laFuga

Aritméticas del pueblo

(Rohmer, Godard, Straub)

Por Jacques Rancière

Tags | **Cine de autor | Cine político | Estética y política | Representaciones políticas | Estética - Filosofía | Francia**

Nació en Argelia en 1940. Está considerado uno de los pensadores más influyentes del campo intelectual contemporáneo. Profesor de la Universidad de París XII, ha publicado libros dedicados a la literatura, la estética, el cine y la política. Discípulo (y crítico) de Louis Althusser, ha desarrollado un influyente trabajo crítico en la tradición de la izquierda radical. Una de sus intervenciones más originales ha sido en el ámbito del cine, en esta área se han publicado en habla hispana: La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine (Paidós: 2005); El espectador emancipado (Manantial:2010); Las distancias del cine (Manantial: 2012); Jacques Rancière: en los bordes del cine; entrevista con Jacques Rancière concedida al proyecto de investigación Cine y filosofía, poéticas de la condición humana (Universidad Nacional Autónoma de México: 2014) Traducción: Diana Matus. Original publicado como, 'Arithmétiques du peuple (Rohmer, Godard, Straub)', Trafic, n° 42, Verano 2002. Agradecemos a Adolfo Vera por la gestión y al autor por su autorización a traducir.

1.Multiplicación

Una acuarela de tonos delicados: fachadas nobles, perspectivas claras, pobladas únicamente de pequeños personajes que establecen la escala y animan la decoración. Aquí vive Grace Elliot, la bella inglesa, pero sobre todo, nos encontramos con esa famosa dulzura de vivir que siempre ignoraremos porque no hemos vivido antes de la Revolución. Se hizo todo lo posible por lograr que *La Inglesa y el Duque* (*L'Anglaise et le Duc;* Eric Rohmer: 2001*)* fuera el testimonio de un pensamiento político, oponiendo la "buena Revolución", monárquica, liberal, iluminada -la Revolución sin revolución, en fin-, a la "mala", la Revolución revolucionaria, jacobina y terrorista. No pareciera, sin embargo, que Rohmer hubiese invertido tanta energía en la defensa de esta piadosa forma de pensamiento, ni tampoco que hubiera validado a su heroína desde una visión política tan bien elaborada. Dejando de lado la oposición clásica de la ley femenina del corazón con el tortuoso cálculo de la razón masculina, la política en su película es completamente visual: una catástrofe en la decoración. Se encuentra invadido por una multiplicidad de personas que evidentemente no están en su lugar allí. Es la definición misma de las personas: multiplicándose sin ninguna razón y proliferando donde no hay nada que hacer. Viejo problema, comparable a los que le fascinaban a Marx: ¿qué hacer con todas esas personas que son redundantes a la luz de lo que se requiere para el servicio de vivienda? Si la respuesta teórica presenta todo tipo de dificultades, la respuesta visual es bien conocida: quien sobra por lo general se ve mal y engaña voluntariamente su miseria acercando su cabeza a la pica. Por supuesto, estas hordas ansiosas terminan fatalmente metiéndose a las casas, sacando a los dueños para detenerlos al alcance de sus respiraciones efervescentes y deseos lascivos. Rohmer ha sido elogiado por revocar valientemente la opinión dominante sobre la Revolución. En realidad, la osadía es bastante limitada: ya hace algún tiempo Tocqueville, Augustin Cochin y Furet han tomado el lugar de Mathiez y Soboul en la opinión dominante. Lo que es rescatable es más bien la forma en que Rohmer pone la iconografía de acuerdo con la opinión: las figuras populares complejas y contradictorias, afectadas por la era post '68, son suplantadas por un contundente retorno a los estereotipos del enorme animal popular: grosero, berreante y lascivo. Rohmer también ha sido elogiado por presentar a Robespierre bajo una luz favorable: después de todo, libera a la inglesa después de ser víctima de informantes obtusos. Pero "lo Incorruptible" solo presta su rostro a un episodio repetitivo: cada vez que la plebe y sus representantes amenazan a la inglesa, se salva mediante la intervención de un hombre que tiene buenos modales y sabe cómo imponerlos a la bruta

plebe. Toda la política visual de la película está ahí: en la evidencia de que la gente educada y los buenos modales siempre van de la mano, que el único crimen, el crimen imperdonable, es abrir las puertas para el furioso aumento de la multiplicación.

La máxima no es nueva. Lo que es nuevo, por el contrario, es la solución artística y técnica al problema. Para aquellas personas que invaden los bellos cuadros, la técnica ofrece una solución que los disciplina y finalmente los disuelve. Las cuerdas que los encuadran estrictamente en el estudio permiten que su imagen digitalizada se incruste sin problemas en la decoración pintada. Para aquellos que vinieron hace dos siglos a lanzarse indebidamente entre los paisajes de la vida elegante, ahora la técnica digital ofrece una manera de ponerlos de nuevo en su lugar, de animar o borrar su imagen a voluntad. Por supuesto, esto no funciona sin una retractación con respecto a la idea de la modernidad cinematográfica en sí misma. Los viajes de estudio de la bella inglesa entre el hotel y su casa pintada, como su devoción por el insignificante Champcenetz, cierran la era de la cámara en las calles que resumía el viaje suburbano de un otro "extranjero": las andanzas de Ingrid Bergman / Irène en *Europa 51* al final de la línea de autobús, en la tierra de fábricas, lumpen-proletariado y prostitutas. Este viaje en reversa ya fue utilizado en la primera toma de *Cuento de primavera* (*Conte de printemps)*, donde vemos a la heroína abandonar astutamente su escuela en el suburbio norte. Pero el viaje en reversa aqui no es solo ficticio. Es profundamente estético. *La Inglesa y el Duque* marca, más que el adiós a una Revolución que nunca ha sido asunto de Rohmer, una despedida de Rossellini, a una cierta idea de la modernidad cinematográfica asociada con la libertad de la cámara errante y la verdad de los cuerpos en su lugar .

2.Sustracción

Godard sigue siendo leal a las calles. Incluso podría decirse que regresa a ella en **Elogio del Amor** *(Eloge de l'amour*, Jean-Luc Godard*:* 2001*)*, dejando las orillas del lago Léman por las calles de París, incluso volviendo al color cinematográfico de las calles, para que él y sus personajes moren en él: el negro y blanco de *A final de la escapada (A bout de souffle)* y *Banda aparte* (Bande à part), de *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta) y *Europa 51*. Para él, a diferencia de Rohmer, las calles no pueden representar ninguna amenaza. Lo que las calles permiten encontrar, aparte de los vagabundos sin hogar que uno tropieza o las siluetas fugitivas que evocan a Balzac, es la ausencia de la gente. Esta está cada vez más lejana, al igual que la heroína en la película: la única actriz adecuada para el filme, el amor contaminado que desaparece dejando como única herencia un libro en una bolsa. Al igual que ella, es en vano que los busquemos allí, más allá de las puertas de la ciudad, en esos caminos sin salida donde la legión de condenados limpia los trenes por la noche, en un momento en que los pasos resuenan en las cantinas desiertas.

Esta es también la lección que nos dejan los largos planos en esta isla de Seguin, frente a la cual persiste el creador de aquella película que no se realizará y la actriz que no estará en ella. Fue aquí que en 1968 los estudiantes llegaron a confraternizar con los trabajadores que se habían refugiado en su fortaleza. Hoy la fortaleza está vacía, su gente es parodiada aquí por un grupo de jardineros, llevando espadas y rastrillos como si fueran hoces y martillos, metonimizados por el paso de una barcaza en el río y la música de una canción de *L'Atalante*. La música se desvanece, los jardineros están deshabilitados, y la fortaleza vacía da paso a un asilo nocturno donde la miseria sin rostro busca refugio, donde un judío desconcertado se enjuaga suavemente bajo una ducha, dejando al espectador libre de asociarla o no a otro tipo de "ducha ", de la misma manera en que pueden asociar otros trenes a aquellos que se detienen solemnemente en las vías del final.

El pueblo está ausente. No es necesario que Klee o Deleuze lo sepan. Incluso, este hecho se remonta aún más, a los tiempos de Marx que, en *La Sagrada Familia*, descartó la idea de pueblo de Eugène Sue, es decir, aquella de Rohmer. Marx convirtió al pueblo con facciones indescriptibles en seres sin nombre ni rostro. El pueblo es lo que todavía no está ahí, ni en el lugar correcto, a quienes nunca se les puede atribuir un lugar o tiempo, a quienes les esperan la ansiedad y los sueños. Esto es lo que el buen marxista Francis Jeanson ya intentó transmitir, en los albores del 68, a la pequeña "Chinoise" sin cerebro durante un viaje en un tren suburbano por las afueras de París. No hay razón para desesperarse por ese asunto. Es esta ausencia la que da paso al poder de las frases y el encanto de los estribillos, su equívoco en sí mismo: la pequeña melodía del pueblo ausente nos hace venir fluidamente de la canción de *L'Atalante* al Testamento escrito por el convicto Brasillach en imitación de Villon , y de los cuales los acentos aquí recuerdan a Léo Ferré cantando Aragón. También es esta

ausencia el desmantelamiento de las ficciones. La historia oculta historias, Godard no deja de decirnos, tomando aquí como testigo una Resistencia olvidada y confiscada. ¿Y qué más es Historia sino la vinculación en cadena entre significantes maestros? Lo lamentable es, de hecho, la otra cara de la complicidad. Lo melancólico solo vive de la sustracción que denuncia. El defecto de la presencia, la ruptura de la Historia, la falta de cuerpos de las personas, todo esto es necesario para la belleza del gesto, de la imagen, de la frase que se abre y nunca termina la alabanza del amor. Si la Historia está agotada, si la gente no está allí, la ficción tampoco estará allí, ese obsceno ensamblaje de imágenes y frases que siempre mienten.

3.División

Esta melancolía del arte no tiene ningún mérito para los Straub. Sin embargo, para ellos también el pueblo está hecho de palabras y frases. Pero las frases no son los seres sin cuerpos que cada boca en el trabajo de Godard puede reclamar, y que la mayoría de las veces corresponde a una boca ausente. Aquí las frases son más bien proposiciones que son siempre verificables, siempre transmitidas por cuerpos que son responsables. "Trabajadores, campesinos, somos ...": el "sujeto" de *Operai, Contadini* (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: 2001) está dado por las palabras que abren el último verso de la Internacional. Pero los temas que estas palabras nombran están ahí, encarnados. Lo cual no significa que el habitus de los personajes los autentifique. Incluso si la paisana usa una bufanda, el jefe una chaqueta de cuero y el doctor un traje, estos accesorios no producen la verdad de las palabras. La insistencia con la que nos muestran estos cuadernos decorados con letreros de colores y esos ojos casi siempre muy bajos como para leerlos, y que en otros momentos se levantan para desafiar a los que acusan de mentir, es testimonio suficiente: la verdad de las palabras se deriva completamente del texto y la forma en que los lectores lo explican.El pueblo es lo que hablan los cuerpos que toman parte. Y, por supuesto, todo se desarrolla en la especificidad de esta realización. Una palabra resume esto: división. Esta es la idea específica de las personas que Jean-Marie Straub y Danièle Huilet han conservado desde los tiempos de Mao y Brecht. El pueblo no es simplemente el sujeto que soporta la prueba de la división en la dificultad de la lucha (las "contradicciones en el seno del pueblo") Es el sujeto definido por división, probado por él. La gente es lo que se divide a sí misma, permaneciendo unida y afirmándose en su división.

El proceso verbal de la querella no es original. El respeto del campesino por la tierra, las estaciones y los ritmos del cuerpo, contra la fiebre del trabajador por el cemento, la electricidad y la explotación. El rigor de los jefes, a cargo del mañana, en contra de la complacencia de las personas con necesidades y aflicciones cotidianas. La ironía de las mujeres hacia el deseo infantil de los hombres de encontrar en ellas un espejo que atestigüe su valentía. Ha sido repetidamente contado en crónicas y encarnado en las ficciones. Sin duda, la prosa de Vittorini le da a la crónica del pueblo dividido una dimensión de drama hölderiniano. Se mantiene la singularidad straubiana derivada del dispositivo de los cuerpos parlantes, asegurando la encarnación en detrimento de la ficción. Los cuatro grupos de cuerpos parlantes están aquí al mismo tiempo, los artesanos brechtianos de una explicación dialéctica y los testigos virginales de un idilio: la lucha del fuego del obrero y la tierra del campesino, resumida largamente, se resuelve en la llama crepitante con laureles , cocinar la ricota para compartir fraternalmente. La guerra dialéctica se transforma -como en la obra de Vittorini y, por supuesto, también en el *Dialoghi con Leucó* de Pavese- en una *mise-en-scène* mitológica de las fuerzas en conflicto. La mitificación de la dialéctica generalmente provoca una brecha pesimista en la que la tierra representa el retiro inviolable de las fuerzas nocturnas, de las cuales la resistencia pierde el fuego de Prometeo en humo fútil o llama devastadora. Ya *De la nuée à la résistance* tenía una tendencia a invertir el movimiento pavesiano de la historia a mito. Aquí el rigor de la dialéctica y la melancolía del mito se resuelve en oratorio, afirmando la salvación por la división de voces. La comunidad de trabajadores-campesinos no termina debido a su fracaso empírico, sino que se suspende en la evocación de una incursión unitaria en busca de laureles. La tierra y el fuego se reconcilian en el aire ligero. El movimiento final de la cámara sobre las colinas boscosas, a pesar de que no nos muestra los laureles, nos deja en la obertura de los elementos reconciliados y el horizonte disponible. Esta es la lección propuesta por los cineastas: nada ha cambiado de lo que dicen las palabras, siempre y cuando los cuerpos estén a su servicio. La mirada reajustada, como si desafiara al oficial o al juez exigiendo la responsabilidad de aquellos cuerpos que hablan de sus ilusiones, gana la confianza una vez puesta en palabras mallarmeanas: "fumamos dos, lo mantengo"

Como citar: Rancière, J. (2018). Aritméticas del pueblo, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/aritmeticas-del-pueblo/909