

Las distancias del cine

JACQUES RANCIÈRE

Las distancias del cine

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *Les écarts du cinéma*
La Fabrique éditions
© La Fabrique éditions, 2011

COLECCIÓN TEXTURAS: DIRECCIÓN GERARDO YOEL

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

TRADUCCIÓN: HORACIO PONS

Rancière, Jacques

Las distancias del cine. - 1a ed. - Buenos Aires : Manantial, 2012.
152 p. ; 22x14 cm.

ISBN 978-987-500-157-2

1. Crítica Cinematográfica. I. Título.
CDD 791.430 9

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

© 2012, de esta edición y de la traducción
en castellano, Ediciones Manantial SRL
Avda. de Mayo 1365, 6º piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

Impresos 2.000 ejemplares en marzo de 2012
en Talleres Gráficos Leograf SRL,
Rucci 408, Valentín Alsina, Argentina

Derechos reservados

Prohibida la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Índice

Prólogo	9
---------------	---

I. DESPUÉS DE LA LITERATURA

El vértigo cinematográfico: Hitchcock-Vertov y vuelta.....	25
---------------------------------------------------------------	----

<i>Mouchette</i> y las paradojas de la lengua de las imágenes	45
------------------------------------------------------------------------	----

II. LAS FRONTERAS DEL ARTE

<i>Ars gratia artis</i> : la poética de Minnelli	73
--------------------------------------------------------	----

El cuerpo del filósofo: los filmes filosóficos de Rossellini.....	87
----------------------------------------------------------------------	----

III. POLÍTICAS DE LOS FILMES

Conversación alrededor del fuego: Straub y algunos otros	105
-------------------------------------------------------------------	-----

Política de Pedro Costa	127
-------------------------------	-----

Origen de los textos	143
----------------------------	-----

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*}

1. Entre corchetes se pone el título con que los filmes citados se conocieron en la Argentina y España, respectivamente. Cuando no se hace ninguna aclaración, debe entenderse que se conservó el título original. En las posteriores menciones de cada película se utiliza el título utilizado en Argentina (*n. del t.*).

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 modernista 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 insociable 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 incursión 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 heike 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 den-