

La política de la estética contra la teología estética. En torno a Jacques Rancière y el cine

Antonio Rivera García

«Il y a le lieu de cette aventure: ce sujet qui dit sa vérité dans la division et trouve sa paix dans la liaison»¹

1. UN ARTE SIN ESENCIA, UNA ESTÉTICA SIN TÉCNICA, UNA HISTORIA SIN PROGRESO

El cine es uno de los lugares privilegiados de la reflexión estética de Jacques Rancière. Pero cuando uno intenta captar la singularidad de este pensamiento, inevitablemente ha de acabar escribiendo sobre algo más general, sobre la *política de la estética* o sobre los regímenes comunes a todas las artes. Y ello es debido a que Rancière no admite que exista una esencia del arte cinematográfico, y menos aún que se deduzca de su condición material y técnica. No hay algo propio del cine que la modernidad se encargaría de desvelar. Por eso ni cabe hablar de un progreso desde el cine antiguo o clásico al moderno, ni cabe decir que el cine realiza operaciones estéticas que sólo encontremos en este arte y no en otros.

1.1. La separación entre técnica y estética

En contraste con una larga tendencia de la reflexión estética, que nos llevaría desde Benjamin a Déotte, Rancière rechaza el discurso que deduce su condición estética de su condición técnica. Es decir, se opone al principio modernista que afirma que el arte debe extraer sus principios estéticos de su propia materialidad o de su dispositivo mecánico. No hay entonces una continuidad entre la naturaleza técnica del aparato, de la máquina que produce las imágenes o los productos audio-visuales, y la naturaleza estética de las imágenes producidas.

Teniendo en cuenta este controvertido punto de partida podemos comprender por qué Rancière niega que la televisión o la tecnología digital su-

1 J. RANCIÈRE, «Après quoi?», en *Cahiers confrontation*, n.º 20, 1989, p. 196.

pongan en sí mismas un cambio estético: en el caso de la TV, una cosa son «las propiedades técnicas del tubo catódico» y otra distinta «las propiedades estéticas de las imágenes que vemos sobre la pantalla»². Por eso concluye en *Le destin des images* que los planos de Bresson siguen siendo los mismos si los vemos en una sala, en TV o en una video-proyección, pero también podríamos decir algo parecido si, en lugar de centrarnos en la difusión, lo hiciéramos en la producción.

La pregunta por la naturaleza estética del cine, esto es, por la forma de contar historias, por el contenido de las fábulas relatadas, por los efectos producidos sobre el público, etc., tiene que ver con la adopción de uno de esos ya célebres regímenes (ético, representativo y estético) o lógicas artísticas. Si nos movemos en el plano estético, lo importante es la distinción entre las tres lógicas del arte.

El cine, según Rancière, es un arte mixto porque en él confluyen en una relación conflictiva el régimen representativo y el estético. Por un lado, esta disciplina artística sigue perteneciendo al régimen representativo. En cierto modo se ha convertido en el arte aristotélico del siglo veinte porque, cuando otras artes cuestionaban el paradigma clásico, ha restaurado la fábula como encadenamiento de acciones y las tipificaciones clásicas de personajes y géneros. Por otro lado, hasta en las formas cinematográficas más clásicas, «más fieles a la tradición representativa de las acciones bien encadenadas, de los caracteres bien cincelados y de las imágenes bien compuestas» —como los westerns de A. Mann de los que nuestro filósofo nos ofrece un magnífico análisis— «se ven afectadas por esa desviación que marca la pertenencia de la fábula cinematográfica al régimen estético del arte»³. Lo que le interesa, precisamente, a Rancière es la imbricación de estas dos lógicas o poéticas contradictorias, la representativa y la estética.

Recientemente, nuestro filósofo ha comentado que el cine nace en una época en la que se esperaba el alumbramiento de un nuevo arte anti-representativo que se limitara —y aquí deben encuadrarse las propuestas de Epstein, Eisenstein o Vertov— a inscribir «directamente el producto del pensamiento en el movimiento de las formas». Sin embargo, enseguida hizo este arte todo lo contrario: restauró, como hemos comentado, el tradicional arte narrativo con los encadenamientos de acciones, esquemas psicológicos y códigos expresivos que las otras artes habían intentado suprimir⁴. Rancière sostiene que, en realidad, los defensores del nuevo arte anti-representativo deseaban realizar

2 J. RANCIÈRE, *Le Destin des images* [citado a partir de ahora con la abreviatura *DI*], La Fabrique, París, 2003, p. 10.

3 J. RANCIÈRE, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción del cine* [citado a partir de ahora con la abreviatura *FC*], trad. Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2005, p. 25.

4 J. RANCIÈRE, *Les écarts du cinéma*, La fabrique, París, 2011, pp. 16-17.

el sueño de la literatura: «sustituir las historias y 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 imagen cinematográfica solo podía cumplir este sueño al precio del pleonasma, de limitarse a desplegar las potencias específicas de la máquina de filmar, mientras que –según Rancière– el arte (cinematográfico) sólo puede existir a través de «un jeu d'écarts et d'impropriétés»⁵. De ahí que el cine, como arte, sólo pueda existir como *fábula cinematográfica*, como encuentro conflictivo de diferentes regímenes.

Ahora podemos comprender por qué «el cine como idea del arte preexiste al cine como medio técnico y arte concreto»⁶. Lo propuesto por algunos críticos, filósofos o cineastas como su esencia, no es más que lo propio de un régimen, el estético, que ya se encontraba en otras artes. La *tragedia en suspenso* de Epstein, la mirada de la cámara rosselliniana sobre las *cosas no manipuladas* o la teoría del *modelo* de Bresson, no son, para Rancière, dramaturgias específicas del cine, sino que forman parte de la «lógica de la contrariedad» (unión de contrarios) propia del régimen estético y que hallamos también en otras modalidades artísticas. Por ejemplo, la oposición entre la *tragedia en suspenso*, con la cual Jean Epstein pretende revelar la textura íntima de las cosas, y las convenciones dramáticas inherentes a la tradición teatral constituye en el fondo una oposición que el cine hereda del teatro. Pues «fueron los dramaturgos y los directores de teatro [Maeterlinck, Gordon Craig, Appia, Meyerhold] quienes opusieron el suspense íntimo del mundo a las peripecias aristotélicas»⁷.

1.2. El régimen estético en el arte cinematográfico

Después de lo que hemos comentado resulta necesario recordar, aun brevemente, qué quiere decir Rancière con el «régimen estético del arte»⁸. Se trata de un régimen que empieza a emerger en la filosofía de Kant y Schiller, y se caracteriza por cuestionar el clásico esquema representativo porque de-

5 Ibidem, p. 18. Para Rancière, el cine es una multitud de cosas que entran a menudo en conflicto. Es «un système d'écarts irréductibles entre des choses qui portent le même nom sans être des membres d'un même corps.» (Ibidem, p. 12). Cine es así el lugar físico donde se va a disfrutar del espectáculo de sombras, lo que queda en nuestra memoria –un lugar imaginario– después de acabar la proyección, un concepto de arte, una utopía, un concepto filosófico como en Deleuze, etc.

6 FC, p. 15.

7 FC, p. 15.

8 Una exposición más amplia de este tema puede verse en mi texto «La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia», en A. RIVERA (ed.), *Schiller, arte y política*, Editum, Murcia, 2010.

bilita en un primer momento el modelo de la inteligencia que domina a la materia. Con esta operación adquieren visibilidad partes de la existencia del ser humano y de la sociedad, las pertenecientes a la humanidad hundida en la materia sensible, que antes ni interesaban ni eran percibidas; y, además, queda neutralizada toda jerarquía, incluidas las políticas. De ello se deduce que cualquier cosa puede ser representada, y que el arte se independiza de toda regla específica y de toda jerarquía de temas, sujetos, géneros, etc. Esto nos permite, si tomamos como ejemplo el cine, explicar por qué Godard considera falsa la separación impuesta entre documental y ficción, entre Lumière y Méliès. En el fondo, la arbitraria división entre estos dos grandes géneros ha sido impuesta por la industria del espectáculo para garantizar el triunfo del modelo representativo o mimético. En cambio resulta muy difícil separar donde empieza uno u otro género en películas que, como *Octubre*, *Nanook* o *El sol del membrillo*, rompen con el régimen clásico.

A pesar de que el régimen estético afirma la absoluta *singularidad* del arte y lo eleva a forma de experiencia propia, se produce la paradoja de que no hay criterios artísticos inmanentes para determinar dicha singularidad. Lo cual significa eliminar la barrera mimética, clásica, que separaba radicalmente la praxis artística del resto de las ocupaciones sociales, o que separaba el arte de la vida.

Frente al modelo representativo de acciones encadenadas y códigos expresivos adecuados a temas y situaciones, Rancière propone un modelo estético que supone unir dos contrarios: la pura actividad de una creación carente de reglas y modelos, y «la pura pasividad de una potencia expresiva inscrita directamente en las cosas, independientemente de toda voluntad de significación y de obra»⁹. El autor literario que suele presentar Rancière como paradigma de esta unión de contrarios es Flaubert. El autor de *Madame Bovary* pretendía convertir en soberano al estilo literario, pero lo hacía uniéndolo a su contrario, o sea, liberando la obra artística de todo rastro de intervención del escritor y dejando ser a las cosas sin voluntad ni significación. Y es que el régimen estético recusa –en contraste con el régimen mimético– la idea de imponer voluntariamente una forma a la materia. El poder de la obra de arte moderna se confunde con la tendencia a identificarse con su contrario: lo activo, racional, consciente o intencional con lo pasivo, irracional, inconsciente o azaroso. El cine perteneciente al régimen estético, en la medida que va al encuentro de su contrario, se construye sobre esta paradoja: aunque busca la realidad no manipulada, la revelación de los seres tal como son, la conquista de esa *pasividad* exige también del cineasta una actividad, una determinada orientación de la realidad.

9 FC, p. 17.

La reflexión estética de Rancière ignora, ciertamente, la dimensión técnica del cinematógrafo, pero ello no le impide observar que este medio artístico, por su dispositivo material, constituye la exacta plasmación de la unidad no jerarquizada de contrarios: implica la unión de lo no-intencional, esto es, del ojo pasivo, automático e inconsciente de la cámara, con lo intencional, con el ojo activo y consciente del cineasta. Si bien en el cine se produce casi de forma natural esta unión de contrarios, Rancière reitera que no estamos ante una peculiaridad de este medio, sino que es algo común al régimen estético seguido por cualquier disciplina artística. Régimen que, como la *nueva historia*¹⁰, la de Michelet o Braudel, va a la búsqueda de la energía universal de la vida colectiva, de los gestos más elementales y cotidianos. Tal historia virtual, como nos recuerda Rancière, está unida a la poética romántica que hace de toda forma sensible una presencia capaz de significar en sí misma el poder de experiencia colectiva que la conduce a la presencia. Cualquier objeto puede ser artístico desde que la *historia* incluye no sólo las experiencias gloriosas sino también las banales o prosaicas, sean individuales o colectivas. Esta nueva historia es en realidad una *arqueología*, para la que importa más el monumento que el documento. Monumento se corresponde con todo aquello que, como un utensilio de cocina, un cofre, un contrato entre dos personas, etc., «guarda memoria por su ser mismo», «habla sin palabras y nos instruye sin intención de instruirnos». Por supuesto, los mismos documentos pueden ser tratados como monumentos cuando, en lugar de interesarnos por lo que dicen conscientemente, revelamos lo que dicen sin pensar, sin darse cuenta.¹¹

En afinidad con esa nueva historia, la máquina del cinematógrafo muestra su indiferencia frente a las jerarquías: todos, soberanos y esclavos, hombres y animales, seres vivos y naturalezas muertas, son bañados por la misma luz. Tiene razón Jacques Rancière cuando señala que la poética romántica de Michelet, la arqueología de Foucault o la virtual de Godard, pertenecen a un tiempo en el que sujetos que no tienen derecho a ocupar la posición social de los privilegiados pueden compartir, sin embargo, la misma imagen. El régimen estético del arte moderno, y en concreto del cine, es profundamente democrático porque hace visible el conflicto político y cuestiona toda jerarquía, porque en el mismo plano en el que reconocemos las divisiones naturales o sociales –y para explicarlo Rancière utiliza en «L'inoubliable» un fragmento del film *El último bolchevique* de Marker– se afirma la igualdad de todos los hombres, o, aún más, de todas las cosas. El propio dispositivo mecánico favorece esta visibilidad de lo anteriormente invisible, de los sujetos y objetos que

10 Cf. J. RANCIÈRE, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Éd. du Seuil, París, 1992.

11 J. RANCIÈRE, «L'inoubliable», en J. RANCIÈRE, J.L. COMMOLLI, *Arrêt sur histoire*, Centre Georges-Pompidou, París, 1997, p. 55.

antes no aparecían en los discursos históricos: la cámara nos proporciona un inconsciente óptico, para el cual, como sucede con el inconsciente freudiano, no hay detalles despreciables, no hay ni temas ni sujetos insignificantes que no puedan elevarse a la altura del acontecimiento.

Y si la máquina del cinematógrafo permanece insensible a las jerarquías se debe a que, como indicaba Kracauer, no es un arte «exclusivamente humano». Bazin afirmaba algo parecido: mientras las demás «artes están fundadas sobre la presencia del hombre», con la fotografía y el cine gozamos, sin embargo, de su ausencia, ya que se trata en primer lugar de un fenómeno natural, de unas sales de plata que reaccionan ante la luz. A este respecto en nada se diferencia de una flor o de un cristal de nieve cuya belleza resulta inseparable de los orígenes vegetales o telúricos¹². Constituye un medio de expresión que no está ligado onto-genéticamente al hombre¹³, y por ello mientras la poesía se vincula al hombre, el cine –concluye André Bazin– tiene como horizonte todo el universo.

El mismo actor cinematográfico, a diferencia del teatral, no es el único portador de significado, también un animal, lo inanimado, cualquier objeto o accesorio, puede convertirse en protagonista de la acción fílmica. Kracauer, en su *Teoría del cine*, subtitulada significativamente *La redención de la realidad física*, explicaba que el cine estaba inclinado «a explorar toda la existencia física, sea humana o no». Para ilustrar esta tesis citaba tanto a Fernand Léger, para quien el arte cinematográfico, mediante primeros planos, podía sensibilizarnos «de las posibilidades potenciales de un sombrero, una silla, una mano o un pie», como a Cohen-Séat, el autor que, en su filosofía del cine, escribía: «¿Y yo? Nos dice la hoja que cae; ¿y nosotros?, nos dicen la piel de la naranja, la ráfaga de viento... El cine, deliberadamente o no, es el portavoz de todos ellos». Sin duda tenía razón Kracauer cuando señalaba que una larga procesión de inolvidables objetos han pasado por la pantalla¹⁴. Pero si el objeto inanimado, el accesorio, se convierte en actor, también sucede lo contrario: el actor cinematográfico se transforma a menudo en algo accesorio, en un detalle, en un fragmento de la materia prima del mundo o en un *objeto entre muchos otros*, porque en él redescubrimos, según Kracauer, la indeterminación e indefinición del modelo fotográfico, del rostro y cuerpo real que hay más allá o más acá del lenguaje, de los gestos y posturas que lo adornan¹⁵.

12 D. ANDREW, *André Bazin*, Éditions de l'Étoile, París, 1983, p. 84.

13 Ibidem, p. 122.

14 S. KRACAUER, *Teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 71-72.

15 Ibidem, pp. 128 ss. Kracauer ve en esta tesis una de las manifestaciones de la deuda perenne que el cine ha contraído con la fotografía. Por supuesto, Rancière estaría en contra de esta visión esencialista de las artes visuales.

Quien ha llegado más lejos en esta tesis es Robert Bresson con sus *modelos*. Cualquier ser u objeto que se presenta ante la cámara de Bresson, un rostro, una mano, un asno, un árbol, una mesa, adquiere la misma importancia¹⁶. Quizá sea *Au hasard Balthazar* la película de Bresson que de forma más evidente demuestre, por ser su protagonista un asno, que el *cinematógrafo* no constituye un arte exclusivamente ligado a los actores¹⁷. En dos notas muy bellas, el cineasta resume esta idea: «Es preciso que las personas y los objetos de tu película *anden al mismo paso, como compañeros*»¹⁸. «*Igualdad de todas las cosas*. Cézanne pintaba con el mismo ojo y con la misma alma un frutero, su hijo, la montaña de Sainte-Victoire»¹⁹. Eso mismo realiza el cineasta que rompe con el modelo clásico.

Ahora bien, Rancière añadiría a todo ello dos cosas. De una parte, lo que hace el cine –y que parece ser inherente a su esencia, el dirigir su mirada a cualquier cosa, el hacer presentes a grandes y pequeños, el interrumpir los encadenamientos propios del régimen mimético, etc.– ya lo había realizado antes la novela realista del siglo XIX. Y, de otra, el ojo sincero de la cámara sólo ve lo que se le obliga a ver. Por esta razón todo sigue dependiendo del buen hacer del cineasta para evitar restaurar la vieja lógica de la forma que labra la materia (el régimen representativo). Es decir, la misma unión de lo activo y lo pasivo –producida gracias al dispositivo mecánico– puede acabar al servicio de la omnipotencia de un espíritu.

Rancière nos ha dicho también que el régimen estético adopta una especie de poética de la *parole muette*²⁰. Poética que, una vez más, se localiza antes en la literatura que en el cine o en la fotografía. Si nos centramos en estas dos últimas artes cabría más bien hablar de una contradictoria poética de la *imagen muda*. Y es contradictoria porque se trata de una imagen de naturaleza compuesta que abarca dos extremos heterogéneos: la imagen-jeroglífico y la imagen-presencia.

16 «Pour Bresson, toute chose convoquée devant la caméra accède au même statut: il est aussi important de filmer un visage, une main, un âne, un arbre, un objet. Chaque plan implique la même exigence, elle-même rapportée à celle de la vérité de l'émotion, de l'impression. Et l'égalité filmique de toutes les choses, c'est aussi défaire les hiérarchies des significations, comme dans le statut de Balthazar, où rehausser le rôle des objets, dont on a beaucoup et à juste titre parlé.» (P. ARNAUD, *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, París, 1986, pp. 72-73). Godard insiste de forma parecida en que no se puede filmar un rostro sin antes saber filmar un árbol.

17 A. BAZIN, cuya ontología de la imagen no comparte Rancière, llegaba a decir que la verdadera vocación del cine reside en «la primacía del objeto» («*El diario de un cura rural* y la estilística de Robert Bresson», en A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, p. 144).

18 R. BRESSON, *Notas sobre el cinematógrafo*, Árdora, Madrid, 1997, p. 63.

19 Ibidem, p. 101.

20 Cf. J. RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette-littérature, París, 1998; reed. col. Pluriel, París, 2005.

La *imagen-jeroglífico* contiene una historia que ha de ser descifrada o interpretada, y por ello la significación se inscribe directamente sobre el cuerpo o la materia de las cosas. Tiene que ver con el «todo habla» de Novalis, con la potencia de interpretar cualquier cosa, con la lectura de las inscripciones que llevan los cuerpos. Aquí se encuadraría la imagen como síntoma, tan importante para la literatura decimonónica, pero también para el pensamiento de Marx o Freud. Esta imagen siempre corre el peligro de insertarse nuevamente en el régimen representativo, o de restaurar las reglas que discriminan y jerarquizan el mundo.

La *imagen-presencia* es todo lo contrario de la imagen-jeroglífico: es aquella que se obstina en su mutismo. Es decir, la imagen se refiere a una realidad obtusa, no interpretable, y por este motivo se convierte en una huella del mundo. Se concibe como presencia bruta o desnuda de objetos convertidos en puros bloques de visibilidad e impenetrables a todo ejercicio hermenéutico²¹. La imagen presencia está muy relacionada con lo que, en otra clasificación aparecida en *Le destin des images* (desnudas/ostensivas/metamórficas), Rancière denomina *imagen ostensiva*, con la que afirma su ser-allí-sin-razón y sigue tanto la *economía* religiosa de la Resurrección como el modelo del icono. Cuando privilegiamos esta modalidad de imagen, cuando elevamos la *carne* de la presencia sensible al rango de idea absoluta, corremos el inevitable peligro de que el arte se transforme en teología.

La imagen estética, el cine perteneciente al régimen estético, viaja incesantemente entre el jeroglífico y la presencia desnuda o sin-sentido, vive esta tensión productiva, lo cual no significa que las dos partes siempre tengan la misma importancia. Por un lado, la interpretación es necesaria para que surja la misma imagen-presencia, para que los productos y operaciones del arte se conviertan en testigos del Otro originario. Mas, por otro, la significación de cualquier cosa puede suspenderse por efecto de la ambigüedad y del mutismo inherente a la imagen-presencia. Así, a propósito de las *Histoire(s)* de Godard, el filósofo ha explicado que la emergencia de la pura presencia icónica sólo es posible por el trabajo de su contrario, por un montaje simbólico al que aludiremos más adelante. Contamos igualmente con numerosos ejemplos de imágenes que, por su mera presencia –baste recordar la inocente diversión del asesino de niños ante el escaparate de juguetes, en *M, el vampiro de Düsseldorf*–, suspenden o cuestionan el sentido de una narración que, en el ejemplo citado, nos habla del peor de los monstruos²².

21 Sobre la ontología de la presencia, la mejor aproximación es la de H. U. GUMBRECHT en *Production of Presence. What meaning cannot convey*, Stanford University Press, 2004.

22 *FC*, p. 65.

1.3. Crítica de la historia del cinematógrafo concebida en términos de progreso o decadencia

En la estética de Rancière no hay lugar para la teleología histórica. Ciertamente, la modernidad supone una tentativa *desesperada* por fundar lo «específico del arte» en la vinculación a una teleología simple de evolución y ruptura históricas²³; pero resulta *desesperada* porque lo propio del arte moderno es la co-presencia de temporalidades heterogéneas. Teniendo esto en cuenta, el filósofo francés cuestiona la concepción de una historia que haga recuento de los progresos o retrocesos observables en la actividad de los cineastas. Rechaza así la distinción –propia de un esquema lineal y simple de evolución– entre un *reaccionario* antiguo régimen representativo y una *progresista* modernidad anti-representativa. Rancière subraya el hecho de que, como pone de relieve el cine, diferentes lógicas estéticas puedan permanecer co-presentes. Es más, parece interesarse sobre todo por el anacronismo y la mezcla de edades²⁴.

No puede entonces estar de acuerdo con un André Bazin que convierte en histórica la división entre cineastas del montaje o de la manipulación y cineastas modernos de la presencia o de la duración. Recordemos a este respecto que, para el cofundador de los *Cahiers*, la modernidad cinematográfica se manifiesta en sintonía con la esencia de este arte. Pues mientras el cine anterior había fragmentado el *continuum* del mundo y ligado las imágenes, a través del montaje, en escenas subordinadas a una historia o ficción; el cine moderno debía liberar tales imágenes de la ficción, y proporcionarnos imágenes independientes, autónomas y capaces de hacernos percibir la ambigüedad de la realidad. No se equivoca Rancière cuando, aparte de rechazar esta concepción progresiva del arte cinematográfico, denuncia la simplificación del crítico. Cualquiera que haya visto una película de Rossellini se dará cuenta de que resulta una exageración decir –como hace Bazin– que «el universo rosselliniano es un universo de actos puros, insignificantes en sí mismos»²⁵. Lo fascinante de las películas de Rossellini se encuentra más bien en la tensión entre el plano de la significación y el de la presencia, o en la oscilación entre las dos dimensiones.

También Gilles Deleuze parece incurrir a veces en este error, puesto que, en sus trabajos sobre el cine, acaba estableciendo una correspondencia entre la dualidad imagen-movimiento/imagen-tiempo y las dos grandes edades del cine. Como en Bazin, el punto de ruptura se localiza en la Segunda Guerra

23 J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, París, 2000, p. 42.

24 J. RANCIÈRE, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Eds. Amsterdam, París, 2009, p. 289.

25 Cit. en D. ANDREW, o. c., p. 122.

Mundial. Sólo entonces tiene lugar la aparición concreta de espacios desconectados y de personajes que son víctimas de situaciones antes las cuales no tienen posibilidad de reacción. Y sólo entonces aparecen films llenos de situaciones ópticas y sonoras puras: la imagen-tiempo. Tenemos aquí nuevamente el equívoco propio del arte moderno: una clasificación de signos (imagen-movimiento, imagen-tiempo), que en principio debe ser trascendental a la historia, queda, sin embargo, cortada en dos por un acontecimiento histórico.

Ahora bien, quizá tampoco las abstractas clasificaciones estéticas de Rancière logran escapar a su localización histórica. Aunque el pensamiento estético de este filósofo cuestiona la filosofía de la historia moderna, la que juzga los eventos históricos en términos de progreso, lo cierto es que sitúa el origen del régimen estético, o de la primera gran ruptura con el régimen dominante o mimético, a finales del siglo XVIII, con ocasión de la filosofía de Kant y sobre todo de Schiller, y, por lo tanto, de un hito histórico tan significativo como la Revolución francesa. Si esto es así, únicamente en la época moderna se ha producido la co-presencia de los tres regímenes, y sólo en esta época el arte ha alcanzado sus mayores cotas de complejidad. Resulta de este modo inevitable preguntarse, en primer lugar, si el régimen estético –siempre tan afín a la política democrática– no implicaría un progreso con respecto a los otros dos regímenes. Aparte de que la imbricación entre regímenes, y en particular el encuentro entre el representativo y el estético, nos parezca –como finalmente reconoce el mismo Rancière²⁶– una modalidad más de régimen estético. Pues sólo este último afirma una identidad que se deshace por ir al encuentro de lo otro, de lo que cuestiona tal identidad.

En segundo lugar, tenemos la impresión de que también el régimen estético proporciona un principio o criterio *a priori* que, como la igualdad en el ámbito político, sirve para criticar el valor de las obras de arte. Hasta el punto de que, como comprobaremos con el cine de Godard, puede hablar de involución cuando un cineasta no se atiene al disenso, a la tensión sin resolución, que caracteriza al régimen estético. No hay así manera de escapar al paradójico restablecimiento de una ética de la estética, de una estética que precisa de principios para juzgar su objeto, la obra de arte, aunque en el caso de Rancière el principio estético sea democrático o anárquico.

26 Este fragmento es lo suficientemente explícito: «Le cinéma appartient à ce régime esthétique de l'art où n'existent plus les critères anciens de la représentation qui distinguaient les beaux-arts des arts mécaniques et mettaient chacun d'entre eux à sa place.» (J. RANCIÈRE, *Les écarts du cinéma*, cit., p. 13).

2. DISTANCIA Y AFINIDAD ENTRE LAS ESFERAS ESTÉTICA Y POLÍTICA²⁷

Otra de las cuestiones más significativas de las reflexiones estéticas de Rancière tiene que ver con la distancia-afinidad que establece entre diferentes esferas, particularmente, entre estética, política, ética y teología. Vamos a interrogarnos sobre esta cuestión a partir de ahora, pero desde el punto de vista de la estética. Esto nos permitirá comprender por qué, a nuestro juicio, Rancière defiende una determinada política de la estética y al mismo tiempo condena el viraje teológico (ético) de la política y la estética. Viraje que, como comprobaremos en el siguiente punto, se puede observar claramente en el arte cinematográfico.

Para empezar quisiera hacer cuatro observaciones sobre la que me parece ser la posición de Rancière acerca de este tema. Nuestro filósofo nos habla ante todo de la conveniencia de respetar la *distancia estética*. Si no la incommensurabilidad, al menos afirma la diferencia irresoluble entre la estética y las demás esferas. Reconoce, no obstante –y esta sería mi segunda observación–, la afinidad de la estética, y en particular del tercer régimen del arte, con la política o, más bien, con la democracia. Cabe preguntarse entonces si no sería la estética símbolo de la política y viceversa, en un sentido parecido a como Kant, en el parágrafo 59 de *La crítica del juicio*, habla de lo bello como símbolo del bien en el sentido ético²⁸. Aventuro la hipótesis de que esto quizá se deba a que Rancière no establece una jerarquía entre los discursos; es decir, a que se niega a reconocer la existencia de un metadiscurso, el filosófico, capaz de explicitar la verdad sobre otro (artístico, político, teológico, etc.)²⁹.

27 Sobre este tema me he extendido en el ya citado capítulo «La distancia estética».

28 Este parágrafo kantiano se encuentra también en el origen de la metaforología de Blumenberg. Salvando las distancias, podría pensarse que, para Rancière, la política se convierte en una metáfora absoluta de la estética. Pero si hiciéramos esta operación, seguramente tendríamos que aceptar toda una serie de consecuencias, relativas a la necesidad antropológica de consenso, que serían indeseables para el filósofo francés.

29 Para Badiou, el arte, la poesía, es una práctica de producción de verdades que requiere de la filosofía para expresarlas. Ello implica considerar la filosofía como un discurso que desvela la verdad encerrada en la práctica artística. En cambio, para Rancière, no es cierto que el filosófico sea un discurso privilegiado que haga explícito la verdad sobre otro, el artístico. Este último comparte las mismas fuentes y lenguaje que el filosófico, e incluso es capaz de suministrarle modelos de racionalidad (J. RANCIÈRE, *Et tant pis pour les gens fatigués*, cit., pp. 570-571). Un buen ejemplo de ello nos lo proporciona la comparación de la verdad literaria y la verdad freudiana. Cf. J. RANCIÈRE, *L'inconscient esthétique*, Galilée, París, 2001. La nueva visión freudiana de las cosas, que pasa por examinar las historias de los seres creados por la imaginación y las historias de los individuos reales bajo un mismo prisma y principio de inteligibilidad, sucede antes en el plano literario, en las obras de Flaubert, Balzac o Schnitzler, que en el psicoanálisis. El mismo Freud reconocía, en una reveladora carta al dramaturgo Schnitzler, que el literato es un «psicólogo de las profundidades» capaz de llegar por la vía de la intuición tan lejos como el psicoanalista por la vía de la ciencia.

Pero, al mismo tiempo, convertir una esfera en símbolo de otra conlleva un efecto de unidad, de restauración de un mundo escindido e incluso de consenso, que, seguramente, no desea producir Rancière, el gran teórico del disenso y de «les écarts».

En tercer lugar, no niega la existencia de un arte político, de un arte que tenga como tema o como fin la emancipación de los sin parte, pero al mismo tiempo advierte contra lo edificante y el efecto pedagógico del arte. Por último, Jacques Rancière, que ha hablado de la afinidad –siempre compatible con la distancia– entre política y estética, advierte, no obstante, contra el viraje ético de estas esferas. Viraje que más bien parece teológico, sobre todo si tenemos en cuenta que piensa en una ética que, parecida a la levinasiana, tiende a disolverse en teología y a asimilar el Otro absoluto a Dios.

A continuación resumiré brevemente en qué sentido Rancière habla de política de la estética. Vuelvo a reiterar que, para el filósofo francés, la estética es una esfera afín o similar a la política, pero sin que podamos admitir una confusión entre ellas. Todo apunta a que considera la poética del régimen representativo semejante a la *politeia* o a la *police*. La sujeción a un conjunto de normas de representación, a una poética, clasifica y jerarquiza las cosas representadas de una manera similar a como la policía divide la humanidad entre las clases entregadas a la acción –las que toman parte en las instituciones políticas, económicas, culturales, etc.– y las clases pasivas, olvidadas, invisibles y sin relevancia en dichas instituciones.

El régimen estético del arte rompe, sin embargo, este jerarquizado orden de la poética clásica, y lo hace de modo similar a como la democracia cuestiona las relaciones de poder que separan lo común de lo privado, lo visible de lo invisible, la palabra del ruido, etc. La política verificación litigiosa de la igualdad tiene el mismo efecto que la ruptura o interrupción estética. O en otras palabras, el hacer visible al cualquiera o al anónimo resulta equivalente a que todo sujeto y objeto pueda ser representado dentro del régimen estético³⁰.

Si la política democrática –la estética de la política– pone en escena un disenso que comporta la unión de contrarios, la «comunicación de regímenes separados de expresión» o de procesos heterogéneos como el policial y el emancipador; igualmente, la política de la estética, que surge del régimen estético del arte, anuda, como ya hemos explicado, lógicas heterogéneas: la actividad del autor y la pasividad de la materia de expresión, lo inteligible y lo sensible, etc.

La *democracia estética*, la igualdad radical en este plano, se halla relacionada con el hecho de que el arte ya no depende ni de las intenciones de los

30 «La política del régimen estético del arte consiste en la elaboración del mundo sensible del anónimo, de donde emergen los mundos propios de los *nosotros* políticos.» (J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, París, 2008, p. 73. Trad. A.R.).

creadores ni de que pueda traducirse en términos de subjetivización política. Todo depende de que se mantenga la distancia con respecto al fin político democrático, de que no subordinemos la estética a la política o de que no confundamos la política de la estética con la estética de la política. Pues la supresión de esa distancia, el cumplimiento de la promesa schilleriana de «una verdadera libertad política», supone la anulación de la autonomía o del estado estético. La paradoja del arte moderno radica aquí, en que promete acceder a una libertad política o ética que sólo puede conquistarse al precio de abolir la libertad estética.

El reconocimiento de dicha distancia no significa que las rupturas estéticas, que conllevan la creación de un paisaje inédito de lo perceptible, no tengan efectos políticos, sino que no se prestan a ningún cálculo determinable. A la lógica causal del régimen clásico, que liga necesariamente la voluntad del autor con los efectos producidos en el espectador, la llama Rancière modelo pedagógico de la eficacia del arte³¹. Frente a esta lógica se alza uno de los conceptos clave de Rancière, el de *indeterminación estética*, el cual no significa –insisto– negar los efectos políticos del arte, sino negar que puedan ser calculables y predecibles desde esta esfera. Si queremos mantener la autonomía del arte, no hay más remedio que aceptar en este campo la contingencia, la separación entre las intenciones y los efectos de la obra sobre la realidad externa³². Y, por tanto, reconocer que la *eficacia política* de las formas artísticas es un asunto que le corresponde lograr a la política con sus propios argumentos y estrategias³³.

3. LA CRÍTICA DE LA *TEOLOGÍA ESTÉTICA* CONTEMPORÁNEA

En la última parte del artículo intentaré explicar por qué sostengo que Rancière, más que denunciar el viraje ético de la política y la estética, critica la orientación teológica de estos ámbitos³⁴. Ese *tournant* del arte –y nos centraremos a partir de ahora en el cinematográfico– ha tenido dos versiones: la primera convierte lo irrepresentable en la tarea del cine (o de cualquier arte); la segunda aspira a una redención o a una resurrección de la imagen cinematográfica (o de cualquier arte) concebida como pura presencia de la realidad. En cierto modo, estas dos versiones estarían representadas –como sugiere

31 Ibidem, p. 59.

32 Ibidem, p. 92.

33 J. RANCIÈRE, *Les écarts du cinéma*, cit, p. 21.

34 Esta teología no tiene nada que ver con aquella, sea católica o protestante, que se encuentra en la base de la teología política contrarrevolucionaria, desde Maistre o Donoso hasta Schmitt. No nos referimos, por tanto, a la teología política que transfiere la fuerte unidad monoteísta a los conceptos políticos de soberanía y representación.

Rancière siguiendo el célebre artículo de *Le Monde* del psicoanalista Gérard Wajcman³⁵— por las figuras opuestas de Moisés-Lanzmann y Pablo-Godard, la mosaica y la cristiana³⁶. Ambas coinciden, no obstante, en hacer culpable al cine. Para unos, ha sido culpable por exceso, por ofrecer imágenes; para otros, por defecto, por incumplir —y sirva de ejemplo— con el deber de filmar los desastres de la guerra y por olvidar lo que hasta las mismas ficciones (*El gran dictador*, los *Mabuse* de Lang, *La regla del juego*, etc.) presagiaban o anunciaban. Así que tenemos en realidad dos teologías estéticas: una convierte lo irrepresentable en su objeto; la otra desea redimir la imagen.

3.1. La primera teología estética: el problema de lo irrepresentable

La teoría de lo irrepresentable tiene características parecidas a la teología negativa: muestra que su objeto no puede ni debe ser representado, que está fuera no sólo del entendimiento sino también de la misma imaginación humana. Proporciona un «no saber que *se sabe* a sí mismo como indicio de lo enorme de su inalienable objeto»³⁷. La verdad de este no-saber/saber es de orden pragmático (en este sentido supone también un *viraje ético*), pues no se trata de suministrar un conocimiento verdadero del objeto irrepresentable, sino de favorecer una actitud de reverencia o de temor frente a él. A imitación de Warburg, estaría tentado a colocar en mi *atlas imaginario* la teología negativa del Cusano al lado de la filosofía de lo sublime de Lyotard.

El viraje ético (teológico) está relacionado, según Rancière, con la inflación del uso de lo irrepresentable e impensable en los últimos años, aunque yo añadiría que esta tendencia ya estaba marcada, desde comienzos del siglo veinte, por el ser heideggeriano, por el dialéctico y extraño Dios de Barth, el *kerygma* de Bultmann o la dialéctica/estética negativa de Adorno. A esta lista se unirían más tarde Lévinas y filósofos que, como Lyotard, nos hablan de la *sacralidad* del arte moderno y consideran que su verdadero tema es lo impresentable, lo invisible y lo negativo, ya se trate del crimen más horrendo o del bien absoluto. O incluso podríamos añadir filósofos posmodernos que, como los Nancy, Blanchot, Agamben o Derrida, proporcionan una concepción tan exigente del ser humano y de la comunidad que inevitablemente siempre estarán por venir, invisibles, latentes o reducidos a mera potencia.

35 G. WAJCMAN publicó en *Le Monde*, en diciembre de 1998, un artículo con el elocuente título de «*Saint Paul Godard contre Moïse Lanzmann?*».

36 En torno a la cuestión de la representación de la *Shoah* gira el artículo de J. RANCIÈRE «*La faute du cinéma?*», en *Chroniques des temps consensuels*, Éd. du Seuil, París, 2005, pp. 67-71.

37 H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, 2003, pp. 246-247.

La tesis de la imposibilidad interna de la representación se basa en la existencia de un cierto tipo de objeto o de acontecimiento que excede lo pensable, que nuestro pensamiento no puede dominar, y, por tanto, arruina la relación entre la presencia sensible y lo inteligible. Rancière se esfuerza, sin embargo, en demostrar que lo irrepresentable no constituye una propiedad del acontecimiento u objeto. Reconoce, eso sí, que existe lo irrepresentable para el régimen representativo, pero sólo porque se trata de un objeto o un acontecimiento que escapa a las reglas y convenciones propias de este régimen. Así, el *Edipo* de Sófocles es irrepresentable para Corneille por un exceso de saber (el de los oráculos que anticipan el desenlace de la intriga) y *pathos* (los ojos arrancados de Edipo) que rompe con las reglas que separan entre lo que debe y no debe saberse, decirse o verse.

En cambio, para el régimen estético, el adecuado a un arte anti-representativo, lo irrepresentable no juega ningún papel esencial: no hay ni buenos ni malos temas u objetos artísticos porque ya no hay regla de conveniencia entre un tema u objeto y una forma determinada, o entre lo mostrado y su significación. Por el contrario, cabe afirmar una disponibilidad general de todos los temas y objetos para cualquier forma artística³⁸. De todo ello podemos extraer dos consecuencias: lo que se opone al régimen representativo del arte no es un régimen de la no-representación (la abstracta emancipación con respecto a lo figurativo) sino el régimen estético; y la ausencia de reglas propia de este último régimen produce más posibilidades de representación.

Como ejemplos de que para el régimen estético no hay nada irrepresentable, Rancière se refiere a la representación del exterminio judío en *L'espèce humaine* de Antelme y en la *Shoah* de Lanzmann. Esta última obra cinematográfica contradice el pensamiento de su director sobre lo irrepresentable. Es más, constituye un magnífico ejemplo de la invención de una *representación* adecuada a su objeto, esto es, al borrado de toda huella del crimen³⁹.

En diferentes libros y artículos, nuestro filósofo ha presentado la teoría de Lyotard sobre lo sublime como muestra paradigmática de la estética y de la filosofía de lo irrepresentable⁴⁰. Para Rancière, la lectura que el filósofo de la

38 Edipo resume –según nos dice Rancière en *DI*– todas las propiedades del régimen estético porque arruina la distribución equilibrada entre los efectos de saber y de *pathos*. En este personaje de la tragedia griega, que sabe y no sabe, que actúa y padece, se produce la reunión de contrarios que caracteriza al régimen estético: proceso consciente e inconsciente, saber e ignorancia, actividad y pasividad, razón y sinrazón, etc.

39 Sobre la visión de Rancière acerca del film de Lanzmann, me remito nuevamente a mi texto «La distancia estética».

40 La crítica más extensa de J. RANCIÈRE la encontramos en el capítulo «Lyotard et l'esthétique du sublime: une contrelecture de Kant», en *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, París, 2004, pp. 119 ss. Asimismo, aun con mayor brevedad, cabe mencionar la crítica contenida en el capítulo de *DI* sobre lo irrepresentable.

posmodernidad hace de lo sublime en Kant parte de un error: mientras en la filosofía kantiana la incapacidad mostrada por la facultad sensible del sujeto o por la imaginación para concebir lo sublime, demuestra la existencia de una facultad superior, la razón legisladora, propia del orden suprasensible de la moral; en Lyotard, en cambio, no es la imaginación, sino la misma razón, la que experimenta su incapacidad para dominar el acontecimiento sensible. Lo sublime, en lugar de conducir, como en Kant, al triunfo de la ley autónoma del espíritu legislador, nos lleva, según el autor de *Lo inhumano*, a reconocer los límites de una razón subordinada incondicionalmente a la ley determinada por el Otro. En segundo lugar, Lyotard incurre en lo que Rancière denomina «la hipérbola especulativa de lo irrepresentable». Pues el impensable originario, el Otro, que se resiste a toda asimilación dialéctica, se convierte a su vez en principio racional que permite identificar la vida de un pueblo, el judío, con la heteronomía o subordinación original del pensamiento; e identificar el objeto impensable del exterminio con una falta constitutiva de la razón occidental. Por tanto, hay mucho pensamiento en el giro teológico (ético) de lo impensable.

3.2. La segunda teología estética: la redención de las imágenes

3.2.1. *El retorno del aura*. La segunda teología estética es aquella que aspira a la redención de las imágenes. Se trata en el fondo de una teología cristiana de la encarnación, para la cual –como decía Bazin– la imagen es una huella, una impresión de lo verdadero, de lo real, que implica una restauración de la dimensión cultural del arte. Seguramente, para Rancière, el mejor ejemplo de una teología estética de la presencia aplicada a la imagen nos lo proporcione el Roland Barthes de la *Chambre claire*. En este célebre libro sobre fotografía, el semiólogo francés distingue entre *studium* y *punctum*. El primero, el *studium*, hace referencia al plano de la significación o interpretación, a las informaciones que transmite la fotografía. El *punctum* se refiere al plano de la presencia, a la evidencia sin frase de la fotografía, al efecto inmediato –sin mediación porque ningún análisis es útil⁴¹– de la foto que me punza, me hace vibrar o me provoca un pequeño estremecimiento, un *satori*, dice Barthes. El *punctum* me punza, me hiera, por el poder efectivo del «esto ha sido», al que Barthes denomina –con claros acentos husserlianos– *noema* de la fotografía. El «esto» alude al ser que se ha presentado delante de la cámara oscura, de cuyo «cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí [...] la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferi-

41 R. BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 88.

dos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada»⁴². Sin duda, ninguna metáfora mejor que la del *cordón umbilical* para comprender la imagen como presencia.

La experiencia estética de esta imagen-presencia es efímera. Incluso podríamos decir que lo efímero es su contenido mismo, pues lo que me conmueve es algo cuya presencia –como podemos leer en Nancy– no puede inscribirse en la permanencia. Barthes emplea el verbo *intersum*, o más bien la forma verbal *interfuit*, para referirse al «esto» de la fotografía, algo que ha estado allí y ha sido inmediatamente separado. No puede ser más evidente su afinidad con la definición de presencia proporcionada por Nancy: «le surgissement qui s'efface lui-même et renaît de lui-même»⁴³. De ello resulta que tanto la representación como su opuesto, la presencia, deban entenderse a partir de la relación entre presencia-ausencia, inmanencia-trascendencia.

Pero antes que Barthes, André Bazin, en sus escritos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica, empleó para comprender el efecto de presencia una poderosa metáfora teológica: «el cine es el sudario de Verónica tendido sobre el rostro del sufrimiento humano». Nos parece que lo esencial de la teoría de Barthes ya está en Bazin. De los dos autores franceses podría decirse que quieren invertir la tesis benjaminiana y devolver el *aura*, esto es, la singularidad irreplicable propia del efecto estético de presencia e inherente al culto religioso, a la imagen foto-cinematográfica. Más allá de que Benjamin se exprese con ambigüedad en relación con el *aura*⁴⁴, lo cierto es que Bazin concilia la producción de *aura* –aunque nunca emplee este término⁴⁵– con el carácter mecánico de la toma de la imagen. Conviene, por tanto, recordar los pasajes decisivos de su célebre teoría.

En algunos de sus mejores artículos, como «Ontología de la imagen fotográfica» o «El mito del cine total», recogidos en su libro *¿Qué es el cine?*, André Bazin señala que la esencia de este arte se halla en su capacidad para revelar el sentido oculto de las cosas sin quebrar su unidad natural. El cofundador de *Cahiers*, que era muy aficionado al uso de metáforas teológicas, alude al cine como *redentor* de la realidad. En su opinión, la fotografía supone el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas porque les ha permitido desembarazarse de la obsesión realista por *copiar* la

42 Ibidem, pp. 142-143.

43 J.-L. NANCY, *The Birth to Presence*, cit. en H. U. GUMBRECHT, o. c., p. 58.

44 Cf. M. DALL'ASTA, «Benjamin/Bazin: dall'aura dell'immagine all'aura dell'evento», en VV.AA., *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2007.

45 Aunque no hay base documental que lo atestigüe, Monica Dall'Asta piensa que un ávido lector como Bazin sí habría leído el famoso ensayo de Benjamin «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica». Dall'Asta sostiene que Bazin elabora su pensamiento como reacción a la tesis benjaminiana de que la obra nacida para ser reproducida no puede estar dotada de *aura*. Cf. Ibidem, p. 196.

naturaleza. La clave para entender por qué la fotografía y el cine satisfacen la obsesión por alcanzar mayores cotas de realismo no tiene tanto que ver con el plano de la mimesis, con el hecho de que sean una *representación*, cuanto con la generación de una imagen por una máquina, y no por el ojo intencional del hombre. En claro contraste con Rancière, el crítico manifiesta –como podemos comprobar en el siguiente fragmento– que las nuevas disciplinas artísticas de la fotografía y del cine permiten acceder a un inconsciente óptico vedado a la literatura: «Proust halló la recompensa del tiempo recobrado en la alegría inefable de hundirse en el recuerdo. Aquí, por el contrario, la alegría estética surge de un desgarrar, puesto que estos *recuerdos* no nos pertenecen. Constituyen la paradoja de un pasado objetivo exterior a nuestra conciencia»⁴⁶.

Este retorno del aura en la teoría artística está unido al hecho de que la imagen fotográfica o cinematográfica no puede ser separada de la existencia del objeto fotografiado o filmado. El fotograma es tan sólo la *huella* dejada por un objeto real o un molde de luz muy semejante a la mascarilla de un muerto⁴⁷. La cámara se parece a un espejo colocado ante el objeto fotografiado que retiene, en cierto modo, el reflejo. Ningún retrato pintado puede demostrar la existencia de su referente, y, en cambio, la fotografía remite a una cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo, y sin la cual no existiría la imagen impresionada. Una foto sin trucajes se caracteriza por ser un certificado de presencia: nunca miente sobre la verdad del objeto fotografiado. Ningún otro medio puede proporcionar esta certidumbre. Lo importante es esta fuerza certificadora, el hecho de que los trazos o huellas fotográficas han sido dejados por objetos reales. Por este motivo resulta prioritario, cuando pensamos en estas imágenes, su poder (notarial) de autenticar o atestiguar lo pasado sobre su poder de representar. Y por este motivo Bazin ve al cine como una asíntota de la realidad. Recordemos que, en geometría, una asíntota es una línea recta que se acerca indefinidamente a una curva haciéndose tangente con ella en el infinito. Pues bien, es este efecto de presencia, de *resurrección* del pasado, que se deriva del fotograma concebido como huella, lo que permite volver a dotar a la imagen de aura, lo que permite percibir la singularidad absoluta de los cuerpos que han estado delante del objetivo de la cámara.

Si lo comparamos con la fotografía, el cine intensifica el efecto de presencia porque se trata además de una huella temporal y, por consiguiente,

46 Cit. en E. ROHMER, *El gusto por la belleza*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 141.

47 «Podría considerarse la fotografía un modelado, una huella del objeto por medio de la luz.» (A. BAZIN, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, cit., p. 27).

resucita la singularidad de una duración⁴⁸: el cine –escribe Bazin– «se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica»⁴⁹. Se comprende así que pensar en el cine, y en cómo devolver el *aura* –insisto en que esta palabra no es utilizada por Bazin– suprimido por las ficciones de Hollywood, implica fundamentalmente reflexionar sobre el montaje. A este respecto, el crítico distingue dos modalidades que coinciden asimismo con las dos épocas mencionadas anteriormente: el montaje analítico, el propio del cine clásico; y el sintético, el utilizado por los cineastas modernos para rescatar la singularidad y ambigüedad de la realidad.

El montaje analítico es psicológico y narrativo porque el espacio, un hecho, es dividido en tomas y planos, en fragmentos, de acuerdo con la lógica de la narración. El montaje convencional o clásico convierte en imperceptible el encadenamiento de los planos, produce la apariencia de que las imágenes se suceden con naturalidad, porque refleja el proceso perceptivo del espectador y resulta equivalente a las abstracciones efectuadas habitualmente⁵⁰. Pero ese montaje –añade Bazin– se halla al servicio de una ilusión, pues la realidad existe en un espacio continuo, y de ninguna manera cabe reducirla a una sucesión de pequeños fragmentos, de «planos, cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos *planificación* del film»⁵¹. El montaje analítico suspende así la libertad del espectador y atenta contra la autonomía de las cosas y de sus imágenes, las cuales pueden existir en otras organizaciones y en otros planos. Se trata de «un *découpage* forzado en el que la lógica de los planos ligados a la acción anestesia completamente nuestra libertad»⁵². Con este montaje desaparece la ambigüedad o ambivalencia ontológica de la realidad, y, en lugar de aprovechar la objetividad que proporciona la cámara, los acontecimientos son determinados por una subjetividad, la del director, que se impone a la realidad. Cada plano es el resultado de un cálculo, de una reflexión *a priori*, sobre las imágenes que mejor pueden servir a la historia narrada.

En contra del montaje analítico propone el sintético, el sustentado en la *mise-en-scène*, en tomas largas y en la profundidad de campo. El «montaje en profundidad» permite un mayor respeto por el espacio y el tiempo, por la ambigüedad inherente a la realidad. Este nuevo montaje afecta «a las rela-

48 Por eso no tenía razón Kracauer cuando sostenía que el cine es una «extensión» de la fotografía. Las películas –como escribe Deleuze– «no son imágenes puestas en movimiento, sino imágenes del movimiento.» (Cit. en M. SEEL, *Estética del aparecer*, Katz, Buenos Aires, 2010, p. 275).

49 *Ibidem*, p. 29.

50 A. BAZIN, «La evolución del lenguaje cinematográfico», en *¿Qué es el cine?*, cit., pp. 82-83. Cf. D. ANDREW, o. c., pp. 197-198.

51 A. BAZIN, *Orson Welles*, Fernando Torres editor, Valencia, 1973, p. 69.

52 Cit. en D. ANDREW, o. c., p. 126.

ciones intelectuales del espectador con la imagen y modifica el sentido del espectáculo»⁵³. De esta manera, el espectador contribuye más activamente a la puesta en escena, ya que debe luchar con los significados de las cosas filmadas, las cuales son siempre ambiguas y no dependen de una historia o de un significado previo⁵⁴. No obstante, Bazin reconoce que el fin de «devolver a la película el sentido de la ambigüedad de lo real» se puede conseguir por otros medios distintos al montaje sintético. Éste es el caso del neorrealismo que logra el mismo resultado sin pasar por una «revolución en la técnica de la planificación», esto es, sin necesidad de utilizar la profundidad de campo y el plano-secuencia⁵⁵.

Los libros de Deleuze *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, así como las *Histoire(s) du cinéma* de Godard, son las otras dos grandes expresiones de esa *teología estética* que aspira a redimir las imágenes. Rancière les ha concedido un lugar muy relevante dentro de su reflexión estética, y por este motivo terminaremos el artículo con una aproximación a estas dos obras fundamentales para la estética cinematográfica.

3.2.2. *La redención de la imagen-tiempo*. Los escritos de Rancière demuestran que Deleuze, un filósofo de la inmanencia, concibe, sin embargo, la historia del cinematógrafo como un proceso de *redención* de la imagen, semejante al defendido por la *teología estética* de Bazin y Rossellini. Nos dice el autor de *La imagen-tiempo* que el cine moderno, a través de una nueva forma de montar, iluminar, interpretar, etc., logra arrancar las imágenes de las relaciones sensoriomotoras o causales, de una planificación de las cosas realizada de acuerdo con el esquema causa-efecto. Y todo ello con el objeto de extraer de los estados de los cuerpos sus cualidades intensivas, sus potencialidades de acontecimientos puros e independientes de cualquier historia, sentido o fin. Sin embargo, en el cine clásico las imágenes del mundo y sus movimientos –agrega Deleuze– han sido interrumpidos por esa *imagen opaca* que es el cerebro humano. Este, en lugar de ser un cristal que deja pasar la

53 A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, cit., p. 94.

54 Así lo expresa el crítico francés en el siguiente pasaje de su libro dedicado a Orson Welles: «Este lenguaje sintético es más realista que el montaje analítico tradicional. Más realista y, a la vez, más intelectual, en cuanto que de alguna manera obliga al espectador a participar en el sentido del film, desgajando las relaciones implícitas que el montaje no muestra abiertamente en la pantalla. Obligado a hacer uso de su libertad e inteligencia, el espectador percibe directamente, en la estructura misma de sus apariencias, la ambivalencia ontológica de la realidad.» (A. BAZIN, *Orson Welles*, cit., pp. 71-72).

55 A. BAZIN, «La evolución...», cit., p. 96. E. ROHMER (o. c., p. 143) ha explicado que, para Bazin, las reglas sintácticas no tiene un carácter absoluto. La famosa profundidad de campo sólo tiene valor si permite avanzar hacia la objetividad fotográfica, la ambigüedad de lo real y la libertad del espectador.

imagen, la aprisiona y la convierte en un elemento más de un mundo de imágenes creadas para su uso propio, de un universo sensoriomotor adaptado a sus necesidades y sometido a su dominio. De ahí que el cine moderno tenga la misión de liberar la imagen de los encadenamientos convencionales y devolverle su objetividad, su ambigüedad originaria.

Un ejemplo de cine moderno sería el de Hitchcock. En principio, da la impresión de que las películas del inglés –como nos recuerda Rancière– contienen todos los componentes de la imagen-movimiento que impiden la citada emancipación. No obstante, Deleuze considera que las imágenes de Hitchcock rompen primero el vínculo entre situación y reacción, y permiten después la aparición de sensaciones ópticas y sonoras puras propias de la imagen-tiempo. Lo extraño es que, en lugar de imágenes, Deleuze nos habla de situaciones narrativas, como la pierna rota del fotógrafo de *La ventana indiscreta*, el vértigo del detective o la psicosis de la esposa de *Falso culpable*, que se convierten en alegorías de la ruptura de la imagen-acción, del enlace sensoriomotor. Las situaciones narrativas de parálisis que encontramos en Hitchcock sirven así para *pasivizar* el cine, para «arrancarlo del despotismo del director» y «devolverlo al caos de la materia-imagen»⁵⁶.

Especialmente clarificador de este proceder es el análisis de *Garras humanas*, cuyo argumento gira en torno a un hombre que se hace amputar los brazos, y que Deleuze convierte en emblema de la imagen-tiempo. La ficción del film mudo de Tod Browning le sirve para demostrar que «el pensamiento creador debe siempre automutilarse, arrancarse los brazos», con el objeto de oponerse a la lógica que no deja ser libres a las imágenes del mundo. «Arrancarse los brazos» se convierte en una alegoría del hecho de «deshacer la coordinación entre el ojo que mantiene lo visible a su alcance y la mano que coordina las visibilidades bajo el poder del cerebro que impone su lógica centralizadora». Deleuze sostiene a este respecto que la mirada del cineasta debe volverse táctil, como lo es –añadimos nosotros– la mirada de la montadora ciega de *JLG/JLG*. Por tanto, el cineasta debe ir al encuentro e identificarse tanto con la mirada del ciego que va a tientas, sin saber *a priori*, como con la mano de un parálítico que mantiene las cosas a distancia, sin aprisionarlas⁵⁷.

Rancière juzga finalmente que Deleuze se ve obligado a acudir a estas alegorías porque la ruptura propia del cine moderno no implica –en contra de la concepción de Bazin que sirve, como ya hemos indicado, para rescatar el aura y el valor cultural del cine– una diferencia efectiva entre la materia misma de las imágenes. Por ello, si «la imagen-movimiento está en crisis es porque el pensador necesita que esté en crisis»⁵⁸. Esto significa que la *reden-*

56 FC, p. 140.

57 FC, pp. 142-143.

58 FC, p. 139.

ción efectuada por el cine moderno precisa finalmente de una contradictoria manipulación artística: la imagen-presencia requiere de la significación, de la hermenéutica o interpretación. No es tan simple deshacer el trabajo ordinario del cerebro humano y devolver el mundo a su desorden inicial. Para decirlo en términos deleuzianos, arrancar las imágenes a los estados de los cuerpos, liberarlas de las ficciones que las convierten en elementos subordinados a los encadenamientos dramáticos y situarlas en el plano de los acontecimientos, de los iconos autosuficientes o del *encadenamiento-en-pensamiento*, todo ello exige también del artista la construcción de un nuevo orden cinematográfico. Orden que conlleva siempre el peligro de que volvamos al punto de partida, a la lógica de la *pantalla opaca* o del cerebro soberano que no deja en libertad a las imágenes.

Aquí, en la necesidad de un despotismo que acabe con el despotismo de la mimesis, se encuentra, según Rancière, la paradoja del arte moderno. Pero también la causa de que sea tan problemática la distinción, como se puede observar en el caso de Hitchcock, entre la lógica de la imagen-movimiento y la de la imagen-tiempo, entre el cine clásico y el moderno o, en definitiva, entre el mal cineasta, el *cazador voluntario* que se limita a imponer la ley de su voluntad, y el buen cineasta de lo involuntario, quien como Robert Bresson, a pesar de imponer la ley de su voluntad, debe producir un efecto que contraríe su poder de director.

Rancière concluye su capítulo sobre Deleuze sosteniendo que la dificultad para afirmar las distinciones anteriores procede de la «dialéctica constitutiva del cine». Es decir, se debe a que, por un lado, supone un «arte que cumple esa identidad primordial entre pensamiento y no-pensamiento», entre el trabajo del cineasta y la captación involuntaria de lo real por el aparato; y, por otro, siempre puede invertir el sentido de esa identidad y «reinstaurar el cerebro humano en su pretensión de convertirse en centro del mundo y poner las cosas a su disposición»⁵⁹.

Rancière nos ofrece una tensión parecida —que es inherente al régimen estético— en sus trabajos sobre política, psicoanálisis freudiano o literatura. En sus estudios sobre la modernidad ha explicado que la revolucionaria y emancipatoria ruptura de las clasificaciones, jerarquizaciones y encadenamientos clásicos siempre corre el peligro —y el mismo filósofo ve una muestra de ello en el Godard de los «ensayos de investigación cinematográfica»— de que cualquier cosa signifique cualquier cosa, de que acabemos en el nihilismo más absoluto o en la esquizofrenia. Al mismo tiempo, los partidarios del arte moderno pueden temer que la deriva nihilista de la redención citada se detenga con una restauración de la lógica del cerebro deleuziano, de las ordenaciones

59 *FC*, p. 146.

causales, de la homogeneidad o del consenso que habían sido cuestionados al principio. En este punto resulta forzoso dirigir nuestra mirada al cine de JLG.

3.2.3. *El montaje simbólico de Jean-Luc Godard, o la resurrección de la imagen-presencia.* Godard es un cineasta que, para Rancière, nos permite comprender la complejidad del régimen estético. En relación con la mencionada *distancia estética*, su cine ha estado expuesto a dos peligros: el de confundir el arte con la política o quizá con la metapolítica, y el de confundirlo con la teología de la presencia. En Godard, estos dos peligros se corresponden con dos modalidades de montaje analizadas por Rancière en *Le destin des images*: montaje dialéctico y simbólico. Dos modalidades diferentes de montaje que JLG parece practicar en periodos distintos de su vida artística. Durante la época militante hace uso de un *montaje dialéctico* que es, a su vez, político o metapolítico; mientras que, a partir de las *Histoire(s)*, utiliza un montaje simbólico que entronca con la aspiración cultural a redimir las imágenes y resucitarlas en su pura presencia para lograr una comunidad reconciliada.

La primera modalidad de montaje, el dialéctico, se caracteriza por unir cosas heterogéneas e incompatibles y por producir de este modo un choque o violento conflicto. Tal conflicto, al transformar imágenes familiares en extrañas, cuestiona los sistemas y reglas con los que reconocemos el mundo. Es decir, el choque, la separación, es lo que revela el secreto del mundo. El Godard que hacía uso del montaje dialéctico hablaba también de *redención*, pero se trataba de liberación política y no teológica: el cineasta tenía la misión de transformar la actividad cinematográfica en una actividad práctica de carácter pedagógico, ético, cuya función social consistía en criticar la ideología y aparatos ideológicos del Estado, y en construir, de acuerdo con la teoría, el nuevo mundo emancipado. El montaje dialéctico servía para denunciar la falsedad de las imágenes seductoras con las que –como advierte Rancière en su ensayo sobre Alfredo Jaar– «los amos del mundo» ocultaban los mecanismos de dominación burguesa. Con el objeto de impedir que fuéramos cómplices de este dominio, los sabios expertos en asuntos sociales y los artistas comprometidos, los *clercs* –y sabemos que nadie ha escrito con mayor énfasis contra tales *clercs* que Rancière–, debían «enseñarnos a leer las imágenes y a descubrir el juego de la máquina que las produce y se disimula tras ellas»⁶⁰. Como se puede comprobar, la *función pedagógica*, didáctica, del cine político estaba vinculada a la necesidad de denunciar las imágenes falsas, a una *metapolítica*.

60 J. RANCIÈRE, «El teatro de imágenes», en AA.VV., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 69.

La segunda modalidad, el *montaje simbólico*, se corresponde con el último Godard, con el que se inicia a partir de las *Histoire(s) du cinéma*. Este ensayo filmado asume como punto de partida que «la historia del cine es la de una cita frustrada con la historia de su siglo». En el fondo cabe hablar de un doble fracaso del cine. En primer lugar, de un fracaso ante sí mismo, ya que muy pronto vendió su alma al diablo de Hollywood, a la industria de los sueños, a la industria que comercia con intrigas y cuyos argumentos suelen girar en torno a los dos grandes objetos de deseo: el sexo y la muerte, las mujeres y los fusiles.

En segundo lugar, cabe hablar de un fracaso ante su siglo por la incapacidad de ver y mostrar acontecimientos tan decisivos como los campos de exterminio. Para Godard, la Segunda Guerra Mundial es el período histórico que prueba la *traición* del cine con una esencia –estar presente allí donde acontece algo– que es también un deber. Recordemos que, para los bazinianos –y Godard lo es al final–⁶¹, el cine tiene el deber de mostrar cualquier cosa. En cierto modo, el cineasta francés invierte –como explica Rancière– la tesis de Adorno: el cine no es culpable por querer hacer arte después de Auschwitz, sino por no haber visto y mostrado sus imágenes⁶².

Godard acentúa este fracaso del cine ante su siglo diciendo –como antes había hecho Kracauer en su influyente libro *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*– que el presentimiento del crimen contra la humanidad se encontraba ya en las mismas películas anteriores a la catástrofe, en *Metrópolis*, los *Mabuse*, *El gran dictador* o *La regla del juego*. Pero si el cine traicionó su función profética es porque antes había traicionado «su función de presencia en el presente». Sólo el modesto cine documental, el llamado por los franceses *cinéma des actualités*, preservó durante la Segunda Guerra Mundial la virtud *salvadora* de la imagen. Sólo ese cine se plantó frente a las cosas y las dejó *hablar*, sin querer manipularlas, sin querer hacer arte con ellas.

Al lado de estas dos historias reales, la del cine y la del siglo veinte, que nunca han coincidido salvo en raras ocasiones como sucede con el neorrealismo, Godard nos propone en *Histoire(s) du cinéma* una *historia virtual* en la que sí tiene lugar la convergencia entre cine y vida, que es uno de los rasgos fundamentales de la estética moderna. Para ello hace uso del mencionado

61 Es cierto que el joven Godard, el de los años *Cahiers*, había sostenido opiniones contrarias a las de Bazin. Los artículos de J. L. GODARD «Défense e illustration du découpage classique» (*Cahiers du cinéma*, n.º 15, septiembre 1952) y «Montage, mon beau souci» (*Cahiers du cinéma*, n.º 65, diciembre 1956) contrastan nítidamente con otros de A. BAZIN, en especial con «Découpage et son évolution» (*L'Âge nouveau*, n.º 93, julio 1955) y «Montage interdit» (también en el n.º 65 de *Cahiers*). Pero el cineasta acaba ofreciendo una noción del cine como *redentor* de la realidad que coincide con la del crítico.

62 J. RANCIÈRE analiza el ensayo cinematográfico de Godard en *DI y FC*.

montaje simbólico, que, para Rancière, es una clara muestra del viraje ético (teológico) de su cine.

Redención es ante todo sinónimo de resurrección. Conviene advertir a este respecto que, desde los años noventa, Godard repite con insistencia la siguiente metáfora teológica: «la imagen (en su pura presencia –podemos añadir–) vendrá en el tiempo de la Resurrección». Metáfora que ya encontramos en Bazin, y mucho después en Barthes cuando escribe: «la fotografía tiene algo que ver con la resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el Sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre, *a-cheiro-poietos?*» Todo lo cual apunta a que la imagen concebida como un estar-ahí-sin-razón sigue el modelo del icono bizantino⁶³, si bien se trata de una metáfora más adecuada para la fotografía que para el cine. Pues mientras el icono se caracteriza por la abolición del tiempo⁶⁴, el cine convierte precisamente al tiempo en la base del efecto de presencia.

La doble redención de arte (cine) y vida (historia) precisa de un trabajo *intellectual* enorme, pero también paradójico porque con este trabajo se trata de superar el dominio de la moderna subjetividad o conciencia sobre la realidad, de la razón sobre la sensibilidad. Es decir, seguimos inmersos en la paradoja de un despotismo que tiene como objetivo acabar con otro despotismo. La primera redención que logramos con el montaje simbólico consiste en liberar las imágenes aprisionadas, encadenadas, por las intrigas y convenciones del cine clásico, para que puedan aparecer en su pura presencia. Con este objetivo, JLG emplea diversos procedimientos: toma las imágenes de cualquier film de Hollywood y las separa con la ayuda de planos en negro para que queden aisladas y se interrumpa el encadenamiento propio del régimen representativo; produce un desfase entre la palabra y la imagen; realiza sobreimpresiones con imágenes pertenecientes a diferentes films, etc. Este peculiar anti-montaje, que alcanza su mayor grado de perfección en el episodio «Introducción al método de Alfred Hitchcock» de las *Histoire(s)*, rescata las imágenes (las aspas, el mechero, las gafas, las botellas, etc.) de las intrigas del cineasta británico y las convierte en iconos de la presencia original de las cosas. Pero esta primera emancipación, en la medida que supone romper con el régimen representativo, con la prioridad de las intrigas, no tiene por qué llevarnos lejos del régimen estético del arte.

63 La imagen sin significación, concebida como presencia pura, sigue el modelo del icono o de aquella pintura que pretende expresar la mirada de la trascendencia divina (*DI*, p. 32).

64 Cf. T. VELMANS, *La visione dell'invisibile. L'immagine bizantina o la trasfigurazione del reale*, Jaca Book, Milán, 2009, p. 53. GUMBRECHT también subraya en *Production of Presence* que el espacio, y no el tiempo, es la dimensión fundamental de la cultura de presencia.

Una vez redimidas, las imágenes y sonidos pueden ser conectados con infinitas imágenes y sonidos de la misma especie –las *metamórficas* frases-imágenes– para lograr una segunda redención: la *resurrección* de la historia, el rescate del olvido⁶⁵, y de esta manera construir una historia virtual –de todo el siglo veinte, pero también del cine– donde por fin converjan arte y vida⁶⁶. El mejor ejemplo de frase-imagen analizado por Rancière⁶⁷ consiste en el fragmento que une el comentario de Godard sobre George Stevens –el director de Hollywood que filmó en 1945 Auschwitz y Ravensbrück– y sobre la resurrección del documental durante la Segunda Guerra Mundial⁶⁸, con imágenes extraídas o separadas de *Un lugar en el sol* (George Stevens, 1951), de un documental sobre los campos, de *Alemania año cero* y del cuadro de Giotto *Noli me tangere*. Pero sobre todo JLG crea, mediante la sobreimpresión de dos imágenes de Stevens y Giotto, un icono que sacraliza la imagen-presencia, y transforma las imágenes unidas en lo contrario de lo que son dentro del film y de la pintura. Acerca de esta última, Rancière indica que Giotto pretendía, en contraste con los iconos bizantinos, acabar con la soledad de las figuras sagradas y reunir las en el espacio común del drama representado. Lejos de la intención de Giotto o del cine americano, la frase-imagen hace referencia a la doble redención del cine y la Historia, del arte y la vida. Por un lado, las palabras de Godard ensalzan a un cineasta que, por realizar un documental sobre los campos, cumplió con el deber del cine, y, por tanto, redimió a este arte del pecado de dar la espalda a la realidad: «Si George Stevens n'avait pas utilisé le premier film en seize en couleurs à Auschwitz et à Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil». Por otro lado, tal frase encuentra su eco, su reduplicación, en dos imágenes que se fusionan en una para crear un icono cinematográfico: la imagen

65 Los comentaristas del film de J. L. GODARD, como Wajcman o Rancière, conceden una gran importancia al *dictum* que aparece escrito sobre la pantalla por primera vez en el capítulo 1b de las *Histoire(s) du cinéma*, el titulado «Une histoire seule»: «la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección». En el capítulo 3b la cita es atribuida a Pablo de Tarso, aunque en su literalidad tal frase no aparezca en ninguna parte de la obra de este fundador del cristianismo. Al parecer, el cineasta la toma bajo esta forma del artículo de J. HENRIC «L'image, quelle image? Énième épître aux culs-de-plomb», en *Artpress*, n.º4, especial Godard, diciembre 1984-enero, febrero 1985. Cf. B. POURVALI, *Godard Neuf Zéro. Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*, Atlantica-Séguier, Biarritz, 2006, pp. 39-40.

66 Desde esta posición, si existe algo, por monstruoso que sea, siempre tenemos el deber de proporcionar imágenes.

67 *FC*, p. 212. Rancière sobre todo tiene en cuenta la versión en libro de las *Histoire(s) du cinéma* (Gallimard-Gaumont, París, 1998, pp. 131-135), en la que se puede percibir mejor el nuevo icono que resulta de unir el plano del film de Stevens con el detalle de la pintura de Giotto (p. 134).

68 «Trente neuf/ quarante quatre/ martyre et résurrection/ du documentaire/ ô quelle merveille/ que de pouvoir regarder/ ce qu'on ne voit pas/ ô doux miracle/ de nos yeux aveugles.» (Ibidem, p. 135).

de Elizabeth Taylor saliendo de las aguas y dotada como los santos de un halo de luz, de un «lugar en el sol», se convierte en metáfora del cine resucitado porque el ángel sin alas de la Resurrección –representado paradójicamente por la figura de la pecadora María Magdalena del cuadro de Giotto– recibe entre sus brazos a la estrella de Hollywood. En suma, Godard simboliza en una frase-imagen algo que no se encuentra ni en los films del americano ni en la pintura del italiano: el cine y la historia redimidos y resucitados de entre los muertos, del olvido.

Esta segunda operación realizada por el montaje simbólico tiene que ver con lo que Rancière denomina «la familiaridad de las metáforas», esto es, con la construcción de relaciones entre imágenes y sonidos que sirven para conciliar lo heterogéneo, los contrarios. No hay que olvidar a este respecto la función antropológica, apotropeica, que tienen esas metáforas que aspiran a eliminar lo *un-heimlich*, que aspiran a hacer familiar el mundo⁶⁹. Mas, para Rancière, esta operación termina eliminando el disenso o la insuperable tensión que se encuentra en el núcleo del régimen estético, y, por tanto, lleva a sustituir la política de la estética por una nueva *police* (que sigue los parámetros de la ética o de la teología) de la estética.

La mencionada función apotropeica del cine, y en particular del montaje simbólico, es expuesta de forma magistral por JLG en aquella parte de la lección de Sarajevo –que aparece en el film *Notre musique* (2004)– donde dice: «el principio del cine es: ir hacia la luz y dirigirla hacia nuestra noche. Nuestra música». O sea, el principio del cine es llevar la luz a lo *unheimlich* para que se produzca el efecto envolvente de la música, un efecto que sirve para crear comunidad, para sentirnos en nuestra propia casa. Con el montaje simbólico, lejos de revelar un mundo extraño y desordenado, Godard establece entre los elementos heterogéneos ensamblados una analogía (metáfora) que, aun siendo ocasional, los hace *familiares* (*heimlich*) y, por ello, nos devuelve a la baziniana unidad natural de las cosas, a una realidad en la que la pluralidad es susceptible de ser reunida, ordenada y compartida. Es decir, nos devuelve a la comunidad, al consenso.

Rancière, el filósofo del disenso, nunca ha dirigido su atención a la necesidad humana de casa, de consenso, de instituciones, de paz, etc. Esta parte tiene que ver con la *police*. Por ello no puede dejar de observar una cierta involución conservadora cuando examina el tránsito de Godard desde el montaje dialéctico, cuya máxima radicalidad coincide con la etapa pop y maoísta, hasta el simbólico, el propio de ese gran treno melancólico que son en el fondo las *Histoire(s)*. Más allá de que el propio Rancière produzca sin querer un efecto de unidad cuando convierte la estética en *metáfora* de la política y

69 Cf. H. BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003.

viceversa, la Historia misma no se puede comprender sin la unión de estas dos lógicas opuestas, esto es, sin el disenso –el choque que revela la discontinuidad– y sin el consenso –el *continuum* o la co-presencia que constituye un mundo común–, sin la novedad revolucionaria y sin la memoria del pasado. El cine de JLG, aunque a veces en periodos distintos –pero no siempre, como demuestra *Notre musique*⁷⁰–, se ha empeñado en mostrar los dos elementos contrarios de la historia. Quizá aquí se encuentra el misterio del ET del que nos hablaba Deleuze en su fascinante artículo sobre *Six fois deux*⁷¹.

Recibido: 29 abril de 2011

Aceptado: 12 junio de 2011

70 En este film, en el episodio de la lección de Sarajevo, JLG también defiende el montaje dialéctico, el contraste entre los heterogéneos, frente al cine de Hollywood representado por dos fotografías de *Luna nueva* de H. Hawks.

71 «Bien sûr, le ET, c'est la diversité, la multiplicité, la destruction des identités [...]. Seulement la diversité ou la multiplicité ne sont nullement des collections esthétiques [...], ni des schémas dialectiques (comme quand on dit 'un donne deux qui va donner trois'). Car dans tous ces cas, subsiste un primat de l'Un, donc de l'être, qui est censé devenir multiple. Quand Godard dit que tout se divise en deux, et que, le jour, il y a le matin *et* le soir, il ne dit pas que c'est l'un ou l'autre, ni que l'un devient l'autre, devient deux. Car la multiplicité n'est jamais dans les termes [...] ni dans leur ensemble ou la totalité. La multiplicité es précisément dans le ET [...] Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière [...]» (G. DELEUZE, «A propos de sur et sous la communication (trois questions sur *Six fois deux*)», en *Théories du cinéma*, Cahiers du cinéma, París, 2001, p. 99. Este artículo fue publicado por primera vez en 1976, en el n.º 271 de los *Cahiers*).