



EL CINE / Y SUS POSIBLES LÍMITES ESTÉTICOS

CARLOS FERNANDO RODRÍGUEZ BEJARANO

¿Cuál es la naturaleza del cine? Ha sido la pregunta que filósofos, artistas, críticos, realizadores, poetas, industriales, comerciantes, políticos y hasta algunos espectadores inquietos se han hecho. Todos quieren encontrar una expresión cinematográfica que no tenga deudas estéticas ni formales ni de contenidos con otras artes y disciplinas y hallarse en frente de una obra autónoma y dueña de sus propios medios de expresión y sus propios discursos. Históricamente el cine tiene esa deuda con muchos que lo han pensado y una manera de entender cuál es su naturaleza es entender un poco el régimen estético en el cual se desempeña. Este artículo indaga un poco los regímenes estéticos que han gobernado al cine en su más de 100 años de existencia. Para ello me guío en dos textos provenientes de la filosofía y desde los cuales se detallan los elementos narrativos, estilísticos, estéticos que actualizó el cine en su aparición y la promesa de ser el fundador de un nuevo arte y una nueva lengua a finales de siglo XIX, como una manera de salir del ostracismo narrativo de los tiempos anteriores, pero, para desilusión de muchos el cine reafirmó los viejos modelos narrativos y echó para atrás muchos de los avances que en la literatura se habían explorado.

PALABRAS CLAVE: Cine, estética, teoría del arte, historia.

RESUMEN

¿What is the nature of Films? It has been the question that philosophers, artists, critics, poets, industrialists, merchants, politicians and even some spectators have asked. All of them want to find a cinematographic expression that does not owe anything aesthetic to other arts or disciplines either formally or in contents, and can be autonomous and owner of its own means of expression and speech. Historically, films have had that debt with many who have made that question. And a way to understand its nature is by understanding the aesthetic regime in which it performs. This article ascertains the aesthetic regimes that have governed films in its more than 100 years of existence. To accomplish that, I rely on two texts that come from philosophy and from which narrative, stylistic and aesthetic elements are detailed and that modernized films when they appeared as well as the promise to be the founder of a new form of art and a new language at the end of the XIX century, as a way to come out of the narrative ostracism of the previous times, but, at the disappointment of many, films reaffirmed the old narrative models and sent backwards many of the advances that had been explored in literature.

KEYWORDS: Cinema, aesthetics, art theory, history

EL CINE Y SUS POSIBLES LÍMITES ESTÉTICOS

Las preguntas por la naturaleza del cine, se han repetido a lo largo de su historia como entretenimiento, como industria, como arte y como relato de nación. Son muchas las acepciones que sobre la palabra "cine" se han acuñado y desde diversas ópticas se indaga por su esencia, por su verdadero ser, por encontrar el fundamento donde deja de ser derivada de otras artes o lenguajes para convertirse en una disciplina autónoma. Esta pregunta por sus fundamentos es necesaria para indagar un poco sobre el cine colombiano, por lo que en este texto me aproximaré a las reflexiones de Jacques Ranciere en torno al cine, desde dos textos básicos, los prólogos de los libros "La Fábula Cinematográfica" y "Las Distancias del Cine". En ellos, él hace un seguimiento a los regímenes estéticos con los cuáles se han asumido las literaturas, pinturas, teatro y el cine en las postrimerías del siglo XIX y a principios del XX que fueron los que le dieron base a las distintas dramaturgias o concepciones estéticas con las cuales se ha asumido la creación y producción cinematográfica contemporánea. Es una forma de entender cómo se ha asumido el relato, la historia, la trama, la tragedia, el personaje, el actor, el sonido, la visualidad, el montaje y el tiempo en una obra cinematográfica. Por este camino es mi primera búsqueda.





QUÉ ES EL CINE

El cine lo podemos definir como el arte de las imágenes en movimiento que contiene dos desarrollos: el visual de las imágenes propias del cine y el de despliegue y disipación de las apariencias que caracteriza en términos más generales el de las intrigas narrativas. (Ranciere, *Las Distancias del Cine*, 2012, p. 25). Es un arte visual en el cual las imágenes en movimiento, las sombras y luces producidas sobre la pantalla representan una idea del mundo cercano a lo real. Se articula con la tradición realista y naturalista que venía de la literatura, más específicamente de la novela del siglo XIX y se podría erigir como continuadora de aquella tradición representacional que buscaba indagar la realidad y transmitirla lo más fielmente posible a los espectadores masivos que las sociedades industriales estaban formando en las grandes metrópolis. “Se le pedía que cumpliera el sueño de un siglo de literatura: sustituir las historias y los personajes de antaño por el despliegue impersonal de los signos escritos sobre las cosas o la restitución de las velocidades e intensidades del mundo” (Ranciere, *Las Distancias del Cine*, 2012, p. 18). Existía un propósito en las estéticas de la época de superar aquel nivel representacional quizá para “denunciar” los atropellos al ser humano que estaba infringiendo el capitalismo en sus albores y la infelicidad que generaba a su alrededor convirtiendo a los hombres en esclavos de largas jornadas laborales por míseros pagos y en las condiciones más deprimentes de salubridad e higiene. Se percibía el cambio de época en los nuevos hábitos que se estaban viendo obligados a asumir, so pena de quedar marginados en la miseria absoluta y en la muerte. Los artistas estaban siendo igualmente relegados a producir obras decorativas y de fácil consumo, por lo cual quizá surgió una reacción a este escenario desde su propio acto creativo. Es la época del surgimiento del Romanticismo en Europa, de un fortalecimiento del Naturalismo en la Literatura, la eclosión de los Impresionistas a finales de siglo

“El cine es asimismo un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina”. (Ranciere, *Las Distancias del Cine*, 2012, p. 13). De sus características y propiedades estéticas y de los modos de representación que reproduce nos ocuparemos en los siguientes párrafos.

Pero al mismo tiempo, y sobre todo por parte de los artistas, se esperaba que el cine fundara una nueva lengua, cooptara todas sus capacidades expresivas con miras a liberarse de la tradición representacional que se arrastraba por siglos en Europa y que mediante el nuevo lenguaje, fundamentado en un aparataje tecnológico totalmente nuevo y conectado con el futuro, se construyera la conciencia de un hombre liberado de todo ese lastre tradicional que lo ataba a las viejas estructuras, ya fueran económicas, políticas, sociales o de simples maneras de ver el mundo.

Este arte de la luz y de las sombras, del movimiento frenético, de los cambios bruscos e insólitos de perspectivas, de saltos en el tiempo, de aproximaciones jamás experimentadas a lo real, prometía fundar una conciencia sin límites. Era el sueño de Epstein, de Vertov, de Eisenstein, de Artaud.

El cine nació en la era de la gran sospecha en torno de las historias, el tiempo en que se creía que estaba surgiendo un arte nuevo que ya no contaría historias, ya no describiría el espectáculo de las cosas, ya no presentaría los estados de ánimo de los personajes, sino que inscribiría directamente el producto del pensamiento en el movimiento de las formas. (Ranciere, *Las Distancias del Cine*, 2012, p. 17).

Desde la literatura se estaba indagando cómo producir una obra sin la presencia visible del autor, en la que las intrigas no fueran el eje de la misma sino que los objetos insignificantes, los tiempos no narrativos, las acciones sin un conflicto que las mueva hicieran parte de esta nueva literatura; Flaubert fue un gran artífice de este estilo valorizando los momentos en los cuales Emma Bovary¹ se sienta frente a una ventana a contemplar la quietud del paisaje que tiene en frente, lo mismo

1 Flaubert soñaba, lo sabemos, con una obra sin tema ni materia, exclusivamente sostenida por el «estilo» del escritor. Pero ese estilo soberano, expresión pura de la voluntad artística, sólo podía realizarse en su contrario: la obra liberada de todo rastro de intervención del escritor, indiferente como las motas de polvo en su torbellino, pasiva como las cosas sin voluntad ni significación. Y ese esplendor de lo insignificante, a su vez, sólo podría realizarse en la ínfima desviación abierta en el seno de la lógica representativa: historias de individuos que persiguen unos objetivos que se entrecruzan y contradicen, objetivos que a la postre son los más comunes del mundo: seducir a una mujer, conquistar una posición social, ganar dinero... El trabajo del estilo consistía en revestir la exposición de esas cosas ordinarias con la pasividad de la mirada vacía de las cosas sin razón. Y sólo triunfaba en su empeño si conseguía volverse él mismo pasivo, invisible, borrando sus diferencias con la prosa ordinaria del mundo. (Ranciere, *La Fábula Cinematográfica*, 2001, pág. 16)

que Chejov con su dramaturgia carente de grandes luchas internas, una dramaturgia de lo cotidiano, Maeterlinck con sus “tragedias inmóviles” que propendía por valorizar aquellos momentos en los que el personaje “no hace nada visible” y que sus dramas se encuentran en su interior. El caso de Madame Bovary se constituye en un claro ejemplo cómo la palabra ya no contribuía plenamente a la construcción y el avance de la narración sino que se detenía en unos “puntos muertos” que nos hacían contemplar las cosas que les rodeaban²

2 La fachada de ladrillos se alineaba justo con la calle, o más bien con la carretera. Detrás de la puerta estaban colgados un abrigo de esclavina, unas bridas de caballo, una gorra de visera de cuero negro y en un rincón, en el suelo, un par de polainas todavía cubiertas de barro seco. A la derecha estaba la sala, es decir, la pieza que servía de comedor y de sala de estar. Un papel amarillo canario, orlado en la parte superior por una guirnalda de flores pálidas, temblaba todo él sobre la tela poco tensa; unas cortinas de calicó blanco, ribeteadas de una trencilla roja, se entrecruzaban a lo largo de las ventanas, y sobre la estrecha repisa de la chimenea resplandecía un reloj con la cabeza de Hipócrates entre dos candelabros chapados de plata bajo unos fanales de forma ovalada. Al otro lado del pasillo estaba el consultorio de Carlos. Pequeña habitación de unos seis pasos de ancho, con una mesa, tres sillas y un sillón de despacho. Los tomos del *Diccionario de Ciencias Médicas*, sin abrir, pero cuya encuadernación en rústica había sufrido en todas las ventas sucesivas por las que había pasado, llenaban casi ellos solos los seis estantes de una biblioteca de madera de abeto. El olor de las salsas penetraba a través de la pared durante las consultas, lo mismo que se oía desde la cocina toser a los enfermos en el despacho y contar toda su historia. Venía después, abierta directamente al patio, donde se encontraba la caballeriza, una gran nave deteriorada que tenía un horno, y que ahora servía de leñera, de bodega, de almacén, llena de chatarras, de toneles vacíos, de aperos de labranza fuera de uso, con cantidad de otras cosas llenas de polvo cuya utilidad era imposible adivinar. La huerta, más larga que ancha, llegaba, entre dos paredes de adobe cubiertas de albaricoqueros en espaldera, hasta un seto de espinos que la separaba de los campos.

Había en el centro un cuadrante solar de pizarra sobre un pedestal de mamostería; cuatro macizos de enclenques escaramujos rodeaban simétricamente el cuadro más útil de las plantaciones serias. Al fondo de todo, bajo las piceas, una figura de cura, de escayola, leía su breviario.

Emma subió a las habitaciones. La primera no estaba





Eran búsquedas de cómo construir historias no basadas en el modelo aristotélico que había nutrido la novela y las historias literarias hasta ese momento y hallar nuevas formas de retratar los tedios, los abandonos, las insatisfacciones que las gentes de ese siglo experimentaban en medio de una sociedad de progresos.

La tradición aristotélica de la tragedia se plantea un modelo de construcción de la historia y de desarrollo de la trama con miras a producir unas inversiones en las expectativas que el público se hace en el desarrollo del argumento. Siguiendo el análisis que hace Pual Ricoeur en su libro *Tiempo y Narración sobre la Poética de Aristóteles* se infieren ciertas características que debe poseer una tragedia, que contemporáneamente puede ser entendida como Narración. Primero "Aristóteles llama *mythos*, la disposición de los hechos" (Ricoeur, 2004, p. 88) y que "subordina la consideración de los caracteres a la de la propia acción". (Ricoeur, 2004, p. 90). Es decir, para constituir una narración deben primero disponerse los hechos en un orden establecido y que los personajes que aparecen en ella están subordinados a la acción que se narra. Y continúa citando Ricoeur, "Aristóteles es más exigente: "La tragedia es representación no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad (la infelicidad reside también en la acción), y el fin buscado es una acción, no una cualidad... Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí" (50a, 16-24). (Ricoeur, 2004, p. 90). Esto plantea el motor de casi toda la dramaturgia moderna, la cual está basada en acciones con referen-

amueblada; pero la segunda, que era la habitación de matrimonio, tenía una cama de caoba en una alcoba con colgaduras rojas. Una caja de conchas adornaba la cómoda y, sobre el escritorio, al lado de la ventana, había en una botella un ramo de azahar atado con cintas de raso blanco. Era un ramo de novia; ¡el ramo de la otra! Ella lo miró. Carlos se dio cuenta de ello, lo cogió y fue a llevarlo al desván, mientras que, sentada en una butaca (estaban colocando sus cosas alrededor de ella), Emma pensaba adónde iría a parar su ramo de novia, que estaba embalado en una caja de cartón, si por casualidad ella llegase a morir.

Los primeros días se dedicó a pensar en los cambios que iba a hacer. (Flaubert, pág. 19)



cia a un fin, lo más importante para una tragedia en Aristóteles es que la acción sea un fin a la vez que es un medio, pues por medio de acciones se llega al final de la tragedia; de esta manera vamos entendiendo criterios para componer un poema trágico, en nuestro caso podemos traducirlo en una narración cinematográfica. Otro elemento es que "Un todo —se dice— es lo que tiene principio, medio y fin" (50b, 26). (Ricoeur, 2004, p. 92), en otras palabras ya hay una estructura básica en tres actos, como gran infinidad de obras dramáticas que disfrutamos a diario. "Sólo el medio parece definido por la simple sucesión:

Pero, en el modelo trágico, él tiene su lógica propia: la del "cambio" (*metabole*, *metaballein*, 51a, 14; *metabasis*, 52a, 16) de la dicha en infortunio. (Ricoeur, 2004, p. 93). Significa que en el segundo acto se establece el cambio que origina todo el motor del drama, el cambio "de la dicha al infortunio" que es lo que podemos entender en los guiones clásicos contemporáneos como punto de giro o plot. Continúa, "La extensión que permite la transición desde el infortunio hasta la dicha o de la



dicha al infortunio, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, proporciona suficiente límite (*horos*) de la longitud” (Ricoeur, 2004, p. 93). Otro elemento clave encontramos aquí, la verosimilitud y la sucesión de los hechos apegados a ella y dentro de los límites de la narración y produciéndose un cambio de estado en los personajes, todo dentro de la historia relatada. Igualmente Aristóteles acepta que la historia sea dividida en episodios pero siempre y cuando haya una ilación entre ellos y conserven la verosimilitud. “Uno después de otro”, “uno, causa de otro” *di’allela*, 52(i, 4). Uno después de otro es la sucesión episódica y, por lo tanto, lo inverosímil; uno a causa de otro es el encadenamiento causal y, de ahí, lo verosímil. (Ricoeur, 2004, p. 96). Y otro elemento que caracteriza a la trama aristotélica: la catarsis, como el momento en el cual el espectador “purga” sus penas y temores a través de la tragedia que está contemplando, “Pero la definición de la tragedia contiene otra advertencia:

“[...] mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación (*catkarsis*) de tales afecciones” (49, 26-27)”. (Ricoeur, 2004, p. 98). Este es un requisito que se cumple en la mayoría de las narraciones contemporáneas en las cuales mediante la exposición de las penas que vive el personaje, se infiere que el espectador se liberará de las mismas al descubrir que hay alguien que sufre igual o más que él.³ “Por eso la *catkarsis*, cualquiera que sea el significado de este término, la realiza la propia intriga.” (Ricoeur, 2004, p. 93). Estos son algunos elementos que componen la trama aristotélica que la diferencia de otras dramaturgias en el tratamiento de los temas y de las historias, por lo cual de esta manera podemos identificar contra qué se luchaba desde la literatura y el teatro y por otro lado en la pintura en el siglo XIX y que el cine se constituía en promesa de alcanzar esos cambios.

Para volver a Ranciere, él caracteriza a la tragedia aristotélica, entre muchos de sus aspectos, como aquella en la que “el saber se convierte en ignorancia y la ignorancia en saber, el éxito muda en desastre o la desdicha en felicidad”. (Ranciere, *Las Distancias del Cine*, 2012, p. 25). Sobre este modelo la literatura narrativa de los últimos siglos y el teatro basaron la construcción de sus historias convirtiéndose en un modo de representación legítimo que facilitaba la escritura y al mismo tiempo la lectura de sus obras; prácticamente los personajes se con-

3 “la respuesta emocional del espectador se construye en el drama, en la calidad de los incidentes destructores y dolorosos para los propios personajes. Lo confinará el tratamiento posterior del término *pathos*, como tercer componente de la trama compleja. Por eso la *catkarsis*, cualquiera que sea el significado de este término, la realiza la propia intriga. Por consiguiente, los incidentes de temor y de compasión son la discordancia primera. Constituyen la amenaza principal para la coherencia de la trama. Por eso Aristóteles vuelve a hablar de ellos j u n t o a lo necesario y lo verosímil, y en el mismo contexto que la crítica de la obra en episodios (cap. ix). Y entonces ya n o menciona los sustantivos compasión y temor, sino sus adjetivos respectivos (52ii, 2), que califican los incidentes representados por el poeta p o r medio de la trama. (Ricoeur, 2004, pág. 98)





vertían en arquetipos que contenían una biografía y unos desempeños particulares pero que cumplían funciones muy definidas en cada historia escrita o puesta en escena, como lo había descubierto Vladimir Propp en su morfología del cuento maravilloso. Y el cine estaba llamado a deconstruir estas estéticas, este modelo de representación y darle más valor al *opsis*, el efecto sensible del espectáculo que al *mythos*,—la racionalidad de la trama. (Ranciere, 2001, p. 7), pero para Ranciere el nuevo arte cinematográfico se ha convertido en el guardián más fiel de las viejas historias y ha sido un gran renovador de este arte. (Ranciere, 2001, p.

8), siendo en una inmensa proporción de la producción contemporánea del cine la adaptación de historias con rasgos de la tradicional trama aristotélica y reduciéndose a unos pequeños destellos aquellos experimentos que se dirigían a encontrar en el nuevo arte posibilidades para expandir la expresividad a otras maneras de representar y crear.

No sólo empleó sus poderes visuales y sus medios experimentales para ilustrar viejas historias de conflictos de intereses y desventuras amorosas: las puso al servicio de una restauración de todo el orden representativo postergado por la

literatura, la pintura y el teatro... Restauró tramas y personajes típicos, códigos expresivos y viejos resortes del *pathos*, e incluso la estricta división entre géneros. (Ranciere, 2001, p. 8).

Las viejas tramas de aventuras y desventuras, de amores irrealizados, de propósitos no cumplidos y que se convertían en el motor del drama expuesto fueron el combustible para eclosionar miles de producciones en diversas naciones que encontraron en el cine no solo un medio de entretenimiento, sino también una industria productiva, un instrumento para educar al pueblo y cohesionarlo en torno a un proyecto de nación, al mismo tiempo que un arte desde el cual explorar nuevos medios expresivos, (aunque esto fue lo menos en los distintos escenarios).

No sólo empleó sus poderes visuales y sus medios experimentales para ilustrar viejas historias de conflictos de intereses y desventuras amorosas: las puso al servicio de una restauración de todo el orden representativo postergado por la literatura, la pintura y el teatro... Restauró tramas y personajes típicos, códigos expresivos y viejos resortes del *pathos*, e incluso la estricta división entre géneros. (Ranciere, 2001, p. 8).

La promesa de fundar una nueva lengua se había diluído en la gran marejada de historias y dramas destinados al entretenimiento y al entendimiento rápido por parte de los nuevos espectadores.

Siempre ha existido la sospecha de que el cine es un teatro filmado, que es aquella cuarta pared simplemente trasladada de espacios para crear la ilusión de multiposición, y particularmente ese fue uno de los inicios del cine argumental, a través del cual se reconstruían los dramas teatrales y se ponían en pantalla con una cámara que simulaba el espectador. Igualmente el cine carga con el gran lastre de la tradición dramática occidental que elaboraba sus historias sobre un esquema que durante siglos se repitió; el cine parecía llegar para suplir la necesidad de seguir narrando y arguyendo tramas que satisficieran los gustos inmediatos de los públicos masivos. Pero al ser imagen, el cine debe contemplar este componente que lo relaciona directamente con la fotografía y más lejana-

mente con los problemas planteados desde la pintura y la creación de imagen en la cultura, por lo que su construcción como obra ha de considerar la iconicidad como uno de sus fundamentos. Y está el movimiento que se le imprimió a esa fotografía, a razón de 24 fotogramas por segundo (antes 16), re- producía el movimiento, la velocidad de las cosas. Esto último le dio y le selló casi indeleblemente el carácter de "realista" a su producción de sentido por lo que la primera lucha que debía protagonizar como medio expresivo era en contra de un realismo crudo, representativo, natural. "El cine que debía ser el nuevo arte antirrepresentativo parecía hacer todo lo contrario: restauraba los encadenamientos de acciones, los esquemas psicológicos y los códigos expresivos que las otras artes se habían esforzado por romper". (Ranciere, 2012, p. 17)

Con estas marcas el cine vio la luz pública y desde allí se comienzan a fundar los diferentes regímenes estéticos con los cuales se buscaba brindarle un marco teórico o conceptual al medio para que paulatinamente adquiriera autonomía y se pudiera convertir en un arte con mayúsculas y no un simple medio para el entretenimiento o un dispositivo tecnológico para seguir contando las mismas historias o de ponerse al servicio, con toda su plasticidad y kinesis al servicio de la propaganda de un régimen. Indudablemente la gran proporción de la producción cinematográfica en el mundo se halla dirigida a estos propósitos y pareciera que sus promotores y empresarios y trusters hubiesen triunfado frente a los débiles llamados de unos artistas ansiosos de autenticidad.

El montaje que había sido el sueño de una lengua nueva del mundo nuevo parecía volver en Hollywood a las funciones tradicionales del arte



narrativo: el recorte de las acciones y la intensificación de los afectos que aseguran la identificación de los espectadores con historias de amor y de sangre (Ranciere, 2012, p. 17).

Muchos realizadores y artistas han tratado, desde los límites que les significa el sistema de producción industrial, de luchar en contra de lo que ellos llaman “la representación”, entendida esta como la copia “fiel” de la realidad, una mimesis sin intervención visible del concepto, sin la participación evidente del artista.” Literaridad, cinematografía y teatralidad aparecen entonces no como lo propio de artes específicas, sino como figuras estéticas, relaciones entre el poder de las palabras y el de lo visible, entre los encadenamientos de las historias y los movimientos de los cuerpos, que atraviesan las fronteras asignadas a las artes, (Ranciere, 2012, p. 20).

Y han utilizado infinidad de métodos, trucos, artificios, técnicas, sistemas, con el fin de trascender al lenguaje común, “prosaico” y con ello han tratado de crear singularidades estilísticas. Casos que podemos referenciar, es la permanente búsqueda estilística de Orson Welles que podría haber caído en cierto manierismo; las exploraciones del tiempo en el cuadro de Antonioni, la hiperfragmentación de Bresson para huirle a la representación⁴, la sacralidad de la imagen en Tarkovski y cientos de ejemplos que el cine alberga en medio de la ex-

tensa producción existente. Además de todos los manifiestos de las Vanguardias. “Tal es el arte de la edad estética: un arte a *posteriori* que deshace los encadenamientos del arte figurativo, ya sea contrariando la lógica de las acciones encadenadas mediante el devenir-pasivo de la escritura, o bien re-figurando los poemas y cuadros del pasado” (Ranciere, 2001, p. 17).

Pero igualmente el cine fue el escenario donde los artistas querían ganarse ese medio para su terreno y desterrarlo definitivamente de el del entretenimiento, la industria y el Estado y tomarlo como un arte que manifestara la pureza del pensamiento, pero olvidaban que

El cine pertenece al régimen estético del arte en el que ya no existen los criterios antiguos de la representación que distinguían las bellas artes de las artes mecánicas y ponían a cada una de ellas en su lugar. Pertenece a un régimen del arte en que la pureza de las nuevas fórmulas encontró con frecuencia sus modelos en la pantomima, el circo o el grafismo comercial. (Ranciere, 2012, p. 14) .

Esta confusión en torno a los límites estéticos del arte y el querer hallar en él una pureza que se haría exclusiva de las mentes cultivadas y que con él se vivenciarían los sueños colectivos y los juegos abstractos de imágenes y las sucesiones de hechos sin concatenaciones dramáticas, resultó siendo un simple deseo que históricamente no se ha llegado a cumplir, ni siquiera, como dice Ranciere, alcanzó a ver la luz.

Si el cine no confirmó la promesa de un nuevo arte antirrepresentativo, no fue tal vez por sometimiento a la ley del comercio. Sucede que la vol-

4 La adopción de la fragmentación, destinada a disipar el peligro de la “representación”, y el cuidado con que el cineasta limpia su pantalla de la sobrecarga literaria de las imágenes, tienen el efecto paradójico de someter el movimiento de estas últimas a formas de encadenamiento narrativo de las que el arte de las palabras se había liberado. (Ranciere, Las Distancias del Cine, 2012, pág. 19)



untad misma de identificarlo con una lengua de la sensación era contradictoria. Se le pedía que cumpliera el sueño de un siglo de literatura: sustituir las historias y los 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 literatura había podido vehicular ese sueño porque su discurso de las cosas y de sus intensidades sensibles seguía inscrito en el doble juego de las palabras que sustraen de la vista la riqueza sensible cuyo reflejo hacen relucir en la mente. El cine, por su parte, muestra lo que muestra. Sólo podía hacer suyo el sueño de la literatura al precio de transformarlo en un pleonasma: no es posible hacer que los lechones sean a la vez lechones y palabras (Ranciere, 2012, p. 18).

BILLY THE KID DABA ASCO

CATHERINE DENEU

REFERENCIAS

- Ranciere, J. (2012). Las Distancias del Cine. In J. Ranciere, *Las Distancias del Cine* (pp. 5 -33). Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y Narración. Tomo 1*. México: Siglo XXI Editores.
- Ranciere, J. (2001). *La Fábula Cinematográfica*. Epub libre: Titivilus.
- Flaubert, G. *Madame Bovary*. Buenos Aires: www.infotematica.com.ar.

