

El poder del cine político, militante, “de izquierdas”. Entrevista a Jacques Rancière

The Power of Political, Militant, ‘Leftist’ Cinema. Interview with Jacques Rancière

Javier Bassas Vila

RESUMEN

En esta entrevista, Jacques Rancière aborda cuestiones específicas sobre política, estética y cine a modo de explicaciones que pueden servir para orientar a los lectores en la obra del pensador francés. Así, desde los años 70 y sobre todo desde *La noche de los proletarios*, publicada en 1981, se recorren las diferentes etapas en la trayectoria de Rancière: su supuesto “giro estético” –el paso de la historia de los obreros o la teoría política a la estética, la cual en el fondo estuvo presente desde sus primeras obras–, la teoría, el arte y la política desde el prisma de “las distancias del cine”, el concepto de “política del amateur” y su posible aplicación a las otras artes, la diferenciación entre el paradigma brechtiano (Grupo Dziga Vertov, Medvedkine) y el paradigma post-brechtiano (Straub-Huillet), así como la relación entre el “lenguaje cinematográfico” y las luchas políticas o la posible distinción entre el cine europeo (orden de lo mitológico) y el americano (orden de lo legendario), cuestiones abordadas en sus obras de los últimos años, en las que el cine tiene una importancia cada vez mayor.

PALABRAS CLAVE

Historia de los obreros, teoría política, distancias del cine, política del amateur, paradigma brechtiano, lenguaje cinematográfico, lucha política, Pedro Costa, Straub-Huillet, Grupo Dziga Vertov.

ABSTRACT

In this interview, Jacques Rancière tackles specific questions about politics, aesthetics and cinema, presenting explanations that may help to orientate readers through the thought of the French thinker. The several periods characterising his work since the 1970s and, mainly from the publication of *Proletarian Nights* in 1981: his supposed ‘aesthetic turn’ – from workers’ history or political theory to aesthetics, which was always present since his first Works, theory, art and politics from the point of view of the ‘gaps of cinema’, the concept of the ‘politics of the amateur’ and its possible application in other arts, the distinction between the Brechtian paradigm (Group Dziga Vertov, Medvedkine) and the post-Brechtian paradigm (Straub-Huillet), as well as the relationship between ‘filmic language’ and the political struggles or the possible distinction between European cinema (the mythological order) and the American one (the order of the legendary), questions that he has addressed in his works of the last years, in which cinema has an increasing importance.

KEYWORDS

Workers’ history, political theory, gaps of cinema, politics of the amateur, Brechtian paradigm, filmic language, political struggles, Pedro Costa, Straub-Huillet, Dziga Vertov Group.

El pensamiento de Jacques Rancière es indisciplinado, y ello en al menos dos sentidos diferentes aunque estrechamente vinculados. Por una parte, Rancière propuso en 1970 una lectura del marxismo que rompía con las interpretaciones dominantes de la época, especialmente con el marxismo científico impuesto como disciplina de lectura por Althusser (véase *La leçon d’Althusser*, publicado en 1976 y reeditado por La Fabrique en 2012 –de próxima publicación en castellano). Por otra parte, el amplio interés que ha suscitado su pensamiento a nivel internacional parece ser también consecuencia de otra in-disciplina: sus reflexiones se construyen efectivamente en el cruce de diferentes disciplinas diferentes ámbitos del pensamiento como el cine, la literatura y el arte contemporáneo desde un prisma político fundado en una potente lectura de la historia de los obreros del siglo XIX. Los textos que resultan de ese cruce han interesado no sólo a filósofos, historiadores y militantes, sino también a artistas, críticos de cine, de arte y comisarios.

En lo que sigue, hemos propuesto a Jacques Rancière algunas preguntas generales y otras más específicas sobre política, estética y cine, precedidas siempre de una explicación que puede servir para orientar a los lectores menos familiarizados con el pensamiento del filósofo francés. Remitiremos también a sus obras publicadas cuando sea necesario para invitar a una lectura más en profundidad, según el interés de cada lector y lectora. Y ello porque en esta entrevista, como sucede siempre en el pensamiento, se trata de trazar un camino propio, de traducir con palabras y experiencias propias lo que han traducido y experimentado, a su vez, los que nos preceden.

Política y estética: A la luz de los últimos libros que ha publicado, algunos lectores han

1. *La Fable cinématographique* (2001, tr. esp. Paidós), *Le destin des images* (2003, tr. esp. Politopías), *Malaise dans l’esthétique* (2004), *L’Espace des mots* (2005), *Politique de la littérature* (2007), *Le spectateur émancipé* (2008, tr.

afirmado que su pensamiento se ha concentrado en los últimos años más en la estética que en la historia de los obreros o la teoría política propiamente dicha. Por ello se ha hablado de un “giro estético” en su trayectoria. Usted ya ha rechazado en varias ocasiones este “giro”, arguyendo que la reflexión estética ya estaba en el centro de sus trabajos de 1970 sobre la historia de los obreros en la medida en que, ya entonces, partía de una reflexión sobre lo que considera “la estética”, a saber, las relaciones entre lo visible, lo decible y lo pensable. Sin embargo, es cierto que desde el año 2000 dejando de lado los compendios de entrevistas y artículos, ha publicado exclusivamente libros sobre literatura, arte y cine en relación con lo político¹. Después de sus primeros trabajos sobre la historia de los obreros, ¿qué es lo que le interesa exactamente en esas manifestaciones artísticas? O para decirlo de manera más precisa: si afirma que la subjetivación política siempre es un intervalo que debe ocuparse entre dos identidades, ¿acaso las manifestaciones artísticas le ofrecen ejemplos paradigmáticos de esos “intervalos” en los que se produce una subjetivación política?

Debe quedar claro, primero, que yo no he hecho jamás una teoría general de la subjetivación como intervalo entre identidades cuyos ejemplos me vendrían dados por las manifestaciones artísticas paralelamente a las manifestaciones políticas. Mi interés se ha centrado más bien en los fenómenos de desidentificación y en los intervalos –materiales y simbólicos– que los autorizan. En *La noche de los proletarios*, me interesé en la distancia que se abre entre el ser-obrero, como condición y hábito impuestos, y la subjetivación obrera producida por la distancia tomada con respecto a ese ser-obrero. Intenté poner de manifiesto los cruces entre universos diferentes que producían esos intervalos –por ejemplo, la apropiación por parte de los

esp. Ellago ediciones), *Les écarts du cinéma* (2011, tr. esp. Ellago ediciones), *Béla Tarr* (2011) y los compendios de artículos y conferencias *Aisthesis* (2011) y *Figures de l’histoire* (2012).

obreros no sólo de una cultura, sino de formas de hablar, de mirar y de afectos que no estaban hechos para ellos—. Intenté repensar la figura del sujeto político a partir de esos cruces y de esos intervalos, en oposición a los pensamientos que insistían en la ciudadanía o el militante desde el punto de vista de la pertenencia. Resulta claro, pues, que ello determina un interés por las formas de interferencia de identidades que las artes pueden producir y, muy especialmente, esas artes cuyo estatuto es incierto por su doble carácter de “reproducción mecánica” y forma de entretenimiento. En este sentido, el cine creó una forma inédita de anudar no sólo el arte y el entretenimiento, sino también la reproducción de los mundos vividos y el placer de las sombras. Por ello, se ha prestado a ciertas interferencias de identidades. Entre los pródromos de Mayo del 68 en Francia, se han destacado las manifestaciones de apoyo al director de la Cinémathèque Française que el Ministerio de Cultura quería despedir porque no utilizaba los métodos de trabajo de un buen gestor cultural. Era la Nouvelle Vague cinematográfica quien encabezaba la batalla. Pero esa misma “nouvelle vague” era una forma significativa de distancia entre identidades. En los años 60 en Francia, había dos “nouvelles vagues”. Había una identidad sociológica construida por un influyente periódico reformista que identificaba a una nueva juventud liberada en sus maneras de vivir y, al mismo tiempo, menos marcada por la ideología, más pragmática, más abierta a una política reformista. Pues bien, la “Nouvelle Vague” cinematográfica se apropió de este sujeto “sociológico” para hacer algo diferente, para crear una figura de distancia irónica. Me refiero especialmente a la figura de distancia encarnada por Jean-Pierre Léaud: la figura de un joven, mitad rebelde, mitad bobo a lo Buster Keaton. Godard le hizo representar, por ejemplo, la postura del militante “chino”. Ello pudo parecer lúdico, pero incluso el lado lúdico de estas posturas militantes correspondió a cierta subjetividad política importante en esa época. Al margen incluso de ciertas posiciones militantes que algunos cineastas pudieron adoptar, las figuras que produjeron jugaron cierto papel en las subjetivaciones políticas de la época.

Hablemos de su acercamiento general al cine. En *Las distancias del cine* (2011), afirma de entrada que existen efectivamente distancias entre el cine, por una parte, y la teoría, el arte y la política, por otra parte. A propósito de estas tres distancias, he aquí tres preguntas:

Distancia del cine respecto a la teoría: afirma que no se reconoce ni filósofo ni crítico de cine y que, en lugar de teoría del cine, prefiere hablar de cinefilia y de amateurismo. Propone entonces la “política del amateur” como la posición que determina su relación particular con el cine (RANCIÈRE, 2011d: 15). Añade asimismo que el amateurismo no se reduce al hecho de pasárselo bien con la diversidad fílmica existente, sino que constituye una posición tanto teórica el cine como cruce de experiencias y saberes como política el cine pertenece a todos, no sólo a los especialistas. En este sentido, ¿es la política del amateur otro nombre de la emancipación del espectador que desarrolló en una de sus obras precedentes (*El espectador emancipado*, 2008)? Ante la emancipación del espectador y la política del amateur, ¿qué lugar queda entonces para los críticos, para los teóricos (Deleuze, Bazin, Bergala, etc.), en resumen, para los especialistas del cine?

La “política del amateur” define, de entrada, una posición en el campo de lo que se llama “teoría”. La política del amateur se opone a la idea de que habría una posición —una disciplina— que pertenecería al teórico de la literatura o del cine, al historiador social o al historiador de la cultura, etc.; y se opone a ello porque no hay ninguna definición unívoca de esos ámbitos, no hay ninguna razón para considerar que los fenómenos clasificados bajo esos nombres constituyen un conjunto de objetos definibles mediante criterios rigurosos. La idea de que ellos definirían campos específicos que dependerían de métodos propios es justamente una manera de esquivar los problemas más esenciales que ahí se plantean y que son, justamente, los problemas relativos al reparto entre géneros de discurso,

de acción, de espectáculo y, finalmente, de seres humanos. De hecho, ya apliqué una política del amateur en el libro *La noche de los proletarios*, instalándome sin pasaporte en el terreno del historiador social. Evidentemente, esta política toma una resonancia específica cuando se trata de espectáculos, y especialmente de esos espectáculos en los que el placer del juicio se mezcla con el placer tal cual. He insistido en la función de la cinefilia como apropiación del cine por parte de los espectadores, perturbando así los criterios de gusto. Esto es algo que ya empezó en la época de Chaplin, el cual se convirtió en el icono de un arte del cine opuesto a los “films d’art”, y que fue muy importante cuando la cinefilia de los años 50 y 60 glorificó a los autores de westerns, de cine negro y de comedias musicales despreciados por el gusto dominante. Si el cine desempeñó el papel que evocábamos antes, ello se debe a que en esa época pertenecía únicamente a los espectadores. No había departamentos universitarios de estudios cinematográficos. Y los críticos/teóricos como Bazin tenían un lado un poco amateur, un poco autodidacta. Nada que ver con el estilo de David Bordwell. De todas maneras, la política del amateur no impide que los especialistas hagan su trabajo. No obstante, de vez en cuando es conveniente recordar que “cine” no es de ningún modo el nombre de un ámbito de objetos homogéneos que depende de una misma forma de racionalidad. ¿Qué relación *a priori* puede determinarse entre las teorías del movimiento, el aprendizaje del uso de una cámara en los diferentes momentos de la evolución de las técnicas, las poéticas de la narración desarrolladas por uno y otro cineasta, los sentimientos que presiden las salidas del sábado por la noche, la gestión de los multiplex y la teoría deleuziana del movimiento de las imágenes? Durante una época, se quiso hacer una teoría del “lenguaje cinematográfico”, pero, además de que restringía increíblemente lo que “cine” significa, tampoco pudieron definirse unívocamente los elementos de base de ese lenguaje. El famoso lenguaje se escapa por todas partes. Un lenguaje siempre es una idea de lo que hace al lenguaje y de lo que el lenguaje hace. El cine siempre es, al mismo

tiempo, un entretenimiento y un arte, un arte y una industria, un arte y una idea o una utopía del arte, imágenes y recuerdos de imágenes, palabras sobre las imágenes, etc. En resumen, el cine es un arte sólo en la medida en que es un mundo. Y las “teorías del cine” son entonces maneras de circular en ese mundo; son investigaciones sobre segmentos particulares de ese mundo o los puentes entre las realidades diferentes que abarca la palabra “cine”. Ese trabajo de puentes empieza ya con la necesidad de decir con palabras en una página lo que se ha percibido en el desfile de imágenes en una pantalla. Las “teorías” del cine o las “críticas de cine” contribuyen a producir el cine rehaciendo las películas y conectando sus diferentes realidades que constituyen el conjunto “cine”.

Distancia del cine respecto al arte: En este mismo sentido, ¿qué relación existe entre el lado “entretenimiento” del cine y la política del amateur que propone? ¿Puede aplicarse la “política del amateur” a otras artes que son, por decirlo así, menos populares y entretenidas (entiéndase, por ejemplo, la ópera o cierto teatro)?

El carácter de entretenimiento/popular o elitista de un arte no es, de hecho, una constante. La ópera es ahora símbolo de un espectáculo reservado a los que tienen los medios para pagárselo, pero no ha sido siempre así. Sin necesidad de recurrir a acontecimientos emblemáticos como las representaciones de *La Muette de Portici* en Bruselas en 1830 o *Nabucco* en Milán en 1842, transformadas en manifestaciones populares, hubo una época en que muchas ciudades pequeñas de provincias tenían su “teatro lírico” y en las que las melodías de ópera o de opereta circulaban ampliamente y de manera paralela a la música que se llamaba por entonces de variedades (de hecho, han continuado circulando, pero bajo la forma de mercancía consumida de manera inerte, a través de las bandas sonoras de películas y de los anuncios). Asimismo, el teatro en el siglo XIX también era un lugar en el que el entretenimiento popular y la cultura distinguida todavía podían

mezclarse y donde, por consiguiente, las políticas del amateur podían cuestionar las fronteras y los criterios dominantes. Analicé en un artículo de la revista *Révoltes logiques* la manera en que la mezcla todavía presente en los teatros podía cambiar el sentido y el efecto de las obras. Más recientemente, he estudiado en dos capítulos del libro *Aisthesis* (2011) la manera en que los poetas, espectadores de los “pequeños teatros”, dedicados a entretenimientos populares, pudieron elaborar una sensibilidad artística nueva que influyó mucho en el arte del teatro y de la performance ulteriormente. Y cuando el público popular se encontró fuera de los teatros y de los museos, el cine tomó entonces el relevo y produjo los efectos que otras artes podían producir antes. Y pudo producirlos porque la frontera entre arte y entretenimiento no estaba fijada: las autoridades que legislaban sobre arte no se ocupaban demasiado de él y no tenían realmente criterios estables. Así pues, por una parte, la gente podía sentir una emoción sin tener que decidir si era arte o entretenimiento; y, al revés, espectadores indisciplinados podían desplegar la pasión por el arte en obras que estaban en principio consagradas al entretenimiento. Estas alteraciones e interferencias de legitimidad fueron esenciales para la constitución del cine como objeto de pasión y, finalmente, como mundo propio. Evidentemente, después de ello, se han producido todas las formas de formateo que tienden a anular el poder de los amateurs predeterminando la relación de las películas con sus espectadores.

Distancia del cine con respecto a la política: La relación entre política y cine no es, de ningún modo, una relación simple, directa, causal. En el capítulo titulado «Políticas de las películas», distingue un “paradigma brechtiano” y un “paradigma post-brechtiano” (RANCIÈRE, 2011d: 106): el paradigma brechtiano viene caracterizado por una forma que desvela las tensiones y contradicciones de las situaciones con vistas a “agudizar una mirada y un juicio adecuados para elevar el nivel de certeza que respalda la adhesión a una explicación del mundo: la explicación marxista”; el paradigma

post-brechtiano, en cambio, no ofrece una explicación del mundo que serviría para resolver las tensiones, sino que permanece en “una tensión sin resolución”. Este paso de uno a otro paradigma, ¿representa asimismo un cambio en las prácticas y los objetivos de las luchas políticas en el paso de los años 60 a los años 70? ¿Qué sucedió entre, por una parte, la práctica y el lenguaje cinematográfico del Grupo Dziga Vertov o del Grupo Medvedkine (paradigma brechtiano) y, por otra parte, la práctica y el lenguaje de una película de Straub-Huillet como *De la nube a la resistencia (Dalla nube alla resistenza, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1979)* (paradigma post-brechtiano)?

El paradigma brechtiano o los otros tipos de paradigmas de politización del arte que funcionaban después del 68 (hacer del cine un medio de comunicación de luchas, romper la separación entre los especialistas y la gente poniendo la cámara en manos de los que luchan, etc.) se sostenían por la existencia material de esas luchas y por el “horizonte” marxista que les daba sentido y garantizaba intelectualmente su eficacia, sin obligarles a demostrarla materialmente. Nadie ha verificado jamás la realidad de las “tomas de conciencia” producidas por la distanciamiento brechtiano ni la contribución de *El viento del Este (Vent d'Est, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Groupe Dziga Vertov, 1970)* o de *Vladimir y Rosa (Vladimir et Rosa, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Groupe Dziga Vertov, 1970)* al desarrollo de los movimientos de lucha en los años 70. Cuando el doble apoyo de la materialidad de las luchas existentes y de su convergencia ideal en un esquema de interpretación de la sociedad y de su evolución se vino abajo, los modelos críticos orientados por una anticipación del efecto entraron en crisis. Por un lado, la “crítica” se duplicó: los procedimientos de “distanciamiento” que servían para llevar a cabo la crítica marxista de las situaciones, de los discursos y de las imágenes fueron utilizados para poner en cuestión esa misma crítica. Es lo que intenté demostrar en la manera como Jean-

Marie Straub y Danièle Huillet se apropiaron de los textos de Pavese y los utilizaron para dividir las certezas marxistas que reinaban sin divisiones en *Lecciones de historia* (*Geschichtsunterricht*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1972). Es lo que se advierte en, por ejemplo, el diálogo del padre y el hijo en *De la nube a la resistencia*, donde el sentido crudo de la injusticia y la consideración estratégica de los medios y de los fines se oponen sin resolución. Por otro lado, el sentido de lo que es político se desplazó: se pasó de poner de manifiesto las razones de la opresión a poner de manifiesto la capacidad de los oprimidos. Véase la diferencia entre *Othon* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1970), donde el texto de Corneille es dicho en un modo monocorde por gente que pertenece al mundo del arte, para hacer así de la obra una lección siempre actual sobre el poder (de ahí la importancia de los ruidos de circulación urbana que se oyen por debajo), y *Operai, contadini* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 2002), donde el texto de Vittorini es dicho en plena naturaleza de una manera casi litúrgica por actores amateurs, porque el relato de esta efímera comunidad es, primero, la ocasión de mostrar la altura de pensamiento y de lenguaje a la que pueden elevarse los hombres del pueblo. La distancia producida por la puesta en escena no está destinada a dar una lección sobre la sociedad, sino a manifestar una capacidad sensible que atraviesa las épocas. Creo que ese desplazamiento corresponde a un movimiento en el pensamiento y en la práctica de la política misma de las últimas décadas: cuando las formas de explicación marxista del mundo y de la lucha fueron, por una parte, descalificadas por el desmoronamiento de las esperanzas revolucionarias y, por otra parte, recuperadas al servicio del orden dominante, el tema de la capacidad de los anónimos y la constitución de un nuevo tejido sensible tomaron la delantera con respecto a los modelos de la acción estratégica basada en la explicación del funcionamiento de la dominación.

Continuación sobre el lenguaje cinematográfico y las luchas políticas: en *Las distancias del*

***cine*, comenta también el film de Eisenstein *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, 1929). Ahí afirma que, en esa película, se percibe la fe en un nuevo sistema político-económico –la agricultura colectivizada–, así como también la fe en una nueva lengua cinematográfica. En este sentido, ¿qué película podría corresponder hoy a la de Eisenstein en aquella época? Es decir, ¿en qué nueva lengua cinematográfica podríamos “crear” actualmente? Y también, ¿qué lengua cinematográfica deben evitar las películas sobre los movimientos sociales que se despliegan actualmente (15M, Occupy Wall Street, Primavera árabe, etc.) y que apelan a una nueva idea de lo «colectivo» –política colectiva, economía colectiva, etc.–?**

No debemos esperar ahí correspondencia alguna. Eisenstein, como Vertov, quería hacer coincidir el poder de un nuevo medio de expresión con el de una sociedad nueva. El “lenguaje cinematográfico” no debía traducir la fe comunista, sino que tenía que ser directamente una práctica social que abriera la construcción de un mundo comunista. Esta identidad del decir y del hacer pretendía suprimir la mediación de las imágenes. Está claro que actualmente estamos en una relación completamente diferente. Nadie puede pensar en hacer del cine una sinfonía comunista de los movimientos coordinados al modo de Vertov o un “tractor” que labre los cerebros, según la expresión del mismo Eisenstein. El cine existe masivamente como técnica, como industria, como arte consagrado, como disciplina universitaria, etc. Así pues, los cineastas apenas pueden ya imaginar la identificación del cine con una nueva práctica social. No obstante, se encuentran ante problemáticas que son más bien del orden: ¿cómo pueden presentarse actualmente las situaciones y los conflictos para romper la lógica de representación dominante, la lógica del consenso que somete previamente las imágenes a su sentido? En estas problemáticas precisamente –que, en sí mismas, no tienen una relación determinada con los movimientos recientes– me he interesado en mis trabajos: por ejemplo, ¿cómo romper con la figura victimista del inmigrado, como hace Pedro

Costa con sus investigaciones-ficción sobre el final del barrio de chabolas de Fontainhas y el personaje del obrero Ventura? ¿Cómo romper con la visión dominante sobre los dolores y las ruinas de Oriente Medio, tal y como intentan hacer con medios diferentes las comedias agrídulces de Elia Suleiman sobre Palestina o las películas de Khalil Joreige y Joana Hadjithomas, que sustituyen las imágenes de destrucción de la guerra por una investigación sobre la modificación de lo visible y la desaparición de las imágenes producidas por la guerra? Sabemos que estas tentativas implican también una puesta en cuestión de los repartos del género documental/ficción, así como una nueva reflexión sobre las formas de ficción. Sabemos también que el cine no está solo en el trabajo de investigación/ficción sobre el presente, sus contradicciones y sus luchas. Existe también todo lo que circula instantáneamente en Internet —las imágenes de la plaza Tahrir o de la Puerta del Sol ayer, las imágenes de la plaza Taksim actualmente—, y todo lo que se despliega hoy en día bajo la forma de vídeo y de videoinstalación: todo ello implica una relación con la técnica diferente del sueño de la vanguardia soviética de los años 20. No se utilizan hoy las nuevas técnicas como una forma de práctica constructivista que niega la mediación de la imagen. Se utiliza más bien Internet, las redes sociales y los vídeos que circulan como un gran tejido común que sirve para unir a la gente y, al mismo tiempo, para prolongar esa unión mediante sus imágenes.

En 1976, responde a las preguntas de Serge Daney y Serge Toubiana en una entrevista titulada «La imagen fraternal» (RANCIÈRE, 2009: 15). Nos interesan ahí las distinciones que traza y que sirven para comprender mejor la historia del cine y, más precisamente, el poder político de las imágenes. Formularemos dos preguntas al respecto. En esa entrevista, usted establece primero una distinción entre el cine europeo (centrado en el orden de lo mitológico, del efecto real sobre el código) en oposición al cine americano (centrado más bien en el orden de lo legendario y de su genealogía). Añade asimismo que la ficción

europea remite a la imposibilidad de un origen que nos una (“somos así”), mientras que la ficción americana tiende hacia la unidad de una comunidad (“de ahí venimos”)...

La distinción que establecí en esa época no oponía el cine europeo al cine americano, sino que se concentraba más bien en la relación entre las figuras de pueblo propias de la tradición ficcional americana y las que pertenecen a la tradición francesa. No hablaba ahí como historiador.

Pero ¿sigue siendo válida tal distinción hoy en día? ¿De qué esa distinción es síntoma a nivel político y social? Y también, ¿qué podría decirse al respecto de las ficciones sobre el pueblo de otros tipos de cine (asiático, sudamericano)?

Lo que yo pretendía entonces era intervenir en una coyuntura francesa que era la del reciclaje de las ideas izquierdistas y de las figuras de pueblo, que acabó desembocando en la cultura de izquierdas oficial de la época Mitterand: una cultura en la que se pensaba lo colectivo bajo el modo de la reunión familiar y de la distribución de tipos (el modelo Renoir, para decirlo en pocas palabras). A este modelo de la “foto de familia”, yo oponía ahí el modelo americano del relato de fundación, como el relato westeriano en el que lo colectivo se engendra a través del conflicto entre figuras mitológicas antes bien que realistas. Evidentemente, la oposición era simplista y el paisaje que dibujé por entonces se transformó luego rápidamente. El relato legendario americano del nacimiento de la ley se vio alterado, o bien por la asimilación del cinismo del western spaghetti, o bien por tentativas de contestación violenta como *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980) de Cimino. Y la ficción americana desde entonces, de Scorsese a Ferrara o de Terrence Malick a Clint Eastwood, ha escenificado una y otra vez la derrota de la ley y los callejones sin salida de la comunidad. No obstante, lo ha hecho conservando las mismas figuras de agrandamiento épico. Y el cine europeo, por razones de lugares que ocupar en el mercado mundial, ha explotado a menudo la vena familiar ya sea bajo la forma de la comedia de costumbres

a la francesa, en la tradición de Rohmer, o bajo la forma del relato familiar desfasado a la manera de Almodóvar. Resulta claro que este juego se ha complicado por la emergencia de los nuevos cines asiáticos que han puesto en juego afectos distintos respecto a la distribución dominante: tensiones entre un modo de ser urbano dominante y las culturas tradicionales (Kiarostami) o entre la uniformización de un modo de vida “americano” y las formas de relación o las relaciones de temporalidades o las mitologías venidas de otras partes (Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai); interferencias de la relación entre imaginario y real ligadas a formas específicas de religiosidad (Weerasethukul), por ejemplo, entre otras tensiones.

Siguiendo con la entrevista de 1976, afirma que el cine “de izquierdas” tiende a reunir artificialmente al pueblo, borra las contradicciones de la lucha y sostiene un imaginario nacionalista a través de la lucha obrera. ¿Percibe actualmente un cambio de esta tendencia en las películas “de izquierda” actuales (The Shock Doctrine [Mat Whitecross, Michael Winterbottom, 2009], Inside Job [Charles Ferguson, 2010], Dormíamos, despertamos [Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares y Daniel Quiñones, 2012], Tahrir-liberation square [Stefano Savona, 2011], las películas de Michael Moore u otras que haya analizado)?

En ese marco también establecía una distinción entre las películas ficcionales para el gran público, destinadas a poner la historia popular y obrera al servicio de cierta cultura de izquierdas, y las películas de lucha con una circulación esencialmente militante como *Un simple exemple* (Cinélutte, 1974), película consagrada a la huelga de una imprenta donde el problema, a mi entender, no residía tanto en el cine mismo, sino en la “ejemplaridad” otorgada a esa forma de “película de lucha”, es decir, en el modelo de pensamiento izquierdista que convertía los conflictos obreros determinados no sólo en “ejemplos”, sino en pruebas de la existencia de un

proceso de conjunto. Está claro, de todos modos, que este modelo se vio en aprietos cuando se produjeron las derrotas obreras de los años 80. Y, actualmente, la forma dominante de la película política es la del documental que no acompaña ya una lucha, sino al contrario una catástrofe – por ejemplo, la matanza de Columbine o la crisis de las *subprimes*–, concentrándose así en analizar el funcionamiento del sistema que ha producido tal catástrofe. Junto a manifestaciones vanas de autosatisfacción “crítica”, como es el caso en Michael Moore, este género puede producir análisis incisivos del sistema financiero (*Inside Job*) o puestas en escena originales, como en *Cleveland versus Wall Street* (Jean-Stéphane Bron, 2010), donde la batalla efectiva de los habitantes desposeídos de su vivienda contra las compañías de seguros daba lugar a un juicio ficcional. Ahora bien, los mismos que se dedican a hacer esas radiografías de un sistema saben ya que el conocimiento de las leyes del sistema no basta para engendrar una revuelta. Ello no significa, empero, que no sirvan para nada. Hemos visto cómo un sentimiento moral que era considerado como inútil, la indignación, ha conseguido desplegar una nueva fuerza en los últimos años. Pero eso quiere decir, justamente, que tales análisis de la dominación tienen su efecto actualmente no en el seno de una lógica de desvelamiento de las leyes del sistema –que se ha convertido, cada vez más, en una lógica fatalista–, sino en el seno de la constitución de un sentimiento de lo intolerable y en el compartir ese sentimiento. Y en este mismo marco hay que pensar también las películas realizadas sobre los movimientos recientes (Tahrir, el movimiento del 15 de mayo u Occupy Wall Street). Hoy en día éstas participan sobre todo en la constitución de un nuevo sentimiento colectivo, hecho de intolerancia respecto al sistema dominante y, al mismo tiempo, de confianza de las personas las unas en las otras: el sentimiento de un mundo de afectos por compartir y no simplemente el sentimiento de la injusticia o de la absurdidad de un mundo. Entre los vídeos que hacen circular instantáneamente las imágenes de nuevas luchas y las películas más elaboradas, uno tiene el

sentimiento de una especie de apuesta común por la confianza en la unión de los anónimos y en el poder de las imágenes. Tal vez la rehabilitación de las imágenes contra toda la tradición llamada crítica es una cuestión esencial en estos momentos.

Tal vez incluso esa rehabilitación relegue a un segundo plano la idea de un uso radical del instrumento cinematográfico. •

Traducción de Javier Bassas Vila.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIDELMAN, Núria y LUCAS, Gonzalo de (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, Intermedio.
- ASÍN, Manuel (2011). *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Escritos*. Barcelona, Intermedio.
- RANCIÈRE, Jacques (1981). *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, París, Fayard.
- RANCIÈRE, Jacques (2001). *La Fable cinématographique*, Barcelona, Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Le destin des images*, París, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *L'Espace des mots*, Nantes, Musée des Beaux Arts de Nantes.
- RANCIÈRE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*, París, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, París, Éditions Amsterdam.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques (2011a). *Les écarts du cinéma*, París, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2011b). *Béla Tarr, le temps d'après*, París, Capricci.
- RANCIÈRE, Jacques (2011c). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, París, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2011d). *Las distancias del cine*, Pontevedra, Ellago Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques (2012). *Figures de l'histoire*, París, PUF.
- RANCIÈRE, Jacques (reed. 2012). *La leçon d'Althusser*, París, La Fabrique.

JAVIER BASSAS VILA

Doctor en Lengua francesa y en Filosofía por la Universidad de la Sorbona-París IV y por la Universidad de Barcelona, donde es profesor de teoría y práctica de la traducción. Dirige la colección «Ensayo» en Ellago ediciones y la colección «Pensamiento a tiempo» en Ediciones Casus belli. Especializado en el pensamiento de Jean-Luc

Marion y de Jacques Rancière, cuenta con numerosos artículos, ediciones y traducciones de estos dos autores, así como también de René Daumal, Jean-Luc Godard, Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida, Catherine Malabou, Félix Guattari, Marguerite Duras o Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, entre otros.