



REVISTA DE FILOSOFÍA

...ESTEBAN LYTHGOE: **Paul Ricoeur: La huella, entre la filosofía de la historia y la fenomenología del tiempo.** ...VILLA LIDA ESPERANZA: **Sobrepasando los límites: una lectura de la racionalidad del daño.** ...DONOSO ROMO ANDRÉS: **Ernesto Guevara y el papel de la educación en los procesos revolucionarios.** ...ALVARADO DUQUE CARLOS FERNANDO: **El régimen estético en las imágenes en movimiento. De la filosofía de Jacques Rancière al cine de Béla Tarr.** ...ALVARADO JOSÉ: **Pensar la educación en clave decolonial.** ...ÁVILA VÁSQUEZ MANUEL OSWALDO: **Frida Kahlo: Entre el sufrimiento y el arte.** ...

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 81
2015 - 3
Septiembre-
Diciembre

Revista de Filosofía, N° 81, 2015-3, pp. 49 - 71

El régimen estético en las imágenes en movimiento. De la filosofía de Jacques Rancière al cine de Béla Tarr¹

The aesthetic regime in moving images.
From Jacques Rancière's philosophy to Béla Tarr's cinema

Carlos Fernando Alvarado Duque
Universidad de Manizales
Manizales, Colombia

Resumen

El presente artículo se acerca a una reconstrucción del problema del arte en la filosofía de Jacques Rancière. Para ello, revela cómo al interior de su defensa de un régimen estético en el mundo contemporáneo, se encuentra una crítica al pensamiento metafísico. Para poder mostrar cómo las imágenes cinematográficas (en especial las que produce el cine moderno) desmontan la metafísica, como un rasgo de dicho régimen, se analiza la filmografía del director húngaro Béla Tarr. Allí se exponen los conceptos claves del pensamiento estético de Rancière en contraste con su propia lectura *del cine*, el cual ocupa un lugar privilegiado en su trabajo, en la medida en que sus imágenes desafían cualquier tipo de perspectiva representativa que se evidencia en la obra cinematográfica analizada.

Palabras clave: Régimen estético; imagen; cinematografía; Rancière; Béla Tarr.

1 Este artículo es resultado del proyecto de investigación del trabajo doctoral titulado: *Poéticas del cine: marcas de una filosofía en imágenes*. Doctorado en Filosofía de la Universidad de Antioquia, Colombia, 2015.

Abstract

This article approaches to a reconstruction of the problem of art in Jacques Rancière's philosophy. For this, it reveals how inside of their defense of an aesthetic regime in the contemporary world, it is found a critique of metaphysical thought. To show how the cinematographic images dismantle metaphysics (especially those produced by modern cinema), as a feature of this regime, the films of Hungarian director Bela Tarr are analyzed. Thus, the key concepts of aesthetic thinking of Rancière are shown, in contrast to its own reading of film, which occupies a special place in his work, to the extent that his pictures defy any representative perspective that is evidenced in the cinematographic work analyzed.

Key words: Aesthetics regime; image; cinematography; Rancière; Béla Tarr.

Introducción

Este ejercicio investigativo se propone examinar cómo el pensamiento estético de Rancière se aplica a las imágenes cinematográficas de Tarr a partir de la ruptura con un régimen metafísico, en tanto una forma de quebrantar las dinámicas imitativas, borrar fronteras y apuntarle a la anti-representatividad. Para ello se considera, como punto clave, que una de las prácticas que da origen a un nuevo modo de organizar la relación entre visibilidad y legibilidad, según la obra de Jacques Rancière, es el cine. Junto a la literatura (que por razones de orden histórico adquiere su propio estatuto en el siglo XIX), el séptimo arte desmonta las dinámicas imitativas de las bellas artes dependientes de la clasificación por géneros y la orientación a una duplicación de una supuesta realidad sustancial que les precede.

Dicho juicio cobra un singular interés si se tiene en cuenta que tanto la literatura decimonónica continental, como el trabajo del cine clásico americano, operan de manera mimética (parecen atrapados por las reglas de representación realista). La obra de Rancière se encarga de desafiar esta idea de realismo como una fuerza mimética y, al mismo tiempo, invita a pensar en el séptimo arte como una práctica antirrepresentativa que genera una nueva distribución de las relaciones entre conceptos e imágenes. Como resultado, la potenciación del cine radica en el acto de violentar su dependencia de una realidad que le antecede para hacer penetrar en el territorio de lo irrepresentable. De esta forma, el trabajo del filósofo francés invita a pensar un nuevo reparto sensible que se distancia de una visión metafísica de lo real.

En este sentido, se pretende analizar los territorios por los que circula parte de la reflexión filosófica de Rancière, los cuales permiten ubicar un nuevo modo de configuración sensible en el mundo contemporáneo. Para tal fin, se hace necesario revisar la dinámica de los regímenes históricos del arte

(base de su postura estética) que desemboca en el desafío de la comprensión sustancialista del mundo, como también sus reflexiones sobre el modo en que operan las imágenes cuando se borra la ilusión de que son copias degeneradas de referentes que gozan de mayor dignidad ontológica.

Sin duda, el amor de Rancière por el cine (y se dice amor en un sentido filosófico, como una extraña patología por buscar nuevas manifestaciones de saber en un territorio hostil) radica en su capacidad de ofrecer otros modos de desplegar el pensamiento. En esa medida, se espera que este recorrido, que desemboca en el séptimo arte, tenga como colofón una puesta al día de los conceptos de Rancière al analizar el cine de Béla Tarr. Este inclasificable cineasta húngaro ha sido estudiado por el filósofo porque, en gran medida, su filmografía actualiza el desafío del arte como representación y revela la capacidad de la imagen de ofrecer nuevos cuerpos que impelen a pensar de otra manera².

Regímenes artísticos y políticas estéticas

Si bien el trabajo de Rancière se ha distinguido por una reflexión sobre el espacio político (en especial por el concepto de desigualdad como condición necesaria para el funcionamiento democrático), el aparente giro de su obra más reciente hacia el mundo del arte no supone, ni un corte con la reflexión política, ni la ausencia de estética en sus anteriores trabajos. Y sin duda este acto deliberado de borrar fronteras (de hacer un nuevo reparto discursivo), de proponer *políticas estéticas*, es una marca de su filosofía. En este aspecto, es de recordarse que el trabajo de filosofar tiene una naturaleza política. Su interés no es otro que el de hacer taxonomías discursivas para establecer fronteras en el mundo sensible. Por ello el estudio de la *diégesis* (configuración de lo narrado) gana una importancia significativa en la medida en que el relato (literario, cinematográfico, propio también del saber social) opera como un modo de organizar toda suerte de prácticas humanas. “La cuestión del relato no se introdujo en la filosofía contemporánea por una influencia directa de la literatura. El relato es el modo discursivo en el que se opera lo que podría llamarse una sutura de la filosofía con la política”³.

- 2 El artículo se estructura en cuatro partes: en las tres primeras se realiza una exégesis filosófica de los principales argumentos que sostienen la mirada de Rancière sobre el territorio del arte; y, en el apartado final (a manera de interpretación empírica) se pone a prueba parte de la argumentación del filósofo, primero, contrastando sus conceptos con su propia lectura de la obra del cineasta Béla Tarr y, segundo, ampliando la potencia de su perspectiva con una lectura exegética que amplifica el trabajo del filósofo francés.
- 3 RANCIÈRE, Jacques. *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, 2011, p. 35.

Gran parte de sus trabajos recuperan el problema del relato como punto de quiebre con una perspectiva metafísica. En lugar del esfuerzo por duplicar una realidad dada (lo cual no es sino otra forma de discurso, propia de un periodo histórico) el acto narrativo ha desatado otro modo de distribución de la realidad sensible incapaz de sostenerse bajo un mismo canon. Y esto explica, en gran medida, su interés por el Romanticismo del siglo XIX, al que hace responsable del inicio de una revolución de naturaleza estética. En su seno, afirma, las bellas artes se disuelven, en tanto no responden más a demandas genéricas. Optan por poetizar sus propias singularidades, por ser modelos de su propia discursividad. El interés por el relato (presente en la literatura realista) no opera reflejando una organización previamente definida de lo real, sino estableciendo nuevos cortes en el espacio, permitiendo redistribuciones de los cuerpos, haciendo que el procedimiento narrativo insufla potencias ontológicas.

La primacía de la *diégesis* define entonces una operación tan política como poética. La *diégesis* señala la proveniencia de las voces, muestra la manera de ser de sus cuerpos, la cartografía de sus lugares. Insiere y suprime la gran *mimesis* errática del pueblo en la voz de su verdad.⁴

No es difícil comprender, en esta línea de reflexión, su idea de una *política estética*. Si el acto filosófico es, de manera cifrada, un acto político, el gesto político es, de manera expresa, una forma estética. Porque si la filosofía opera estableciendo fronteras discursivas, la estética trabaja haciendo un reparto del mundo sensible y en esta bella tensión la política aparece como puente y estrategia. Como puente une la inteligibilidad discursiva con las formas sensibles; como estrategia, asume que su trabajo es creativo; es decir, opera siguiendo una voluntad capaz de producir nuevos seres. Y la política para Rancière tiene como meta el organizar lazos comunitarios. Dichos lazos reclaman leyes (trabajo de la filosofía), pero suponen cuerpos (preocupación de la estética). El trabajo de Rancière (así dicha idea solo emerge en algunos recovecos de su obra) gira sobre la configuración legible-visible de los cuerpos; por esta razón, la potenciación del cine tiene un lugar importante en su pensamiento, pues su despliegue hace de la relación entre imágenes y palabras, un tipo de discurso sensible que revela nuevas corporeidades.

La posibilidad de violentar una perspectiva metafísica tiene lugar gracias a una transformación en las prácticas discursivas. No es extraño que el arte, para Rancière, sea la puesta en relación de prácticas, modos de visibilidad y modos de legibilidad. De allí que sostenga la existencia de tres

4 Ibid. p. 42.

grandes regímenes artísticos en la historia de Occidente (ético, representativo y estético), que en el fondo revelan modos de pensar la filosofía. En el primero de ellos, se destaca lo que Javier Bassas denomina una indistinción. El esfuerzo sensible tiene como fin que las obras, artefactos u objetos estéticos sean una suerte de extensión del mundo real. No son copias, ni reflejos. Son, por decirlo alegóricamente, emanaciones de una naturaleza previa. “En el régimen ético el arte se caracteriza por pretender cierta indistinción entre la obra y aquello a lo que esta reenvía mediante su presentación”⁵.

En el segundo régimen (representativo) se destaca el perfeccionamiento técnico. Rancière trata de decir que el interés por el despliegue de mecanismos de producción, cada vez más elaborados, opera como una estrategia para fortalecer un afán metafísico. El perfeccionamiento técnico busca que las obras sean mejores duplicados de la naturaleza. Su finalidad es que logren desplegar (a pesar de ser dobles) la verdad del mundo, su propia sustancia, en el acto representativo: “...la obra es resultado de una técnica, de un saber-hacer del artista que adopta la figura de sujeto plenamente activo en su tarea e imprime una forma a una materia pasiva, haciendo de ésta una representación sometida precisamente a los cánones establecidos”⁶.

Finalmente, el tercer régimen que, como se enunciaba anteriormente, es inaugurado por la literatura y el cine, cobra relevancia no tanto por su cercanía temporal al presente, sino porque su modo de proceder revela abiertamente su naturaleza política. Dicho de otro modo, es el momento en que el arte opera como una forma de crear *Ser*, que no teme ocultar que su meta ya no es duplicar una naturaleza falsamente original, sino potenciar la creación, vía voluntad poética, su fin no es otro que poner un mundo delante de sí, de desplegar mundo para otros. Rancière precisa esta capacidad ontológica así:

... la propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos de hacer, sino una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir estética: la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión de lo sensible.⁷

5 BASSAS, J. “El cine en común”, ‘en Rancière, J’. *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 147.

6 *Ibíd.* p. 148.

7 RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, p. 24.

En el paso entre el segundo y el tercer régimen tiene lugar la crítica al trabajo metafísico oficiada por una *política estética* expresa. Se puede comprender el régimen representativo como una des-sacralización del arte que desea servir de coartada al afán duplicador de la metafísica. Si las obras quedan atadas al patrón de los géneros (si son presas de una poética universal que delimita el reparto sensible), no son sino ecos lejanos de un modo discursivo dominante. En otra clave, en este régimen el arte ofrece lo que el filósofo denomina imágenes-artesanías. Y es que, como se expresaba, la hipertrofia de la técnica impide que tengan la fuerza para desafiar las taxonomías filosóficas dominantes. Su propia potencia, el perfeccionamiento técnico, anula su capacidad de pensamiento. Mientras que lo que ocurre en el tercer régimen, que es vitalizado en la obra de Rancière, es que las imágenes, de naturaleza metamórfica, desafían el modelo de la semejanza para que la mutación pueda crear otros modos de ser. “El trabajo del arte consiste en jugar con la estabilidad de las semejanzas y la inestabilidad de las desemejanzas, en operar una re-disposición social, una reconfiguración singular de las imágenes circulantes”⁸.

El cambio acaecido allí lleva en germen un pensamiento post-metafísico, y la revolución que desata hace que la filosofía misma reconsidere sus propios modos de despliegue, que piense fuera de su propio cerco representativo. De ahí que responda a la pregunta por el arte del siguiente modo:

¿Qué es el núcleo de la revolución estética? De entrada, negativamente: significa la ruina de un arte definido como un conjunto de maneras de hacer sistematizables, con reglas; significa la ruina de un arte en el que la dignidad del arte viene definida por la dignidad de sus temas...⁹

En esta medida, el peso del régimen estético supone la puesta en evidencia del trabajo político, artificial por definición. En su despliegue, la *política estética* no está cubierta por velo alguno, y en ella no opera una inversión metafísica (sustituir, por ejemplo, mimesis por diégesis), sino un borramiento de las fronteras que tejió el discurso metafísico. Y no es posible considerar la imagen (forma sensible) como un simple medio pasivo al cual le

8 RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Madrid, Politopías, 2001, p. 46.

9 RANCIÈRE, Jacques. *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Op. Cit. p. 202.

queda vedado el trabajo del pensamiento y la posibilidad de desplegar formas de saber. Si la política opera abiertamente es para que la imagen metamórfica sea considerada como un mecanismo de pensamiento, que su capacidad sensible no se reduzca a una visibilidad silente. El cine, artífice de este régimen, hace de la imagen el mecanismo para reconfigurar los cuerpos. Y los cuerpos cinemáticos, muestra Rancière en sus lecturas sobre cineastas-autores (Godard, Rossellini, el mismo Béla Tarr), son proyecciones de las imágenes que impelen a pensar que no hay otra naturaleza que la de los cortes, el montaje de partes, la temporalidad de las cosas que rodean a dichas corporalidades. Para penetrar en su misterio, estas imágenes deben operar por fuera de la vieja condena platónica que las reduce a copias degradadas del Mundo de las Ideas.

Imágenes metamórficas, imágenes pensativas

El filósofo francés hace una cartografía del desarrollo de las imágenes en Occidente bajo la pregunta por su destino. Dicho mapa supone, por lo menos en cierto paralelismo, que a cada régimen del arte le ha correspondido (o privilegiado) un tipo de imagen o un modo de pensar la imagen. En la indistinción propia del régimen ético, la imagen aparece desnuda. Y la desnudez es paradójal. Si la imagen se desviste, corre sus velos, deja de existir (o al aparecer de un modo completo, su visibilidad pura anula su propia presencia). Esta imagen desnuda trasluce que no es un acto de mediación, sino el aparecer extendido de un objeto, un cuerpo, un espacio: "...la imagen que no hace arte, pues aquello que nos muestra excluye los prestigios de la semejanza y la retórica de la exégesis"¹⁰. Como ya se analizó, en el régimen de la representación la imagen opera como artesanía. Su perfeccionamiento técnico busca amplificar las semejanzas con lo que representa. Y en esa lógica, es un medio para un fin. Su poder siempre es el de ser un pasaje, cuyo interés radica en ofrecer algo más allá de su propio aparecer. Por último, el régimen estético privilegia la imagen metamórfica, y su potencia es la de la reconfiguración sensible. Las semejanzas se violentan y las desemejanzas se amplifican. Su destino es el de la potenciación de nuevos escorzos de realidad, "hacer Ser" gracias a su modo de visibilidad-discursividad.

10 RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Op. Cit. p. 44.

En esta clave, Rancière concibe la imagen como una operación que depende del tipo de relación entre la misma imagen y su propio *Afuera*. En el régimen ético la indistinción tiene como fin borrar cualquier línea limítrofe. La imagen desnuda está en medio del *Afuera*. En el régimen representativo existe la distancia (se reconoce la práctica como mecanismo artificial) y su búsqueda es la de borrar la separación, acentuando la semejanza con el *Afuera* del cual es copia. Finalmente, en el régimen estético la imagen usa la semejanza como sortilegio (para evocar mundo) pero metamorfosea, arruina, destruye cualquier garantía de duplicación. Como resultado opera por violencia con el *Afuera*. Esto hace de ella la imagen artística por excelencia. Y en pocas palabras esto tiene lugar porque su capacidad de donar-ser proviene de la torsión de la semejanza. Su funcionamiento impele diversas instancias (desde las prácticas discursivas de producción, los sistemas sociales de circulación hasta el trabajo interpretativo de los espectadores). Su dinámica reclama la exégesis, que más allá de tratar de descifrar un código, supone el acto de hacer operar dichas imágenes como mecanismos creativos.

Este combate con la semejanza permite comprender la tensión de los modos de aparecer de la imagen en el régimen estético. Al respecto señala Rancière:

Imagen designa dos cosas diferentes. Por un lado, se da la relación que produce la semejanza a un original: no necesariamente su copia fiel, sino aquello que basta para ocupar su lugar. Por el otro se da el juego de las operaciones que produce aquello que llamamos arte: es decir, precisamente, una alteración de la semejanza.¹¹

La imagen metamórfica no sólo inaugura el arte, sino que hace flaquear la dimensión visible (de naturaleza pasiva) propia del régimen de la representación. No se trata solo del hecho de que la imagen violenta la semejanza, la cuestión principal es que, al producir Ser, adquiere cualidades reservadas a la palabra (*logos*) y sabotea el modo en que ha sido pensado lo legible. Este nuevo ordenamiento de la imagen permite, asegura nuestro filósofo, que en el régimen del arte la imagen oscile entre dos potencias: como presencia sensible bruta y como discurso que cifra una historia.

Rancière enfatiza que en ninguna de estas potencias (al interior del régimen estético) la imagen queda reducida a la duplicación de semejanzas.

11 *Ibíd.* p. 30.

En otra clave, la imagen, como pura sensibilidad, desafía el poder del *logos*. Su mutismo revela los límites del discurso metafísico para clasificar lo real. Y, a su vez, al dar cuerpo a una historia, no refleja, como condición de necesidad, el aparente sistema de relaciones causales que el pensamiento representacionista atribuye al *Afuera*. Sus capacidades son las del reordenamiento espacial y temporal amplificando los modos expresivos de la narración.

Por un lado, La imagen aparece como potencia desvinculante, forma pura y puro *pathos* que deshace el orden clásico de la disposición de acciones fictionales de las historias. Por otro lado aparece como elemento de un vínculo que compone la figura de una historia común. Por un lado es una singularidad incommensurable, por el otro una operación de puesta en comunidad.¹²

En medio de esta tensión opera el desarrollo histórico del cine: entre el cine clásico y el cine moderno, sin polarizar la distinción, tiene lugar la imagen destinada al encadenamiento narrativo y la imagen incommensurable que se resiste a ser coartada del relato.

Uno de los rasgos clave del arte contemporáneo que el autor destaca es su interés por lo irrepresentable. Su movimiento no es únicamente una distinción con el régimen representativo, sino el acto de poner en circulación modos de visibilidad que anulan la legibilidad, o por lo menos saboteen sus claves conocidas de lectura. Todo ello busca romper la dependencia de la imagen respecto a la palabra. Como registro visible deviene pasiva. Es la palabra la que hace-ver al ordenar lo sensible. En esa medida, lo irrepresentable libera a la imagen del orden discursivo que le impone el *logos* hasta imposibilitar conocer (en una clave metafísica) su propio despliegue. “Es un visible que no hace ver, sino que impone su presencia”¹³. Y gracias al exceso de presencia que impide buscar semejanzas, se hace necesario un reordenamiento sensible a la luz de los nuevos mundos que la imagen impone en la escena contemporánea.

Esta imagen, en su doble potencia (como sensibilidad pura, como coartada narrativa) y al no poder ser apresada por un tipo de legibilidad anticipada, pone de cara al *Afuera* indómito. Situación que impide reconocer, en cualquiera de sus formas, un medio, un puente, un pasaje, y conduce al desafío por su extrañeza. Allí se hace necesario pensar en un sentido poético,

12 *Ibíd.* p. 53.

13 *Ibíd.* p. 125.

un gesto político, reservado al espectador, para reorganizar el desafío sensible de un nuevo modo de visibilidad. Y como es de imaginar, no todas las imágenes logran ello. En principio, se diría, únicamente lo hacen las imágenes metamórficas pertenecientes a cierto arte contemporáneo, propias de la obra de algunos cuantos directores cinematográficos. Estas imágenes reciben el nombre de ‘imágenes pensativas’ según Rancière, para quien: “Hablar de imagen pensativa es señalar la cara de indeterminación de cierto tipo de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre lo pensado y lo no pensado, entre actividad y pasividad, entre arte y no arte”¹⁴.

En dicha zona de indeterminación, la imagen no se reduce ni siquiera a una de sus dos potencias, sino que impele al espectador a penetrar en su movimiento. Al no poder descifrarla como mecanismo narrativo, ni darle la espalda por su sensibilidad impenetrable, se hace necesario pensar su dimensión metamórfica. “La pensatividad de la imagen es entonces la relación entre dos operaciones que pone a la forma demasiado pura o al acontecimiento demasiado cargado de lo real fuera de sí mismos”¹⁵. El pensador comprende la imagen como una operación que depende de diversos factores. Y entre ellos destaca la presencia del espectador, quien se enfrenta al re-ordenamiento visible-legible de la imagen metamórfica para desplegar el pensamiento como acto. Si las imágenes (por lo menos en el régimen estético) dan qué pensar, es gracias a que ya no son medios de tránsito, ya no son imágenes-representativas. La imagen metamórfica es un desafío lanzado al espectador. Frente al desafío se hace necesario otra postura, otro modo de pensamiento. Como respuesta, el filósofo introduce la figura del *espectador emancipado*.

La emancipación tiene varios matices. El espectador se emancipa de la dependencia a cánones de lo real (géneros artísticos, taxonomías estéticas, principios figurativos), al igual que se emancipa de la idea de que su rol (escondido en la oscuridad en la sala de cine) está literalmente separado de la superficie de la imagen. La imagen pensativa (para Rancière, presencia de un régimen expresivo al interior de otro) da que pensar, y deviene pensamiento en la medida en que el espectador la convierte en una experiencia metamórfica,

14 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 109.

15 *Ibíd* p. 125.

principalmente permite reconocer cómo diversas formas expresivas se cruzan en un mismo territorio, en una misma superficie (poesía en sombras fotográficas, pintura devenida palabras, imágenes en movimiento convertidas en palabras). Sin duda, el valor de estas imágenes radica en que impulsan a quien las recorre a asumir un rol activo, a dejar de pensar en ellas como un velo que amordaza:

...dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. Los espectadores permanecen inmóviles en su sitio, pasivos. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar.¹⁶

Rancière está desmontando el teatro de sombras platónico (emulando en la alegoría de la caverna) liberando, metafóricamente, al espectador de sus cadenas. Pero no se trata de dar la espalda a las imágenes (para buscar un mundo esencial que ellas velan), sino para negociar con ellas, para que al penetrar en su zona de indeterminación el mecanismo de salida sea el acto de creación de mundo, el despliegue de ser delante de la pantalla.

No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.¹⁷

Al propiciar un debilitamiento en estas fronteras, se potencia la imagen como operación que (en términos artísticos) despliega mundo. Exaltar esta potencia ontológica, en la que el espectador es artífice, logra hacer que el pensamiento se territorialice. Y dicho gesto de cambiar su propia topografía lo pone cerca del mundo sensible, permite que la materialidad propia de lo visible no oculte un mundo, sino que potencie diversos modos de hacer mundo(s). “Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible...”¹⁸, apostilla Rancière.

16 *Ibíd.* p. 10.

17 *Ibíd.* p. 23.

18 *Ibíd.* p. 104.

Como corolario de este encuentro de variables en el régimen estético (entre imágenes metamórficas que dan qué pensar a espectadores emancipados), tiene lugar una *política estética* basada en la distribución de los cuerpos para dar forma a nuevas comunidades. Un caso como el cine que opera con imágenes en su doble potencia (sensibilidad pura, forma narrativa) tiene la capacidad de establecer un nuevo reparto sensible en el que los cuerpos son un efecto de la reorganización visible-legible. A diferencia del régimen representativo, el cuerpo no antecede a la imagen, ni tiene escondido en su interior una suerte de clave metafísica. En este caso, el cuerpo opera como superficie que se redistribuye con la proyección sobre su contorno de imágenes metamórficas. Mediante este tipo de imágenes el pensamiento (que opera por semejanza) debe hacer una nueva distribución de los cuerpos en el espacio, del espacio con base en nuevos cuerpos.

Fábulas contrariadas, cuerpos sensibles

Rancière despliega su interés por el cine haciendo una defensa de su dimensión técnica. No se trata, sin embargo, de la defensa propia de las artes representativas en la que el perfeccionamiento de lo técnico está al servicio de las semejanzas. Su interés es destacar que la máquina (el tomavistas) oficia como un ojo mecánico. Su propia autonomía desafía las capacidades de cualquier sujeto para dominar sus potencias. Y al estar presente como una fuerza in-humana, nos obliga a reconocer que el mundo está determinado tanto por un proceso discursivo (el trabajo del cineasta) como por una forma visible (el registro del aparato). La imagen cinematográfica no representa lo real, ni siquiera lo visibiliza. En otras palabras, la imagen del séptimo arte hace lo visible, pone lo real delante de su registro. Todo sustancialismo queda eliminado radicalmente con la presencia de la cámara. Su mediación (que necesariamente escapa a los deseos de representación propios de la modernidad) impide pensar en un mundo previo a su presencia. No puede haber metafísica después del cine, es quizás un compendio que podemos derivar del trabajo de Rancière.

No existe otra realidad más que la mezcla entre un discurso (ejercicio de pensamiento) y una forma de visibilidad (un plano de lo sensible), como se ha señalado. Y con la aparición del cine ambos polos confluyen en un mismo territorio hasta hacer indistinguibles sus fronteras. Con ello se da pie a cierta perversión que desmonta la metafísica. La imagen cinematográfica (metamórfica por excelencia) no se agota en un puro aparecer, sino que tras de su propia dimensión sensible da cuerpo al pensamiento, opera como

mecanismo narrativo capaz de desplegar un discurso sobre lo real. Evocando el trabajo de Jean Epstein (una suerte de exaltación a la dimensión tecno-poética del cine, en especial al papel de la cámara como máquina inteligente), Rancière borra cualquier frontera metafísica propia del régimen representativo al afirmar:

Epstein nos dice que lo que ve y transcribe el ojo mecánico es una materia equivalente al espíritu, una inmaterial materia sensible hecha de ondas y corpúsculos. Esa materia elimina cualquier oposición entre las engañosas aporías y la realidad sustancial (...) el pensamiento y las cosas, el exterior y el interior quedan atrapados en una misma textura, indistintamente sensible e inteligible.¹⁹

En este horizonte Rancière quiere desmontar la idea del cine como un arte de naturaleza narrativa. Su particular historia, tejida tras el modelo clásico de Hollywood, asegura que su vocación es la de duplicar los vínculos narrativos propios del mundo real. Y ello, sin duda, cae bajo la lógica del régimen representativo. El filósofo no comparte la idea de que exista un mundo previamente ordenado del cual el arte es un duplicado. Ello, como se ha indicado, corresponde a un modo de organizar la legibilidad (filosofía) y la visibilidad (mundo natural) propio del régimen anterior. Antes de esta falsa vocación narrativa (y después, como lo demuestra el cine moderno) la imagen opera como fuerza sensible que se resiste a ser ordenada discursivamente (presa de una diégesis narrativa). Y no puede ser copia de un mundo ya ordenado causalmente, porque dicho mundo solo es posible en un régimen representativo. “La vida no conoce historias. No conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, sólo situaciones abiertas en todas direcciones. No conoce progresiones dramáticas, sólo Jacques un movimiento largo, continuo...”²⁰.

En este sentido, asociado al *Afuera*, como pura continuidad, el cine, en calidad de práctica, puede organizar narrativamente el mundo sensible. Y esta capacidad diegética es una de sus potencias, no su vocación. Es comprensible por qué Rancière hace una exaltación del cine moderno (principalmente europeo) que violenta la vocación narrativa del cine clásico-americano. Su modo de organizar el plano sobrepasa la idea de que la imagen cinematográfica depende de su concatenación narrativa con otras imágenes, como si su naturaleza fuera la de ser eslabón en una cadena (operar como un dato

19 RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 11.

20 *Ibid.* p. 10.

incompleto de un gran discurso). Este agotamiento, que rompe con los lazos causales de la imagen cinematográfica, tiene lugar al dar pie a cierto mutismo de la imagen (y al mismo tiempo, a cierto cerramiento que genera un corte con las demás imágenes que componen un filme). Casi en calidad de mónadas, ciertas imágenes violentan la relación parte-todo. Y su dimensión sensible no es simplemente un modo pasivo de aparecer, sino un espacio que violenta el pensamiento, que le impele a reconsiderar su necesidad, aparentemente connatural, de buscar relaciones causales en el *Afuera*.

Esa labor deshace los ensamblajes de la ficción o el cuadro figurativo, permitiendo que aparezca el gesto pictórico y la aventura de la materia bajo los temas de la figuración, o que, tras los conflictos de intereses teatrales o novelescos, brille el destello de la epifanía, el esplendor puro del ser sin razón.²¹

El cine opera por las superposiciones y choques entre las dos potencias de la imagen: como mecanismo narrativo, como fuerza sensible. Y Rancière enfatiza en que dichas potencias no corresponden a edades del cine (como lo sugiere Deleuze al hablar de imagen-movimiento e imagen-tiempo), sino que, en calidad de operaciones, tejen el devenir histórico del séptimo arte al afirmar que:

...la historia del cine es una cita frustrada con la historia de su siglo. Si esa cita se ha frustrado es porque el cine ha ignorado su historicidad propia, las historias de cuya virtualidad sus imágenes eran portadoras. Y si las ha ignorado es porque ha ignorado la potencia propia de esas imágenes, herencia de la tradición pictórica, y las ha sometido a las historias que le proponían los guiones, herencia de la tradición literaria de la intriga y de los personajes.²²

A pesar de esta dependencia narrativa que ha primado en la historia del séptimo arte, el trabajo de ciertos cineastas ha logrado desplegar la potencia a-significante de la imagen, su herencia plástica, su mutismo críptico. Y el resultado de ello es desafiar el pensamiento metafísico. ¿Qué hacer si este modo de visibilidad se resiste a todo discurso que supone una clave narrativa, o una suerte de orden *a priori*?

En este modo de operar de cierto cine, Rancière encuentra una reconfiguración de la relación entre lo sensible y el pensamiento. Ambos tienen que fundirse para reorganizar el *Afuera*. Tanto el pensamiento como el

21 *Ibíd.* p. 17.

22 RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine.* Op. Cit. p. 197.

cine reconocen que operan en el mismo sentido. Sus modos de organización dependen de hacer de lo sensible un territorio que ofrece un desafío. Puede ser reordenado, pero sus condiciones materiales siempre ejercerán una resistencia que es inviolentable. Haciendo uso de la imagen-tiempo de Deleuze (que violenta todo vínculo causal para dar paso a situaciones ópticas y sonoras puras) expone esta relación (pensamiento e imagen) al reseñar que:

...la imagen-tiempo nos muestra, a través de las operaciones del arte cinematográfico, cómo el pensamiento despliega una potencia propia a la medida del caos que le antecede. El destino del cine—y el del pensamiento—no es, en efecto, el de perderse en la infinita inexpressabilidad de las imágenes-materia-luz. Es el de unirse a ellas en el orden de su propia infinitud.²³

De allí que la idea de la *fábula contrariada*, como expresión de resistencia a una suerte de logos que antecede a la imagen (camuflado en una clave narrativa), dé pie a otro modo de hacer el reparto de lo sensible. Se dejan atrás las taxonomías para determinar el orden de los cuerpos, y se piensa que los cuerpos son efectos de los modos de aparecer de lo visible-pensable en un mismo plano. Lo visible no está supeditado a un mapa narrativo de carácter legible, sino que gana independencia y ofrece un desafío que violenta al relatar mismo.

Vale la pena volver a enfatizar que el cine hace parte del régimen estético. No es de extrañar que Rancière despliegue una defensa de sus prácticas en términos artísticos. Si su imagen es metamórfica, sus operaciones generales son las de la desfiguración. Y, como se ha señalado, se desfigura la narración como un reflejo (una semejanza) del orden de las acciones del mundo. Su lugar como forma artística proviene de varios rasgos que, de la contrariedad respecto a su supuesto origen narrativo, desembocan en la impureza de su propio funcionamiento. Es decir, el cine no es arte como si dicho rasgo fuera una condición que le es inherente. Opera en términos artísticos porque tiende a la impureza. Es capaz de mezclar formas propias de las bellas artes con espectáculos menores como el circo o la pantomima: "...la confusión estética es la imposibilidad de definir un arte por una esencia, una técnica o un medio propio... si a menudo el cine es calificado como un arte impuro es para contraponerlo como un arte deudor de todas las restantes, de las artes supuestamente puras"²⁴.

23 *Ibíd.* p. 136.

24 RANCIÈRE, Jacques. "El destino del cine como arte". *Zinema. Revista electrónica*. Recuperado de <http://www.zinema.com/textos/eldestin.htm> (septiembre, 2014), 2005.

En este horizonte es importante pensar que el cine despliega su propia *política estética*. Su encierro en las salas supone un modo de organizar los cuerpos que (en una p rfida clave platónica) abrazan la imagen (reclaman cadenas) y dan la espalda a lo real en términos metafisicos. Y esta política desafía la primacía dada en otros regímenes a la palabra (soporte sensible del concepto) sobre la imagen (forma mestiza a medio camino entre lo sensible y lo inteligible). Política de la metamorfosis que sólo encuentra salida en el acto creativo, en la donación de ser a partir de la negociación de las sombras puestas en esta actualización de la caverna moderna que llamamos sala de cine. Y por ello, Rancière sugiere que nada más poderoso para donar Ser, hacer mundo, que una película. No es un arte del régimen representativo, y ello supone que si no hay nada que representar su tarea es lo irrepresentable. Y esta idea, que carga un cierto enigma, únicamente tiene solución, señala el filósofo, al poner al pensamiento en el plano sensible de una imagen cinematográfica.

Cine: arte de lo sensible

Rancière reconoce en el cine un arte de lo sensible. Y con ello quiere sugerir que no se agota en la pura visibilidad, sino que trabaja, a partir de las potencias de la imagen metamórfica, en la composición de cuerpos. Como antes se sugería, en el tercer régimen del arte se trata de pensar que el cuerpo es un efecto de superficie que emerge a partir del encuentro entre prácticas, formas visibles y fuerzas discursivas.

El cine es el arte del tiempo de las imágenes y los sonidos, un arte que construye los movimientos que relacionan los cuerpos entre sí en un determinado espacio. No es un arte sin palabras. Pero no es el arte de la palabra que narra y describe. Es un arte que muestra los cuerpos. Cuerpos que se expresan...²⁵

En esa línea el filósofo destaca ciertos cines que, gracias a la *f bula contrariada*, a la violencia contra el logos, al desmontaje del primado de la diégesis, son capaces de poner nuevos cuerpos en pantalla. Quizás por ello su interés de estudiar la obra completa del director húngaro Béla Tarr. Cineasta

25 RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: el tiempo del después*. Santander, Shangril , 2013, p. 13.

difícil de clasificar que, sin dudas, explora en su filmografía la capacidad de la imagen de hacer un nuevo modo de lo sensible que sobrepasa cualquier lógica narrativa.

En su trabajo titulado *Béla Tarr: El tiempo del después*²⁶, Rancière hace un análisis de la filmografía del cineasta húngaro compuesta por nueve largometrajes (no hace ningún comentario sobre su trabajo para televisión, ni su corta incursión en el género documental). Señalando una transformación de la obra de juventud respecto a su trabajo posterior, hace énfasis en el problema del tiempo que se distancia de cualquier cronología. Dicho de otro modo, el problema del tiempo no puede reducirse ni al tiempo del reloj, ni estar al servicio de un modo narrativo. Si bien el cine, como dice el mismo Rancière, es un arte del tiempo, no siempre ofrece el tiempo por fuera del acto de ordenar acciones. La provocativa idea del tiempo del después, que no debe entenderse como un después del tiempo (como si fuera posible estar por fuera de la temporalidad) evoca la capacidad del cine de Tarr para mostrar cómo los cuerpos están en el tiempo más allá de cualquier registro del relato.

El tiempo del después no es ni el tiempo de la razón recobrada, ni el tiempo del desastre previsto. Es el tiempo del después de las historias, el tiempo en que uno se interesa en la materia sensible en la que ella tallaban sus atajos entre un objetivo proyectado y un objetivo cumplido.²⁷

Tarr, gracias a un singular uso de la imagen metamórfica (una imagen que hace lo visible y desgarrar las ataduras de la narración, que no depende de las acciones sino que, por el contrario, las interrumpe), hace sensible una dimensión de los cuerpos que es afectada por la temporalidad. Se observa, en especial en su obra de madurez, cómo los cuerpos en pantalla (principalmente encarnados en personajes melancólicos, casi estoicos) son afectados por el tiempo. Gracias al uso de largos y complejos planos-secuencia (urdidos con una fabulosa cadencia, con delicados movimientos de cámara) se entienden dichos cuerpos (registros de carne-visible) como modos de aparecer que duran. No se reconoce en ellos ninguna acción desplegada o por desplegar. Son pura duración, y esa duración hace reconocer en ellos cómo son afectados por los objetos, el espacio y otros cuerpos. De allí que Rancière desmonte la eterna discusión que contraponen la imagen a la palabra, sin suponer que el

26 Ídem.

27 *Ibid.* p. 70.

cine (que opera con imágenes metamórficas) suplante o tenga el mismo poder del lenguaje verbal. Por ello afirma que la imagen cinematográfica de Tarr, al no ser parasitaria de lo verbal, ofrece un registro de los cuerpos de mayor envergadura.

Es la igualdad la que permite al cine asumir el desafío que le ha lanzado la literatura. No puede franquear la frontera de lo visible, mostrarnos lo que piensan las mónadas en las que se refleja el mundo. No sabemos qué imágenes interiores animen la mirada cerrada y los labios de los personajes en torno a los que gira la cámara. No podemos identificarnos con sus sentimientos. Pero penetramos en algo más esencial, la duración misma en el seno de la cual las cosas los penetran y los afectan, el sufrimiento de la repetición, el sentido de otra vida, la dignidad puesta en perseguir el sueño de esa vida y en soportar la decepción de ese sueño.²⁸

Desde filmes como *La condena*²⁹ hasta su última obra, *El caballo de Turín*³⁰ el continuo uso del plano-secuencia despliega el tiempo como duración. Lo interesante es que no se hace una representación de la temporalidad de los personajes (como si se emulara el tiempo humano atado a una metafísica de las acciones). En otro sentido se crea un nuevo tiempo, o quizás mejor, la temporalidad deviene sensible. Y para ello la cámara tiene un papel especial. Su incapacidad de ser visible (de no poder mostrarse a sí misma, a no ser a través de algún tipo de reflejo al interior de la escena) la ha llevado a ocultarse, a borrar toda huella de su presencia. Sin embargo, en el cine de Tarr la cámara adquiere una autonomía que la hace aparecer, que hace que su presencia sea sensible (si bien no tiene registro visible).

Los planos-secuencia del cineasta bien pueden recorrer un mismo espacio ilustrando las diversas posiciones de un grupo de personajes, o seguir de cerca (en un primer plano) el deambular de un grupo de personajes por un largo sendero hasta girar en torno al mismo cuerpo inmóvil haciendo un retrato múltiple del rostro en un único movimiento. En dichas operaciones

28 *Ibíd.* p. 74.

29 TARR, Béla. *La condena* (Kárhozat). Película dirigida por: Béla Tarr. Producida por: Hungarian Film Institute, Hungarian Television, Mokép. Hungría, 1988. (120 min).

30 TARR, Béla. *El caballo de Turín* (A torinói ló). Película dirigida por: Béla Tarr. Producida por: TT Filmműhely, Vega Film, Zero Fiction Film. Hungría, 2011 (146 min).

su movilidad se hace presente, es vista por el espectador. En calidad de mecanismo de escritura revela sus propias marcas. Y en la interacción con los personajes, al no retratar acción alguna (en su lugar revela cierta pasividad, el peso del ambiente sobre el cuerpo), hace ver otro modo de la duración, una manera de afectar al cuerpo que no es visible en ningún otro lugar. Las imágenes del director crean un nuevo ser, una duración visible encarnada en nuevos cuerpos.

Rancièrre sugiere que el cine de Tarr cae bajo cierta forma de realismo. Pero su propia comprensión del realismo violenta cualquier modelo de género. Al suponer que entrega lo real, lo hace en una clave no sustancialista. Opera gracias a que sus imágenes generan mínimas presiones artificiales sobre el *continuum* abierto del *Afuera*. En otras palabras, frente al mundo, que es una apertura, su cine busca ejercer las menores modulaciones. Pero tanto Rancièrre como Tarr saben que esto no es posible, que es una quimera pensar un mundo que no pase por un registro visible-legible. En este caso el plano-secuencia busca emular esa apertura, pero siendo consciente de que siempre entrega algo diferente. Siempre ponen al espectador de cara a un mundo mediado por un registro. No es gratuito que el filósofo señale que el cine de este director: "...es enteramente real y enteramente construido"³¹. En otras palabras, son atractivos sus planos porque parecen extensiones del mundo natural, pero se sabe que no lo son. Por el contrario, su propia artificialidad, crea una nueva naturaleza sensible.

Todo este proceso de liberar una de las potencias de la imagen (su fuerza sensible fuera del circuito narrativo) queda en manos del espectador o es posible gracias a su participación en el devenir de lo visual; es decir, Rancièrre tiene presente que quien está del otro lado de la pantalla es un *espectador emancipado*, y sólo su rol activo permite activar este tipo de imágenes metamórficas. Si bien se reconoce un hilo narrativo en los filmes de Tarr (la obsesión de un hombre por el amor de una mujer casada en *La condena*³² o el destino de un hombre que presencia por casualidad un robo en *El hombre de Londres*³³), también se pueden ver estas imágenes más allá del proceso diegético, y se puede decidir pensarlas por fuera de las acciones

31 RANCIÈRRE, Jacques. *Béla Tarr: el tiempo del después*. Op. Cit. p. 76.

32 TARR. Béla. *La condena*. Op. Cit.

33 TARR. Béla. *El hombre de Londres* (A londoni férf). Película dirigida por: Béla Tarr. Producida por: TT Filmműhely, 13 Productions, Cinema Soleil. Hungría, Francia, Alemania, 2007 (139 min).

dramáticas. Señala Rancière que el cineasta se identifica con el espectador al no poder dominar la imagen y en lugar de eso opta por una de sus potencias:

...lo que ve, lo que está frente a la cámara será también lo que el espectador vea. Pero para él también existe la elección entre dos maneras de ver: la relativa que coloca lo visible al servicio del encadenamiento de acciones, y la absoluta que otorga a lo visible el tiempo de producir su propio efecto.³⁴

De este modo, se puede ver al protagonista de *La condena*³⁵ que observa pacientemente, en medio de la lluvia y el lodo, unos viejos edificios a la espera de que el esposo de la mujer que ama salga de casa (como si la acción narrativa determinara su presencia) o se puede ver cómo el tiempo de la espera lo consume, cómo la ruina del lugar termina por hacer de su cuerpo un espacio que deviene ruinoso en términos visuales (imagen-tiempo que nos ofrece un nuevo cuerpo). O puede ocurrir de igual modo en *El hombre de Londres*³⁶ si se observa el protagonista que recorre los recovecos de una ciudad costera en busca de su hija, o se puede presenciar su deambular por las calles laberínticas como un extravío y las largas temporalidades para recorrer estos espacios, aparentemente iguales, como el aprisionamiento de un cuerpo que tiene un fin aciago. Tal vez el caso más interesante tenga lugar en *El caballo de Turín*³⁷. En este filme no es fácil distinguir un relato. Con seguridad más allá de una vaga historia sobre el fin de los tiempos es poco lo que se pueda decir. Pero las imágenes de un hombre y su hija que observan por la ventana, mientras una tormenta arrecia, bien pueden hacer pensar en el más aciago destino para la humanidad.

Rancière enfatiza en que el hombre que aparece en el cine de Tarr es un hombre aprisionado en el acto pasivo de mirar a través de una suerte de membrana (un hombre que mira por la ventana). No es gratuito que en casi todas sus películas los planos-secuencia presenten un espacio cualquiera que, luego del desplazamiento de la cámara, se descubre, es objeto de la mirada de un cuerpo. Y por lo general ese cuerpo es visto de espaldas como si se sugiriese que únicamente existe porque es una prolongación de dicho espacio.

34 RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: el tiempo del después*. Op. Cit. p. 34.

35 TARR. Béla. *La condena*. Op. Cit.

36 TARR. Béla. *El hombre de Londres*. Op. Cit.

37 TARR. Béla. *El caballo de Turín*. Op. Cit.

Pero, al mismo tiempo, hace pensar que ese espacio es prolongación de dicho cuerpo que mira. Al estar de espaldas la mirada debe ser sensible (pues no se ve en pantalla, no se hace visible). El acto de mirar nos es vedado como si se reclamase la necesidad de hacer sensible el mirar sin hacer presente la mirada en cuadro. “El personaje de Tarr es el hombre en la ventana, el hombre que contempla cómo las cosas vienen hacia él. Y contemplarlas es dejarse invadir por ellas”³⁸. En este singular circuito se pone en evidencia cómo la mirada conecta con el mundo. Pero más allá del acto contemplativo, la mirada es puente porque es un hilo silencioso que hace que el cuerpo caiga al vacío de las cosas. Por mirar desde su oficina portuaria el personaje de *El hombre de Londres*³⁹ cae presa de las consecuencias de un robo y un asesinato. Por mirar un espectáculo (de naturaleza circense, casi monstruosa) en *Las armonías de Werckmeister*⁴⁰ el protagonista termina siendo parte de la lista negra de una organización militar. Este personaje se ve atraído por la exhibición de una ballena en medio de la plaza de un pequeño poblado húngaro. La exhibición de este cuerpo lo atrae con un magnetismo indescriptible. Y tras este cuerpo se teje la ocupación. Su necesidad de mirar lo hace objeto de otra mirada. Por eso es cazado. Por mirar el paisaje lóbrego por la ventana de su cabaña, el cochero y su hija, en *El caballo de Turín*, se ven atraídos al vacío, el fin del mundo los anula.

El singular trabajo de Tarr, que hace sensible el acto de mirar, permite comprender, como sugiere Rancière, que toda política del arte supone un nuevo reparto de lo sensible. Es ya consabido que el cine ha configurado sus propios modos narrativos para representar la mirada. Por ejemplo, el mecanismo del plano contra-plano se ha convertido en una convención casi universal. En su despliegue, un plano expone el espacio mirado como objeto, y un segundo plano expone un rostro (con precisión un tipo de composición que revela la mirada dirigida) que encarna al sujeto que mira. Pero este director hace un reparto diferente. La idea del hombre de la ventana que sugiere Rancière, para su gran personaje arquetípico, no opera bajo esta política (propia de un régimen representativo). Como se señalaba, quien mira aparece como parte de lo mirado hasta el punto que no es posible distinguir qué o quién es primero.

38 RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: el tiempo del después*. Op. Cit. p. 38.

39 TARR. Béla. *El hombre de Londres*. Op. Cit.

40 TARR. Béla. *Las armonías de Werckmeister* (Werckmeister harmóniák). Película dirigida por: Béla Tarr. Producida por: 13 Productions, Arte, Fondazione Montecinemaverita. Hungría, Alemania, Francia, Italia, 2000 (138 min).

En un mismo plano dicho acto se funde con su objeto como un continuo sensible. Y lo que se quiere destacar es que, en la mayoría de los planos-secuencia de las películas de Tarr, no se ven los ojos de quien mira. El uso del cuerpo de espaldas permite ver a quien mira como si no tuviese ojos. Se anula la metáfora de lo visible en favor de una metonimia del cuerpo como parte de lo mirado, como pura sensibilidad en-carnada, como territorio des-plegado.

Por ello, posiblemente, un filme como *El caballo de Turín*⁴¹ (que Tarr considera su última película) sea una gran hipérbole de esta *política estética*. En esta obra el director nos sitúa en otra época, en otro tiempo y comienza su filme como un para-texto de otra historia. A partir del famoso acontecimiento en que Nietzsche abraza un caballo que es maltratado por su cochero y que anticipa su muerte intelectual presa de una aparente locura, Tarr narra el fin de los tiempos. Rompe, con ello, con cualquier cronología, pues esta película ambientada, aparentemente, en el siglo XIX, habla del apocalipsis antes de la última era y habla del fin de los tiempos para cualquier tiempo posible, para este presente que se vive. Dicha historia tiene como escenario un pequeño pasaje rural en el que vive el cochero de una carroza (quizás el mismo de la escena de Turín) con su hija.

Encerrados en una vieja cabaña observan los signos del fin de los tiempos. Y opera con una fuerza inusitada la idea de que esta forma de lo visible (que se materializa con un tiempo inclemente, viajeros que traen malos augurios, hordas de saqueadores, una extraña oscuridad) consume sus cuerpos. El paisaje aparece al comienzo de los planos para luego quedar encuadrado bajo el marco de una ventana y aunado a los cuerpos de este viejo cochero y su hija. En esta suerte de encierro (encierro que emula el trabajo de componer lo sensible) espera un fatuo destino. Al final la oscuridad pareciera no solo anunciar el final, sino el acto de dar la espalda a cualquier teleología de la naturaleza. No hay paraíso que alcanzar, la tierra prometida queda sumida en las tinieblas.

A manera de conclusión, se puede anotar que el tercer régimen del arte, como bien enfatiza Rancière, el nuevo reparto de lo sensible reclama tanto la ruptura de fronteras como la desemejanza. Y la obra de Tarr rompe las fronteras propias del régimen representativo al emular, en apariencia, una forma de realismo (principalmente porque sus imágenes parecen naturales, sugieren, falsamente, estar libres de artificialidad). Su interés por mostrar un

41 TARR. Béla. *El caballo de Turín*. Op. Cit.

trasfondo político en el grueso de sus obras, siempre encarnado en un cuerpo indefinido, pretende revelar un destino oscuro para el hombre contemporáneo.

Su perspectiva presenta al cuerpo de sus protagonistas amenazados por una suerte de mal que no es visible. Se puede imaginar que dicho mal in-visible corresponde a los estragos comunistas (*Nido familiar*⁴²), a la locura colectiva (*La condena*⁴³), los regímenes militares (*Las armonías de Werckmeister*⁴⁴), la corrupción pública (*El hombre de Londres*⁴⁵), el apocalipsis (*El caballo de Turín*⁴⁶). Pero más allá de lo acertado de estas especulaciones, su estética, que emula una prolongación de lo real, rompe los límites del régimen representativo en tanto no muestra, hace in-visible el mal. En términos de Rancière, lo hace irrepresentable. Al no poder ser visible, debe devenir sensible, y lo reconocemos por el modo en que atrae al cuerpo de los personajes hasta consumirlos. Y estos personajes no son similares a ningún hombre conocido, si bien pueden parecernos sumamente familiares. Se asemejan tanto a nosotros mismos que no podemos definirlos bien. Su semejanza tiene que devenir en variación, en indeterminación. Nos queda contemplar cómo se consumen gracias a las imágenes metamórficas de Tarr en otros cuerpos innombrables.

Finalmente, de Rancière a Tarr no sólo se puede presenciar la doble dimensión de la imagen que metamorfosea la relación entre visibilidad y legibilidad, sino el modo en que el arte despliega mundo (en el caso del cine delante de la pantalla). Opera una suerte de ontología estética en tanto abre otros modos de distribución de lo sensible. Pero aquí no hay ya ninguna metafísica (no hay un sistema de reglas que condiciona el trabajo artístico). Rancière revela cómo los nuevos seres están hechos de pura materia re-organizada (cuerpos visible-legibles). Este director permite ver cómo los cuerpos operan en un singular juego entre lo visible y lo invisible que no se agota en la pura discursividad, en el cerco que pone el trabajo narrativo. Ambos optan por un regreso a la fuerza sensible de la imagen que escapa de cualquier pasividad y tiene la capacidad de dar qué pensar, de no ser reducida a un medio para la representación, de ponernos de frente a lo irrepresentable.

42 TARR. Béla. *Nido familiar* (Családi tűzfészek). Película dirigida por: Béla Tarr. Producida por: Balázs Béla Stúdió. Hungría, 1978 (108 min).

43 TARR. Béla. *La condena*. Op. Cit.

44 TARR. Béla. *Las armonías de Werckmeister*. Op. Cit.

45 TARR. Béla. *El hombre de Londres*. Op. Cit.

46 TARR. Béla. *El caballo de Turín*. Op. Cit.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

Nº 81-3

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en diciembre de 2015, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve