es polémica. De acuerdo con la propia retrospectiva de Godard, el cine fue culpable de una doble traición. En lugar de concedérseles rienda suelta expresiva, las imágenes fueron subyugadas por las exigencias de taquilla del drama impuesto desde Hollywood y ocultaron los horrores del nazismo; su ausencia en Auschwitz fue un abandono de la verdad.

Con respecto a esta cuestión, Rancière simplemente observa que en la visión de Godard está operando una teología europea cuyo indicio lo constituye la exclusión de Japón en su historia del cine, que no se ajusta a esta construcción. Así, además, al tomar imágenes aisladas de las películas de Hitchcock, Murnau, Lang o Dreyer, entre otras oportunidades perdidas –consumidas por las convenciones narrativas en las que se ven envueltas–, y tratando de devolverlas su fuerza original, Godard paradójicamente ofrece pruebas de la inocencia del cine frente a las acusaciones que él mismo asesta en su contra. Todas estas «pérdidas» son retrospectivas; sólo en la medida en que estas películas fueron realizadas tal y como lo fueron, Godard puede retomar determinadas secuencias haciendo de las películas de otros una película que ninguno de ellos podría haber hecho; imponiendo la iluminación de acuerdo con una iluminación retrospectiva sobre un pasado que avanzaba ciegamente a través de su propio presente. Sin embargo, esta misma iluminación contradice, a su vez, la intención

de recuperar imágenes que expresen la simplicidad primaria de las cosas, ya que depende de los mismos exquisitos artificios videográficos de los que depende la superposición, con un ángulo de noventa grados, de la María Magdalena de Giotto con los brazos extendidos sobre una toma de Elizabeth Taylor emergiendo de una piscina en *Un lugar bajo el sol*, en la que se representa la redención de la propia prostituta que es Hollywood en nombre de los poderes inmortales de la imagen. La culpabilidad del cine es estrictamente dostoyevskiana: un inocente en busca de culpabilidad.

La fable cinématographique es, desde cualquier punto de vista, una obra sugerente. Escrita con una pasión y una elocuencia controlada, esboza una de las teorías cinematográficas más exhaustivas que existen. El amor que Rancière siente hacia las películas se transluce prácticamente en cada una de las páginas de su libro; su manera de tratar a los directores a título individual resulta admirable sin excepción. Su alcance, no obstante, presenta limitaciones tanto generacionales como geográficas. Ninguno de los directores que ha surgido después de la década de 1960 tiene un lugar en este panteón sinóptico; tampoco lo tienen realizadores de fuera de Europa o Estados Unidos. Más sorprendente resulta aún el rechazo de Rancière hacia cualquier periodización que no sea la de sus tres regímenes multiseculares del arte —ético, representacional, estético—, que se extienden desde Platón hasta Greenberg. Cuando llega a las *Histoire(s)* de Godard, la ausencia de referencia alguna al posmodernismo resulta extraña si tenemos en cuenta el modo en el que el pasado vive ahí, emplazado como un almacén de imágenes, meras superficies a través de las cuales la mirada selectiva del director es libre para vagar como si estuviera en un *continuum* espacial en lugar de en una profundidad histórica. ¿Qué es esto sino un caso típico que encaja en el diagnóstico que Frederic Jameson hace del posmodernismo?

De igual modo, las meditaciones de Deleuze sobre la disrupción de la imagen-tiempo en la secuencia de acción y consecuencia, en la detención de espacios y situaciones, encuentran una lectura más plena e histórica en el análisis que realiza Jameson sobre la ruptura en la cadena significativa que se produce a medida que el espacio desplaza al tiempo como la coordenada clave en el imaginario social, produciendo la misteriosa desorientación de lo «sublime histórico». Dichas referencias, sin embargo, se sitúan fuera del campo de reflexión de Rancière. En parte, la razón podría residir en una retirada provisional, que con frecuencia resulta ser la otra cara de la sofisticación filosófica vigente en Francia. Teóricamente hablando, el mundo exterior bien podría no existir en *La fable cinématographique*, obra en la que todas las referencias contemporáneas son estrictamente francesas. Sin embargo, también parece estar operando una lógica más política. El análisis de Jameson vincula los desarrollos culturales a los procesos económicos, los estadios del capitalismo —competitivo, imperialista y multinacional— a las formas del arte: realista, moderna y posmoderna. Dichos términos, desde luego, no implican una frontera

absoluta entre las formas, denotando más bien un conjunto de expresiones culturales dominantes a través de las cuales persisten restos de eras más tempranas y presagios de otras por venir.

El marco de Rancière está diseñado para resistir frente a este modo de concebir la historia del arte. Por encima de todo, aspira a barrer las nociones de modernidad, por no hablar de la de posmodernidad, por tratarse de ilusiones triviales. Tras esto se esconden reminiscencias de Marx que el teórico de la revolución estética ha dejado a un lado en homenaje a Foucault. Aunque este último nunca es mencionado explícitamente, el modelo procedimental sobre la sucesión de «régimenes artísticos» proviene evidentemente de las «epístemes» teorizadas en *Las palabras y las cosas*, célebremente proclamadas aunque nunca explicadas: cambios enormes, abruptos y misteriosos en las relaciones humanas con el mundo, que una vez ocurridos previenen cualquier desarrollo ulterior y sólo permiten un repertorio fijo de variantes. Así ocurre con *La fable cinématographique*, donde la aparición de un nuevo «régimen» artístico, que antecede en más de cien años a la pantalla plateada, provee un trasfondo monumental contra el que se disipan los cambios locales de igual modo a como se desvanecen las generaciones humanas en el tiempo geológico. El cine, de acuerdo con esta perspectiva, tiene una ontología pero no una historia real, en el sentido de un desarrollo o cambio cualitativo; ni siquiera puede afirmarse que su programa marque una ruptura con respecto al teatro que lo precedió, ya que Maeterlinck ya había expuesto todo lo que el nuevo medio técnico había aspirado a introducir en el mundo y, después de él, Schiller prefiguró cada uno de las torsiones y giros potenciales de las futuras artes. Lo que hizo posible que surgiera una figura como Schiller es, por el momento, prudentemente silenciado.

Sin embargo, si bien Rancière niega las certezas de cualquier periodo u orden explicativo –y, con ellas, un cierto potencial movilizador–, *La fable cinématographique* no es en modo alguno una ampolla para la pasividad o la parálisis. La retórica de reiteración foucaultiana, en la que finalmente cualquier agente está atrapado en la misma espiral de la contradicción, choca extrañamente con la generosidad y la energía de cada una de las exploraciones particulares. No obstante, aquélla nunca llega a resolverse y, en ocasiones, puede incluso, paradójicamente, llegar a enfatizarse. *La fábula cinematográfica* combina la sofisticación teórica sostenida con momentos de lirismo y restará como un brillante testamento del amor palpable de Rancière hacia el cine y sus posibilidades.