

# laFuga

## Un arte de intervalos

### El cine según Jacques Rancière

Por Raquel Schefer

Tags | Géneros varios | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Francia

Raquel Schefer (Oporto, 1981) es directora de cine y doctoranda en Estudios Cinematográficos en la Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, donde prepara una tesis sobre la representación cinematográfica de la historia contemporánea. Ha dirigido cortometrajes y vídeos, presentados en diversos festivales y exposiciones, como en el FIDMarseille, el DocLisboa, el Berlinale Talent Campus, la Trienal de Mármara o el Espacio Fundación Telefónica. Es autora del libro *El autorretrato en el documental* (Catálogo, 2008).

*“Anche i Greci praticarono sacrifici umani. Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E tutte le civiltà sono state contaminate.”*<sup>1</sup>

Pavese, 1947.

*Les écarts du cinéma*, del pensador francés Jacques Rancière, es una obra filosófica sobre el cine. Películas, secuencias, imágenes, el plano cerrado de una mirada inquieta, gestos, una mano abriéndose y bajando, indecisa, figuras, un puño cerrado que asciende en señal de impotencia y revuelta, manos frágiles, manos cortadas, así se va trazando una geografía afectiva y electiva, como un atlas de imágenes que hacen latir deprisa el corazón, el suyo, el mío. Y es precisamente esa dimensión –la dimensión del personal y de lo íntimo, del amateur de cine– la que viene a destacar esta obra del amplio panorama editorial y de la agitación intelectual alrededor de la imagen (casi un *malaise*) y de una política de la imagen. Desde las primeras líneas del libro, Rancière se propone tratar la historia de las relaciones entre las formas sensibles del cine y las promesas políticas utópicas que este permitió vehicular, partiendo de su experiencia subjetiva como cinéfilo, la experiencia parcial y sensible del espectador aficionado. Lo que así se delinea es una teoría política empírica de la imagen en movimiento y, a la vez, una afirmación del cine en tanto que forma de expresión política e instancia de lectura y pensamiento de la historia.

El título de la obra –*Les écarts du cinéma*– remite simultáneamente a la dimensión espacial y a la dimensión temporal del cine: si lo concebimos como un arte del espacio, deberíamos traducir *écart* por “distancia” o “separación”; si lo percibimos como un arte del tiempo, el término más adecuado sería “intervalo”. La polisemia de la palabra apunta precisamente a la ambigüedad del cine mientras arte del espacio y del tiempo, arte del cuerpo, de la urbe y del paisaje, del encuadre y del recorte, pero también arte de la duración, del movimiento, de la proyección que anima el fotograma, arte de la historia. Pese a la dimensión temporal del cine, considero que el término “intervalo” es aquel que mejor permite dar cuenta del principio de intersección, contradicción y ruptura relativa que informa el concepto operativo y metodológico de Rancière, indicando simultáneamente la naturaleza fotogramática de la imagen en movimiento.

Intervalo. Definiciones. El pensamiento del cine es fragmentario: la premisa defendida por Rancière pasa por el rechazo de una teoría totalizadora del séptimo arte, que solo puede ser definida como un sistema de intervalos no-unitarios. El cine es múltiple: es el nombre de un espacio material, la sala de proyección; designación de un arte que oscila entre la política de los autores y el puro entretenimiento; aparato ideológico (Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry); presencia espectral, ligada a la recomposición mental y mnemónica de las películas; concepto filosófico, teoría del movimiento de las cosas y del pensamiento (Gilles Deleuze), una metafísica. Es, por fin, una utopía, la lengua de las imágenes celebrada en la década del veinte, como la escrita automática del

movimiento, que reúne el arte, la política y la vida colectiva y reinscribe la primera en la esfera vital (Dziga Vertov, Sergei M. Eisenstein). El cine “existe a través de un juego de intervalos e impropiedades” (2011, p. 18), que, según Rancière, ningún concepto puede reunir, ni ninguna teoría unificar.

La fábula (vs. teoría) cinematográfica de un pensador que afirma el amateurismo como posición política será construida a través de un triple movimiento de pasaje por el espacio de circulación que existe entre las diferentes acepciones del cine, por sus tres intervalos: la relación entre el cine y la literatura, que proporciona los modelos narrativos de los cuales el séptimo arte intenta emanciparse; la relación del cine con el entretenimiento, la filosofía y el pensamiento conceptual; la relación del cine con la política. En esta breve reseña, optaré por concentrarme, por economía e inclinación, en el tercer intervalo.

El método de Rancière pasa, en primer término, por la construcción de un personaje conceptual –el amateur de cine– en el marco de una dramaturgia del yo. El espectador apasionado y un poco escéptico de la descubierta del mundo del proletariado por Irene, en *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1952) o el espectador emancipado de *Lo viejo y lo nuevo* (Sergei Eisenstein, 1929) no es el teórico ni el militante, sino el cinéfilo que asume una posición teórica y política al rechazar la autoridad de los especialistas y al reexaminar afectivamente las modalidades de articulación de las experiencias y los saberes: “Quise situarme en el seno de un universo sin jerarquía donde los filmes que son recompuestos por nuestras percepciones, emociones y palabras cuentan tanto cuanto aquellos que están grabados en la película; donde las mismas teorías y estéticas del cine son consideradas como historias, como singulares aventuras de pensamiento creadas por la existencia múltiple del cine” (2011, p. 14). La *démarche* del pensador no es, por consiguiente, pautada por un esfuerzo de teorización, sino más bien por una aproximación vivencial y emotiva al arte impuro. En el límite, *Les écarts du cinéma* es tan solamente una otra historia.

Frente al cine, nos deparamos, según Rancière, con una contradicción que es interna al régimen estético de las artes: la valorización de la imagen como presencia sensible e inmediata, imponiéndose a sí misma, experiencia histórica y subjetiva, y el cine como universo de representación, contradicción donde reposa el estatuto dialéctico de la imagen cinematográfica. Pensar el arte de las imágenes en movimiento comienza por articular estos dos movimientos: por un lado, la sucesión de imágenes fijas propia del cine como tecnología; por otro, el proceso de encadenamiento y disipación de las apariencias que caracteriza las artes de la representación narrativa. Para el pensador, la historia del cine entraña esa contradicción fundamental en el pasaje del cine como sistema anti-representativo (Vertov, las vanguardias) a una concepción representativa de la imagen (Alfred Hitchcock) y, de ahí, a su régimen estético (la poética godardiana). Pero ese pasaje trasciende la historia del cine para imbricarse en la historia política del siglo XX: del “unanismo” del Cine-Ojo vertoviano, es decir, la igualdad y la equivalencia universal de los movimientos ante el automatismo de la cámara cinematográfica, verdadera concreción formal y estilística del comunismo, pasando por los ideogramas del nuevo lenguaje del visible, con Eisenstein, a la restauración del encadenamiento de las acciones, de los esquemas psicológicos literarios y de los códigos expresivos al servicio de la ficción, en el cine de los estudios de Hollywood; hasta el desplazamiento y la des-narrativización de las imágenes de la historia del cine en *Histoires(s) du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), narración del triunfo y fracaso de las teorías políticas revolucionarias que está en juego. Al mismo tiempo, se adivina la flotación del pensamiento cinematográfico de Rancière: del entusiasmo cinéfilo de la década del sesenta al análisis de las relaciones entre el cine y la historia, en los setenta; de la interrogación de los paradigmas estéticos a partir de los cuales el cine fue pensado, en los noventa, a la actual concepción del arte de los intervalos como paradigma estético.

### Primer intervalo

Rancière analiza la relación entre el cine y la literatura a través de dos películas ejemplares: *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *Mouchette* (Robert Bresson, 1967). Sí, en *Vértigo* el cine narrativo clásico de Hollywood se apropia de los mecanismos narrativos de una intriga policial para crear, y después disipar, una ilusión. En *Mouchette*, Bresson adapta la novela de Georges Bernanos para construir una película que pretende demostrar la especificidad del lenguaje de las imágenes. Lo que se encuentra aquí en cuestión es, efectivamente, la forma como el encadenamiento visual de las imágenes cinematográficas se alía a la lógica poética aristotélica. Pero para Rancière incluso la adecuación más

perfecta entre estas dos dimensiones comporta un fallo. De hecho, ambos filmes se confrontan con la resistencia de su objeto, resistencia que es indisociable de la diferencia entre el mostrar y el decir. El cine tiene el poder de enseñar lo que las palabras esconden, pero posee el contra-efecto de literalizar las metáforas literarias. Así, la lectura de *Vértigo* por Rancière pone en relieve el intervalo entre la narración de la maquinación intelectual literaria y la puesta en escena de la fascinación visual de Scottie por Madeleine-Judy.

En *Mouchette*, la fragmentación narrativa, destinada a alejar el peligro de la representación, y la depuración de la carga literaria tienen como efecto paradójico la sumisión del movimiento de las imágenes a formas de encadenamiento narrativo, atenuadas en el texto original. La hiperfragmentación del montaje bressoniano –por ejemplo, en la secuencia de la caza, inexistente en la novela de Bernanos– debe entonces ser interpretada como un intento de compensación cinematográfica del exceso de sensorialidad de las descripciones del texto literario. Fragmentación de cuerpos y de espacios, pero también representación de cuerpos fragmentados, cortados, característica estilística del cine de Bresson, al servicio de un principio de economía narrativa. Sin embargo, para Rancière, la fragmentación, así como el estricto funcionalismo de los planos, que obedecen a una lógica de acción-reacción, no responden a un principio de anti-representación. Este debe antes ser buscado en la rigurosa correspondencia entre el guión y la puesta en escena (el guión como alegoría de la puesta en escena) y, sobre todo, en la performance de los cuerpos (en las palabras y los silencios de *Mouchette*, en su cuerpo hablante, autómatas, en esos zapatos enlodados que rebeldemente restriegan la alfombra de la anciana). Esto en tanto que la fuerza de “opacificación” no afecta solamente el estatuto del personaje, sino también el principio de encadenamiento del film, creando un movimiento contrario a la organización formal y narrativa general. Una lógica de la fábula contrariada, “un duplo exceso que empuja el dato literario hacia atrás y, al mismo tiempo, hacia adelante de sí mismo” (2011, p. 73). El lenguaje cinematográfico no sería, por lo tanto, completamente autónomo, sino un compromiso entre poéticas divergentes, una articulación compleja de la representación visual, la palabra y los mecanismos narrativos.

### Segundo intervalo

La filmografía de Vincent Minelli y el proyecto didáctico televisivo de Rossellini permiten a Rancière analizar las fronteras del cine como arte. De un lado, un cine donde la jerarquía entre los géneros es abolida y el gran arte se alía al arte popular, aspirando al espectáculo total. Del otro, el proyecto pedagógico televisivo del director italiano, las películas dedicadas a las grandes figuras de la filosofía occidental: Sócrates, Descartes y Pascal. Una vez más, el análisis es estructurado a partir de una lógica de equivalencias y pasajes: equivalencia entre la realidad y su representación cinematográfica, en Vertov, movimientos de equivalencia entre el cine y la literatura; en Hitchcock y Bresson, equivalencia de temáticas y emociones frente a pasajes entre la performance musical y la trama narrativa de ficción, elemento estructural del cine de Minelli.

En el proyecto pedagógico de Rossellini se encuentra en juego la presentación del cuerpo del filósofo, un cuerpo que testimonia la filosofía en tanto que experiencia vivida, y la conversión de las figuras históricas en personajes de ficción. La representación del cuerpo del filósofo se realiza a través de tres grandes modelos: la ilustración, la documentación y la subjectivación del enunciado filosófico. Rossellini fabrica el cuerpo adecuado para que la enunciación del pensamiento filosófico pueda ocurrir, y esa fabricación pasa por una metaforización simultánea del despertar del pensamiento y de la emergencia de la imagen. El cineasta opta por poner en escena cuerpos enfermos, rebeldes, apartados de la esfera pública, cuerpos ideales para la expresión de los principios filosóficos. Pero el principio de suspensión de la acción como motor discursivo es contrario a la especificidad misma del cine como arte de la acción. Las consideraciones de Rancière apuntan no solamente a la relación entre el cine y la historia de las ideas, ni a las formas de representación cinematográfica del pensamiento filosófico, sino también –y sobre todo– a la hipótesis del cine como un sistema de pensamiento audio-visual, donde la palabra, el sonido y la imagen contribuirían para la emergencia del pensamiento filosófico (en Godard, por ejemplo). Sin embargo, el pensador concluye que en el proyecto rosselliniano es frágil la relación entre las ideas filosóficas y los cuerpos ficcionales que las enuncian, que la debilidad del cuerpo enfermo de Pascal, representado en la pantalla, se transfiere, por un extraño efecto de entropía, a sus premisas filosóficas. El cine, arte de las acciones, no aseguraría, por lo tanto, una articulación plena entre las ideas, la puesta en discurso y los cuerpos representados.

### Tercer intervalo

La relación del cine con la política. Para Rancière no existe una política del cine, sino figuras simbólicas por medio de las cuales el cine se acerca a la política. La vieja dialéctica formalista del contenido y la forma atraviesa el cine político: por un lado, hay películas sobre la política (la historia de un movimiento o de un conflicto); por otro, la política es la estrategia formal de determinados filmes. Sin embargo, ciertas obras parecen operar la síntesis entre el contenido y la forma. Entre ellas *De la nube a la resistencia* (Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1979), film que sería paradigmático de una inflexión del modelo dialéctico brechtiano, modelo que, con sus formas fragmentarias y la confrontación dialéctica de contrarios, marcaría el cine político hasta el final de la década del setenta. El film de los Straub, adaptación de *Los Diálogos con Leuco*, de Cesare Pavese, señala precisamente el abandono de Bertold Brecht y la adopción de una forma pos-brechtiana por la pareja de directores. Y es precisamente a partir de esa forma pos-brechtiana que el filósofo se propone analizar el cine político contemporáneo –el de Pedro Costa, por ejemplo, cineasta-fetichista del último Rancière– a partir de una reflexión sobre sus continuidades y rupturas.

La forma pos-brechtiana se definiría, así, a través de la sustitución, en el cine político, del análisis marxista de los mecanismos de emancipación por un examen de las aporías de la emancipación, temática del diálogo de Pavese y del film de los Straub. La segunda parte de *De la nube a la resistencia*, “I fuochi”, uno de los diálogos de Pavese, aborda, precisamente, la aporía de la justicia injusta. Dos pastores, padre e hijo, discuten la legitimidad de los sacrificios humanos: si el hijo los denuncia, el padre los defiende, esgrimiendo la exploración de clase como argumento. El film es atravesado por una irresoluble tensión entre la dialéctica y el mito, que debe ser leída a la luz del contexto histórico de producción. 1979, el fin de la década izquierdista, la liquidación de los movimientos de izquierda radical en Alemania y en Italia, el fracaso del proyecto revolucionario portugués, el fin de un cierto cine político, marcado sea por el cine militante de los Grupos Medevkin y Dziga Vertov, sea por los grandes frescos históricos que *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) tan bien representa. (¿No constituirá la película de los Straub una respuesta al debate, entonces en boga, sobre la legitimidad de la lucha armada revolucionaria, presente en otra película paradigmática de ese período, **Alemania en otoño** (1978), film colectivo de Rainer W. Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, entre otros? También en ella, designadamente en el episodio realizado por el futuro director de *El tambor* (Volker Schlöndorff, 1979) lo que está en juego es la insoluble tensión entre una dialéctica ética y una dialéctica política, el mito y la historia. Dejaré esta cuestión abierta).

La película de los Straub adopta, según Rancière, la forma dialógica por oposición a una lógica de la acción. Circulación de la palabra entre los dos personajes, aliada a una pura visualidad cinematográfica, ya que el objeto de la controversia entre padre e hijo excede el cuadro moral que una intriga podría resolver. La forma dialógica inscribe la película en un marco formal que no es específicamente cinematográfico, el del arte político como arte dialéctico. Nos encontramos, sin embargo, lejos del pensamiento del montaje como esencia del cine y su forma política. *De la nube a la resistencia* nos ofrece cuerpos en escena y actitudes verbales, una tensión entre la palabra y el gesto –el plano-detalle de la mano del hijo abriéndose y bajando, gesto que no es de resignación, sino de irresolución–, y la confrontación del cine con algo que lo supera por pertenecer al dominio del invisible, la invisibilidad de la justicia y la injusticia. El juego cinematográfico de la presencia y la ausencia parece exactamente redoblar las aporías del debate dialéctico, puesto que no hay síntesis y ninguna conclusión es retirada del diálogo.

En este punto, Rancière transfiere la cuestión para el ámbito de una justicia o una injusticia del cine: “La justedad del cine se paga con la incertidumbre entre dos direcciones de la imagen en movimiento: aquella que la abre sobre las injusticias del mundo y aquella que transforma todas las intrigas de la injusticia en vibración sobre una superficie” (2011, p. 129). Una vez más, es invocada la lógica del intervalo, otro modo de nombrar la tensión entre el representado y las formas de representación. Otra manera de designar también la relación entre el afuera y el adentro, el trabajo de la interioridad y la exterioridad, que Rancière considera como el porvenir del cine. En el cine de Pedro Costa, largamente examinado, las formas políticas de la temporalidad del montaje y los juegos dialécticos son sustituidos por una política del espacio, que articula una lógica documental de observación exterior de los cuerpos autónomos y una lógica ficcional interna de recomposición espacial. El nuevo cine político pasaría también por un principio de devolución de la riqueza sensorial a la experiencia de los seres comunes, por una reimplicación del arte en la esfera vital, por un retorno “al arte de la partición de la

riqueza sensible y de las formas de la experiencia” (2011, p. 131).

La cuestión sería saber qué es el cine político. Rancière no nos da esa respuesta. Nos apunta caminos, intervalos, puntos de fuga. Tal vez no haya respuesta y el cine político sea eso, algo que se enmarca en el dominio de una no-teleología, la sustancia-expresión emancipada, la justedad de un plano, un modo particular de captar la trayectoria de un cuerpo o el movimiento de una mirada. Tal vez el cine político solo se pueda definir por la negativa, en el intervalo, por aquello que no es. Pero si importaría saber a que nuevas formas políticas corresponden las aporías de la imagen en el pensamiento filosófico contemporáneo.

### **Bibliografía**

- Baudry, J. L.(1970). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Cinéthique*, (7-8).
- Comolli, J. L.(1971). Technique et Idéologie. Caméra, Perspective, Profondeur de Champ. *Cahiers du Cinéma*, (229).
- Comolli, J. L. & Rancière, J. (1997). *Arrêt sur histoire*. Paris: Supplémentaires, Centre Georges Pompidou.
- Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur emancipé*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique.
- Pavese, C. (1947). *I fuochi, in Dialoghi con Leucò*. Milán: Einaudi.
- Shônagon, S. (1985). *Notes de chevet*. Paris: Gallimard.
- Vertov, D. (1984). *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press.

### **Notas**

**1**

“También los Griegos practicaban sacrificios humanos. Todas las civilizaciones campesinas lo hicieron. Y todas las civilizaciones fueron campesinas” (traducción de la autora).

---

Como citar: Schefer, R. (2012). Un arte de intervalos, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-07-06] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-arte-de-intervalos/498>