



EDICIÓN 12
JULIO - DICIEMBRE 2020
E-ISSN 2389-9794

VOG
ITALIA

E.M. GOMBRICH
RELATOS DEL ARTE

MUSE
Y ECONOMÍA

H. WHITE

*La
Historia
como
Narración*

Los
ECOS
DE
ECO



Th



*Dossier “Proyectando la modernidad:
la experiencia estética en el cine”*

La política del cine en la modernidad y la apertura a mundos (im)posibles. Una aproximación desde Simone Weil y Jacques Rancière*

Emilse Galvis / Christian Fajardo







La política del cine en la modernidad y la apertura a mundos (im)posibles. Una aproximación desde Simone Weil y Jacques Rancière*



Emilse Galvis**

Christian Fajardo***

Resumen: este artículo plantea que el cine, como forma de experiencia estética, pone en evidencia la relación entre arte y política que emerge en la modernidad al desplegar nuevos modos de percepción y sensibilidad en oposición a un régimen representativo del arte. En primer lugar, caracterizamos la manera cómo el cine exhibe una forma de comprender e interpretar las artes de acuerdo con lo que Jacques Rancière llama “régimen estético de las imágenes” en la modernidad, para así centrarnos, en segundo lugar, en dos ejemplos singulares que ilustran la relación

* **Recibido:** 31 de mayo de 2020 / **Aprobado:** 7 de septiembre de 2020 / **Modificado:** 11 de marzo de 2021. Este artículo es resultado de un proyecto de investigación sin financiación.

** Doctora en Filosofía por la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Decana de la Facultad de Educación de la Fundación Universitaria Salesiana (Bogotá, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0003-1250-9042>
 emilse.galvis@salesiana.edu.co, le.galvis136@uniandes.edu.co

*** Doctor en Filosofía por la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Profesor de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia) e integrante del grupo de investigación Estado, Conflicto y Paz  <https://orcid.org/0000-0002-0580-0352>  cjulian.fajardoc@javeriana.edu.co

Cómo citar: Galvis, Emilse y Christian Fajardo. “La política del cine en la modernidad y la apertura a mundos (im)posibles. Una aproximación desde Simone Weil y Jacques Rancière”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 12 (2020): 42-66.



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



entre arte y política que hay al interior del cine: por un lado, nos detendremos en *Europa '51* de Rosellini y por el otro, en *Juventude em Marcha* de Pedro Costa.

Palabras clave: política; arte; estética; modernidad; cine; Jacques Rancière.

Politics of Cinema in Modernity and the Opening to (Im)Possible Worlds. An Approach from Simone Weil and Jacques Rancière

Abstract: this article proposes that cinema, as a form of aesthetic experience, shows the relationship between art and politics that emerges in modernity and that unfolds new modes of perception and sensitivity in opposition to a representative art regime. First, we characterize the way in which cinema exhibits a way of understanding and interpreting the arts according to what Jacques Rancière calls “the aesthetic regime of images”. Secondly, we address two specific examples that illustrate the relationship between art and politics within cinema: on the one hand, we will consider *Europa '51* by Rosellini and on the other, *Juventude em Marcha* by Pedro Costa.

Keywords: politics; art; aesthetics; modernity; cinema; Jacques Rancière.

A política do cinema na modernidade e a abertura a mundos (im)possíveis. Uma abordagem desde Simone Weil e Jacques Rancière

Resumo: este artigo argumenta que o cinema, como forma de experiência estética, destaca a relação entre a arte e a política que emerge na modernidade ao implantar novos modos de percepção e sensibilidade em oposição a um regime representativo da arte. Em primeiro lugar, caracterizamos a forma como o cinema expõe uma forma de compreender e interpretar as artes segundo o que Jacques Rancière denomina de “regime estético das imagens” na modernidade. Em segundo lugar, nos concentramos em dois exemplos únicos que ilustram a relação entre arte e política no cinema: por um lado, *Europa '51* de Rosellini e, por outro, *Juventude em Marcha* de Pedro Costa.

Palavras-chave: política; arte; estética; modernidade; cinema; Jacques Rancière.

La política del cine en la modernidad y la apertura a mundos (im)posibles



Emilse Galvis / Christian Fajardo
La política del cine en la modernidad

Los seres humanos se han formado siempre, hasta ahora, ideas falsas acerca de sí mismos, de lo que son o deberían ser. Han organizado sus relaciones conforme a la idea de Dios, del ser humano normal, etc. Los productos de su cabeza se han emancipado de su autoridad. Los creadores se han humillado ante sus criaturas. Liberémoslos de las quimeras, ideas, dogmas, seres imaginarios, bajo cuyo yugo decaen.¹

Un método para comprender las imágenes, los símbolos. No tratar de interpretarlos, sino simplemente mirarlos hasta que brote de ellos la luz.²

El arte no existe en sí mismo. Esta afirmación muy recurrente en la obra de Jacques Rancière nos invita a comprender las prácticas artísticas no tanto desde el punto de vista de la recepción de las obras de arte, como desde un “régimen integral de la experiencia que hace posible que palabras, relatos, formas, colores, movimientos y ritmos sean percibidos y pensados como arte”³. En esa medida, a su juicio el arte empezó a ser predominante en el mundo occidental a finales del siglo XVIII en el corazón de lo que él denomina “revolución estética”. Esta revolución les otorgó a las prácticas artísticas, por primera vez, una esfera específica de la experiencia que el mismo Rancière denomina “régimen estético del arte” que fractura y desestabiliza los cánones de un régimen representativo de las artes. Para poner en evidencia la especificidad de esta esfera de la experiencia, resulta fructífero tomar como punto de partida la idea ranciérea de *écart* —distancia o brecha—⁴. Con este término el filósofo francés busca desarrollar una política del arte que tiene como horizonte la producción de un disenso sobre los criterios sensibles que hacen aparecer algo como perteneciente al mundo del arte. Siguiendo esto, podemos decir, de manera preliminar, que la distancia es un intervalo que suspende la eficacia de los criterios que incluyen y que excluyen objetos,

1. Karl Marx y Friedrich Engels, prólogo a *La ideología alemana y otros escritos filosóficos* (Buenos Aires: Losada, 2010).

2. Simone Weil, *La gravedad y la gracia* (Madrid: Trotta, 2007).

3. Jacques Rancière, *Tiempos modernos* (Cantabria: Shangrila, 2018), 40.

4. *Écart* es un término relevante no solo en el pensamiento estético de Rancière, sino también en su abordaje de la política. En *El desacuerdo* esta palabra aparece para movilizar su noción de conflicto político, al mostrar que el sentido del mundo —logos—, en ciertos momentos, toma distancia de sí mismo. Esta distancia permite poner en cuestión los repartos de lo sensible que hacen posible una experiencia, al introducir en nuestro mundo formas polémicas de ensamblar correspondencias entre las palabras y las cosas.



sujetos, afectos y relatos en el mundo del arte, y resquebraja así los cánones de la representación que empezaron a ser predominantes con, por ejemplo, la *poética* de Aristóteles. Recordemos que el filósofo estagirita aduce que todo relato poético debe demostrar, sobre todo, su “verosimilitud” en contraposición a la mera sucesión de hechos empíricos que carecen de sentido e incluso de significado para el arte⁵.

Con esto simplemente queremos decir que en la modernidad el arte sufre una transformación significativa, pues, a juicio de Rancière, a partir del siglo XVIII emerge una forma de practicar el arte que despoja a los criterios aristotélicos de toda su evidencia. El arte, en oposición a un régimen representativo del arte, emerge así como una figuración disensual de la experiencia sensible en la que se desdibujan cuerpos, miradas, distribuciones, identidades e individualidades y en el que se crean, a su vez, paisajes inéditos de lo visible y nuevas formas de habitar lo común. Para ilustrar esta transformación, pensemos en una de sus facetas, su lado sociológico-político: la práctica artística estaba reservada para las artes liberales y por lo tanto era una ocupación de hombres libres; el trabajo o las artes mecánicas, por su parte, estaban reservadas para hombres de trabajo. Como lo da a entender Platón en reiteradas ocasiones, para que hubiera una sociedad justa tenía que darse una correspondencia entre las formas de hacer —*poiesis*— y las formas de tener una experiencia sensible en la comunidad —*aisthesis*—.

Ahora bien, el arte en la modernidad produce un desacuerdo sobre esa correspondencia al desestabilizar las fronteras entre el trabajo y el arte, entre la condición del artista y su producción. Los medios mecánicos que estaban consagrados para la reproducción de la vida empezaron a ser significativos en nuestro arte moderno. Pareciera que Rancière desarrolla el horizonte crítico que dejó abierto Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. La pérdida del aura frente a la emergencia de la reproducción de las imágenes nos abre a un uso político del arte. Pero este uso no es el del militante que busca educar a los movimientos políticos y populares a través del arte, como lo sugiere de cierta manera el mismo Benjamin⁶. Para Rancière el arte tiene su propia política, su propia

5. Aristóteles, *Poética* (Madrid: Gredos, 1988), 1251a.

6. Walter Benjamin emplea el término “politización del arte” al final de su conocido ensayo. Para el filósofo alemán, la estetización de la política, que le sirvió al fascismo para organizar a las masas, clausuró el arte como una esfera autónoma que deja fuera de sí cualquier consideración extraestética —política, social o económica—. Precisamente, afirma Benjamin, a esta mediación del arte con fines políticos bajo la forma de una estetización de la política, el comunismo le contesta con la politización del arte”, Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 57. Aunque tanto Benjamin como Rancière estarían proponiendo una relación entre estética y política que no se limita a la estetización de esta última, los caminos que transitan en esta dirección son distintos: mientras en la propuesta benjaminiana de la politización del arte seguiría operando una lógica de la eficacia política que tiende a la revolución; en el caso de Rancière se produce una relación de mutua imbricación entre estética y política siempre expuesta a la contingencia y al acontecimiento.



forma de producir un conflicto. Así pues, en este texto pretendemos explorar esta política del arte que emerge en la modernidad desde el punto de vista del cine.

De acuerdo con lo anterior buscamos sostener que el cine, como lo aprecia el mismo Rancière, “no puede ser más que el despliegue de los poderes específicos de su máquina, por eso, existe en virtud de un juego de distancias e impropiedades”⁷. Pretendemos poner en evidencia que ese juego de distancias e impropiedades juega un rol fundamental en la creación de nuevas formas de habitar nuestro mundo común. Esa es, precisamente, la eficacia primordial de la apuesta cinematográfica de Pedro Costa⁸ y de Roberto Rossellini⁹. A juicio de Rancière el cine hace parte del régimen estético de las artes pues, desde su nacimiento, desestabiliza la lógica de un régimen representativo: ya no se trata de una reorganización del mundo sensible que debe coincidir con

7. Jacques Rancière, *Las distancias del cine* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 18.

8. Los trabajos del cineasta portugués Pedro Costa se constituyen en una de las prácticas cinematográficas más visiblemente radicales e intensas, pero a la vez en una de las más abandonadas y marginadas. Su obra, afirma Barrachina, “condensa los debates sobre la ficción y el documental, la estética y la política, el cine de lo real y el cine digital actualizándose en una trayectoria que ha sabido proponer una nueva sensibilidad en la que las taxonomías tradicionales se difuminan para abrir paso a nuevos modos de pensar la modernidad y su cine”, Vicente Barrachina, “Hacia una temporalidad de los afectos. El incómodo cine de Pedro Costa” (tesis de máster, Universitat Politècnica de València, 2013), 8. En efecto, en los documentales de Costa se advierte una nueva sensibilidad en la que las pequeñas sombras y gestos afirmativos dan cuenta de unas formas de vida resquebrajadas por la miseria. En el cortometraje *Ossos* (1997) el cineasta entra en contacto con un barrio en la periferia de Lisboa, un barrio caracterizado por su precariedad e indigencia en el que conoce a Vanda y a Ventura y a varios habitantes de este lugar. Desde este barrio de Fontainhas, Costa despliega un dispositivo estético, político y cinematográfico. Tal y como lo afirma Barrachina, “lo interesante reside en el refinamiento y la sutileza de sus operaciones, gestos y marcas en un entorno tan convulso y afligido por la miseria (...) un modo de vida que se resiste a su desaparición”, Barrachina, “Hacia una temporalidad”, 8. Para profundizar en la importancia de Pedro Costa en la historia del cine ver Serge Daney, *El cine, arte del presente* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004); Pere Costa I Batllori, Cyril Neyrat y Andy Rector, eds. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversación con Pedro Costa* (Barcelona: Intermedio, 2008).

9. Pablo Ferrando-García se refiere al cineasta italiano como aquel que “rompe con algunas de las convenciones que parecen separar la ficción del documental con mayor claridad. Las películas estaban construidas sobre un determinado universo poético, estilizado y controlado (...) cuya tendencia debía entenderse como una toma de conciencia moral sobre los acontecimientos histórico-sociales”, Pablo Ferrando-García, “Roberto Rossellini: La ficción de la experiencia. Técnicas documentales en la ficción. La trilogía de la guerra” (tesis de doctorado, Universitat de València, 2004), 121. Sin embargo, no es esto último lo que hace el cine de Rossellini, no es un cine militante cuyo propósito consiste en la transmisión de una actitud ética determinada que debe ponerse en práctica en la realidad. Rossellini quiebra esta dicotomía entre ficción y realidad bajo la forma de una representación, pero además, interrumpe la pretendida correspondencia entre un materialismo histórico y la búsqueda de una toma de conciencia característica del materialismo cinematográfico. De hecho *Europa '51* es una película en la que el director escenifica tal interrupción mediante la historia de Irene protagonizada por Ingrid Bergman. En el marco de un cine, que en este artículo vinculamos a un régimen estético de las artes, el cineasta se convirtió en uno de los directores más importantes del neorealismo italiano al que contribuyó con películas como *Roma*, *Ciudad abierta*, *Paisà* y *Alemania, año cero*. Para profundizar en la importancia de Rossellini en la historia del cine ver Peter Bondanella, *The films of Roberto Rossellini* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620225>; Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (Nueva York: Oxford University Press, 1987); Dionisio Ridruejo, *Neorealismo italiano. Entre literatura y política* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1973); Adriano Aprà, *Rossellini, Roberto: Il mio metodo. Scritti e interviste* (Venecia: Marsilio, 1987).



el orden de la *polis*, o de una total correspondencia entre los modos de hacer —*poiesis*— de un orden establecido y los modos de ser y sentir —*aisthesis*— que se enmarcan en un escenario común, ya que desde la emergencia del régimen estético del arte se suspendieron tales pretensiones de adecuación. El cine, a través de una figuración disensual de la experiencia estética, transforma los modos de percepción y sensibilidad que pretende fijar asignaciones e identidades. De ahí que a sus personajes les corresponda alterar sus propios modos de habitar, de sentir y percibir y, a la vez, poner en cuestión sus roles determinados. El cine, mediante este juego de propiedades y distancias, de modos de visibilidad y rupturas, mediante la producción de brechas —*écarts*— de disenso que rompen las asignaciones fijas de un orden representativo, despliega nuevas formas de producción de los afectos y posibilita modos inéditos de hacer, de pensar y de ser en un orden de lo sensible dado.

El cine entonces comenzó su marcha en el instante en el que, por un lado, extrajo los modelos narrativos de la literatura para emanciparse de ella y, por el otro, cuando se definió entre la diversión que suscita y sus lecciones políticas. Sin embargo, tal arte no puede definirse como una apuesta de un “arte comprometido” en la transformación del mundo bajo una lección de política, ni como un flujo de imágenes que dejan intactos a sus espectadores. El cine, más bien, como lo hacen Costa o Rossellini, inventa realidades y redefine los modos de habitar el espacio común.

En este texto, y con base en los aportes de Jacques Rancière en el último capítulo de *Las distancias del cine* y el de *Cortos viajes al país del pueblo*, nos centraremos en dos casos ejemplares de la historia del arte cinematográfico en donde se evidencia la relación entre arte y política que emerge en la modernidad y en donde es posible reconocer nuevos modos de percepción y sensibilidad en oposición a un régimen representativo del arte. El cine de Rossellini y Pedro Costa construye y fabrica mundos (im)posibles mediante el despliegue de un escenario disensual en sus imágenes en movimiento; es en este cine, en otras palabras, donde se figuran escenas singulares que rompen con la trama narrativa del arte crítico y que renuncian a la estética de lo sublime según la cual los acontecimientos exceden el orden de la representación.

La primera de ellas es Irene, quien representa a una singularidad extraviada que interrumpe la vieja pretensión de un cine que buscaba adecuar un materialismo histórico a un materialismo cinematográfico. Y recordémoslo, con Dziga Vértov y Serguéi Eisenstein, esta adecuación buscaba eliminar la frontera entre arte y vida para proclamar la indistinción entre vida sensible y mundo productivo, entre tiempo de ocio y tiempo de trabajo, en último término, un comunismo realizado. La heroína



de *Europa '51*, que emula en parte la vida de Simone Weil, no logrará adquirir la conciencia del obrero con el delantal de cuero o el obrero soldado que ha obtenido plena conciencia de las causas de su opresión y el lugar que ocupa en la sociedad. Más bien su errancia abre una distancia —*écart*— cuando parte de la confianza en la capacidad de cualquiera, dicho de otro modo, en la capacidad de cualquiera de distanciarse del lugar que ocupa en la esfera del anonimato y del trabajo frenético.

En segundo lugar nos centraremos en lo que significa la “política del cine” y en la forma que adquiere dicha política en *Juventude em Marcha*. En este caso, la historia de Ventura, un caboverdiano integrante de las filas de la “misericordia” en Lisboa, va más allá o nos muestra, desde otra perspectiva, aquella distancia que el cine efectúa. Ya no se tratará de interrumpir o abrir un intervalo entre materialismo histórico y cinematográfico sino de problematizar una pretendida autonomía del arte según la cual este pertenece a un mundo de los estetas en contraste a la explotación que hace posible este mundo. O, mejor, la política de Pedro Costa pone en entredicho la hipótesis desigualitaria que, o exhibe la pretendida superioridad del mundo de los estetas o denuncia tal mundo estético en virtud de las cualidades y las dignidades de los explotados. ¿En qué consiste esta problematización? Por lo pronto diremos que Costa parte del presupuesto de la igualdad o de la confianza, en tanto sus imágenes buscan poner en escena lo bello, asumido aquí como el mundo al que cualquiera puede entrar y en el que lo prosaico es susceptible de habitar y al mismo tiempo resignificar el mundo del arte y lo que es asumido como arte¹⁰.

¿Conciencia o esperanza? Los desvíos del alma bella en *Europa '51* de Roberto Rosellini

Breves viajes al país del pueblo es un libro de Jacques Rancière que nos sitúa ante una serie de imágenes, figuras y viajes al país del pueblo. En palabras del filósofo, son viajes a “islas lejanas o países exóticos (...) que ofrecen al visitante la imagen de otro mundo”¹¹. Pero ¿en qué consiste esta metáfora del viaje y cuál es su relación con el arte cinematográfico que emerge en la modernidad como un juego de distancias e impropiedades? ¿Cuáles son estos modos de habitar exóticos, lejanos, estos modos de sentir que el cine posibilita desde su inscripción en el régimen estético del arte? ¿En qué sentido estos viajes dan cuenta de un proceso de subjetivación o un proceso de emancipación en la protagonista?

10. Jacques Rancière, *Las distancias del cine* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 10.

11. Jacques Rancière, *Breves viajes al país del pueblo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1990), 7.



En primer lugar, diremos que con esta metáfora del viaje Rancière se refiere a los modos de percepción y sensibilidad que el cine hace posibles. En cada transitar de los protagonistas se ofrece la imagen de otro mundo sensible en el que los cuerpos habitan una cierta transformación de su voz, de su rostro y de su identidad. También podríamos sugerir que son viajes en tanto se trata de un juego de distancias, desajustes e impropiedades que se manifiestan en distintos registros que desplazan la fijación de la mirada y de la voz y que posibilitan un “espectáculo imprevisto de otra humanidad que se ofrece bajo sus diversos rostros: retorno al origen, descenso de los infiernos, llegada de la tierra prometida”¹². Son, en suma, figuraciones que van poniendo en escena una extrañeza: extranjeros de un pueblo, extranjeros de sí mismos y extranjeros de una utopía que les promete una transformación social. Estos viajes de los que nos habla Rancière, como lo veremos, tampoco son viajes lingüísticos en el que una narración o un testimonio dan cuenta de una secuencia de eventos traumáticos, son más bien viajes erráticos en los que se cruzan la voz de los rostros, los cuerpos, las figuras y las potencias de un ser cualquiera.

En este apartado nos centraremos en los desplazamientos que transita Irene —Ingrid Bergman— en *Europa* ‘51. Seguiremos de cerca sus viajes que parten de un drama familiar pero que terminan siendo un desvío por los suburbios marginales de Roma en el que se transforma ella misma y altera su relación con los otros y con su propia vida. Irene es, en este cine propio del régimen estético del arte, una heroína burguesa que, tras los viajes al país del pueblo, se sumerge en los extravíos del *alma bella*. Tal extrañeza es a la vez la de Rossellini, la del espectador, la de los personajes, la de la propia Ingrid Bergman e incluso la de Jacques Rancière. Así, trataremos de seguir algunos pasos de esta historia: historia de una mirada, “historia de un gesto, el gesto que sosiega y salva, aquél en que se fall[a] al comienzo y que se logrará al final”¹³. Algunos viajes que aquí se contarán al país del pueblo como lo sugiere Rancière, de una escena a la otra, de una desgracia a la otra, expresarán siempre algo nuevo de esa extrañeza, cada registro es un extravío en el que Irene terminará perdiéndose sin saberlo, sin ser “tener conciencia” de ello.

El primer viaje inicia con la búsqueda de Irene sobre la verdad de la muerte de su hijo ¿Qué palabras dijo el niño en el hospital que puso en evidencia su deseo de suicidarse? Ella le pedirá esta explicación a Andrea, su primo, un periodista comunista quien, seguro de su saber, minutos antes de la muerte le habría dado ya una respuesta precisa: El niño habría intentado suicidarse “porque hay guerra,

12. Rancière, *Breves viajes*, 7.

13. Rancière, *Breves viajes*, 105.



miseria, trastorno de los tiempos y las conciencias”¹⁴. Tal respuesta no habría sido suficiente para Irene y por eso, ante las constantes inquietudes de esta mujer burguesa que ha perdido a su hijo, Andrea le propone ya no la búsqueda de esta verdad sino un nuevo camino: “A la madre que sufre, le propondrá una cura: para instruirse, ir a ver el gran sufrimiento de los otros”¹⁵.

La búsqueda de una respuesta se desplaza de esta manera bajo las orientaciones de Andrea hacia la supuesta certeza de alcanzar una conciencia de clase a partir de la exposición al sufrimiento de los otros. Según Andrea esta exposición a la desgracia de una familia pobre es una forma de revelar la respuesta de aquel acontecimiento traumático y de paso, el inicio de una conciencia que la llevaría a experimentar el mundo del proletariado. Así el viaje inicia cuando van juntos a los bloques suburbanos donde Andrea le mostrará la familia del niño enfermo que, por cuestiones de dinero, no ha podido curarse durante largo tiempo.

Figura 1. El primer viaje de al mundo del proletariado



Fuente: Roberto Rossellini, dir., *Europa '51*, 1952, m. 37.

Pese a que este es el primer viaje, el extravío no inicia con la visita al hogar. Esta primera inmersión inicia con la mirada de Irene desde que se sube a un autobús y empieza a sentir la extrañeza de un nuevo mundo; extrañeza que irá adquiriendo distintos matices en el transcurso de sus visitas al bloque tres. Esta extrañeza no se expresa solamente en los diálogos del filme, ni tampoco en los escenarios de

14. Rancière, *Breves viajes*, 94.

15. Rancière, *Breves viajes*, 95.



la ciudad, todo esto hará parte de los gestos que van construyendo la trama. La extrañeza se expresa en una mirada que habla y en un rostro que resultará ser la voz más dicente de esta potencia singular. El viaje así no es un viaje lingüístico, sino un viaje por distintos paisajes de lo sensible que inician en los gestos de la heroína de *Europa* '51. En este punto podemos decir que el rostro de Irene y su mirada nos recuerda la potencia de un gesto que podemos asociar con la idea de juego en Friedrich Schiller e Immanuel Kant, esto es, con la suspensión del privilegio del entendimiento con respecto de la imaginación o de cierta gestualidad de lo bello que no es asimilable ni al entendimiento, ni a la sensibilidad. Este rostro no es el resultado de una reflexión determinada, sino que la reflexión se manifiesta en esa materialidad del cuerpo, en esa mirada que expresa justamente una suspensión de esa división entre materialidad y reflexión. El caminar de Irene, sus gestos, la sutileza profunda y reflexiva en sus acciones y palabras revelan que de alguna manera los gestos mismos se pueden ver como un ejercicio del pensamiento, pues estamos ante una mirada pensante, un cuerpo reflexivo.

Después de esta visita, aparece una primera forma de esa extrañeza. Para Irene resulta ser bastante “extraño observar que esas personas parecen resignadas”. Ante esto Andrea le dice que “Nuestra obligación consiste en despertarlas, sacudirlas para que adquieran una conciencia”, “o una esperanza” dice Irene, a lo cual Andrea responde imperativamente “¡No... !!!, se trata de una conciencia, precisan ayuda”¹⁶. Pensemos entonces, ¿Qué está en juego en esta conversación? Por un lado, la insistencia de Andrea pretende distinguir entre aquellos que tienen potestad de instruir a las masas y aquellos que por su propia incapacidad no han despertado de su condición. Más exactamente se trataría de la división entre aquellos que tienen voz y conciencia de clase y aquellos que carecen de ella. Aquí, siguiendo los planteamientos del mismo Rancière, estamos situados en un largo debate que ha estado involucrado con uno de los problemas centrales de la filosofía política desde la Antigüedad que consiste en la división entre aquellos que cuentan en el orden de lo común —que pueden comprender su lugar en el mundo— y aquellos que no. De acuerdo con las palabras de Andrea, aquellos resignados no tienen una conciencia de clase así que habría que despertarlos de su letargo.

Por otro lado, aunque enlazado directamente con el punto anterior, este llamado a la conciencia y esta necesidad de despertar a los pobres tendría que ver con una discusión entre Louis Althusser y Jacques Rancière sobre la emancipación. Para Althusser las masas son incapaces de reconocer por sí mismas las causas de su

16. Roberto Rossellini, dir., *Europa* '51, 1952.



opresión, de allí que exista la necesidad de privilegiar la teoría en el marco de una lucha de clases porque solo a partir de esta y de la instrucción al pueblo es posible iniciar un proceso de emancipación. En esta división entre aquellos que tienen el privilegio del saber y aquellos que son incapaces de reconocer su condición, Rancière encuentra una negación de la emancipación. Tal comprensión mantiene y reproduce las relaciones de jerarquía y de desigualdad entre quienes son capaces de actuar y quienes son incapaces de participar en los asuntos comunes.

Así pues, Andrea seguiría manteniendo una distinción entre teoría y práctica en tanto su saber legítimo sería el encargado de sacudir al pueblo, despertarlo y de crear un lazo de unión para que adquiriera una conciencia de clase. Su saber, que es a la vez el saber del pueblo, sería el encargado de despertar la conciencia de clase también en Irene a quien le parecen muy extrañas estas afirmaciones. La necesidad que ve en ellos es una esperanza, no una conciencia. La emancipación es el movimiento de la inteligencia que despliega cualquiera, en cualquier lugar y bajo cualquier circunstancia. Si en los párrafos anteriores tratamos de dar cuenta del llamado de Andrea, entonces ¿Por qué Irene habría visto en estas personas no una necesidad de despertar la conciencia de clase sino más bien una *Esperanza*?

En el segundo viaje tal vez aparecerán pistas para tratar de responder a esta pregunta. Irene vuelve sola al pueblo a visitar al niño que ya se ha recuperado y cuando va a devolverse al autobús, de repente, se encuentra perdida y observa una división entre los bloques de los edificios populares y los terrenos baldíos al borde del río en el que se encuentran unos niños jugando. Allí los niños gritan porque han encontrado un muerto y esta mujer acude a la escena y lleva a algunos niños a su hogar. En ese instante, más allá de su desvío de camino, inicia su conversión. Irene ya no está en los bloques de los edificios populares, está en los terrenos baldíos al borde del río. Irene ha dado un paso de costado, ha experimentado el comienzo de su conversión. En palabras de Rancière “una conversión no es ante todo la iluminación de un alma sino la *torsión de un cuerpo* al que lo desconocido llama”¹⁷. Irene se sumerge así en un extravío que la lleva a conocer la vida de esta familia compuesta por una mujer y seis hijos, tres de ellos adoptados. Al llegar a este hogar de puertas abiertas encuentra que la madre no es ninguna mujer que refleja en su cuerpo y su rostro las inclemencias de una vida vulnerable, como perciben las clases acomodadas a los pobladores de estos lugares marginados. Contrario a esto, ella es una mujer activa y alegre que no está en ningún momento niega su condición, sino que más bien la reafirma y manifiesta sentirse muy orgullosa de tener que cuidar a sus hijos a quienes trata con mucho amor.

17. Rancière, *Breves viajes*, 97.



La extrañeza de este viaje, que sigue reflejándose en los gestos de Irene, parece desplazarse al hecho de reconocer una cierta capacidad en estas personas que han sido señaladas como seres anónimos y marginales. Después de este segundo viaje, Irene vuelve a su casa y le dice a su esposo que ha descubierto un mundo que ni siquiera sospechaba: “He descubierto tantas cosas que no imaginaba que me aferro a ellas para no recordar”¹⁸. Ha encontrado allí un mundo que pensó (im)posible. También cuando habla con Andrea le dice que ha comprendido muchas cosas y que ha conocido a “una mujer joven con seis hijos, de gran carácter, trabajadora [...], abre su puerta de par en par sin lujos ni pombas como ella dice, necesita un trabajo [...] creo que solo eso le proporcionaría una satisfacción enorme [...] tiene dignidad y está llena de vida”¹⁹. Andrea le pregunta: “¿Tiene conciencia? Una conciencia de clase que le haga dueña de su vida”²⁰ poniendo, una vez, más en tela de juicio la posibilidad misma de que una persona comprenda su relación con el mundo sin un mediador.

Figura 2. El desacuerdo de Irene



Fuente: Roberto Rossellini, dir., *Europa '51*, 1952, m. 59.

En este segundo viaje hay, como ya mencionamos, un extravío en Irene que se refleja ya no solo en sus gestos sino en sus acciones: secar el cuerpo de una niña que no es su hija o comer pan con mantequilla sin reparos. Pero no se trata solamente de esas pequeñas prácticas de una cotidianidad sin lujos, sino el descubrimiento de unas formas de sensibilidad propias de los suburbios populares que

18. Rossellini, *Europa '51*, m. 38.

19. Rossellini, *Europa '51*, m. 18.

20. Rossellini, *Europa '51*, m. 53.



nunca creyó posibles. Acá la película de Rosellini nos sitúa ante una singularidad extraviada que interrumpe las pretensiones de adecuación entre un materialismo histórico y un materialismo cinematográfico. Es decir que este cine no se inscribe en la tradición de un cine militante que presupone una trama según la cual el protagonista adquiere una conciencia de clase, pues lo que sucede acá es una ruptura con esta adecuación y la emergencia de un régimen estético del arte. La errancia de Irene abre una brecha —*écart*— cuando hace visible y posible un mundo que ya no es anónimo o imposible. La política del cine en la modernidad es precisamente esta ruptura: una heroína extranjera de sí y del mundo, a quien le insisten que debe informarse para comprender la realidad, a quien Andrea le regala libros para que adquiera conciencia pero que “persiste en la curiosidad de su mirada, desplaza su ángulo, vuelve a trabajar el montaje inicial de las palabras y las imágenes”²¹.

Señalamos al inicio, que *Europa '51* es una película de Rosellini inspirada en la vida de Simone Weil. Así pues, en estos últimos párrafos nos detendremos en esta relación. Simone Weil nació en 1909 en Francia y murió en 1943 a sus 34 años. Todas sus obras fueron póstumas y Weil, al igual que grandes pensadores como Walter Benjamin o Franz Kafka, puede ser considerada como una figura inclasificable. Esta suerte, señala Hannah Arendt, “pesa sobre aquellos cuyos trabajos no encajan dentro del orden existente, ni introducen un nuevo género que lleve a una futura clasificación”²². Weil estudió Filosofía y Literatura Clásica en la Escuela Normal Superior de París y después de esto se interesó por el marxismo y participó en algunas organizaciones sociales y obreras. En 1934, justo después de escribir “Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social” Simone Weil decidió trabajar en las fábricas de Alsthom y Renault como fresadora. Allí advirtió que “[l]o enormemente doloroso del trabajo manual es que se está obligado a esforzarse durante largas horas simplemente para existir”²³. Es el trabajo a destajo que no permite ningún modo de interrupción; en la fábrica no hay posibilidad de extravío, son horas de trabajo que no permiten distanciarse de su propia existencia. El trabajo es una forma de opresión “semejante a la que percibía un siglo antes un carpintero que hacía de extranjero en el taller de ferrocarril”, en palabras de Louis-Gabriel Gauny: “El ruido de la ebullición, la acritud del coque, el aceite derramado sobre los resortes ofenden hasta los sentidos del observador”²⁴. Tanto Gauny como Irene encuentran en esta exposición al trabajo manual un daño de la mirada que disminuye su potencial de extrañeza y que por tanto les impide encontrar nuevas formas de acción.

21. Rancière, *Breves viajes*, 99.

22. Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad* (Barcelona: Gedisa, 2017), 163.

23. Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, 120.

24. Louis-Gabriel Gauny, *Louis Gabriel Gauny. Le philosophe plébéen* (París: Editions La Découverte, 1983), 52.



Tanto para Weil como para Gauny no es una falta de saber o una “falsa conciencia” lo que les falta a estos trabajadores para cuestionar su condición, es la imposibilidad del extravío de sus vidas que se consume con la repetición y el trabajo a destajo. Ante esta experiencia Weil propone que, si queremos pensar la potencia ética y política de aquellos que no cuentan en un orden de lo sensible dado, debemos reconocer que esta potencia no se reduce en absoluto a un proceso intelectual. La filosofía tal y como ella la define “es un método para el ejercicio del pensamiento que consiste en mirar”²⁵. Con ello Weil rompe y desestabiliza la dicotomía entre reflexión y materialidad, pero además sitúa en la mirada una posibilidad de producir nuevos sentidos y nuevos modos de sentir y percibir. La mirada de Irene es la historia del gesto que sosiega y salva a la vez, es la historia de un gesto ético y político que desestabiliza las clásicas distinciones entre pensamiento y sensibilidad, pero a la vez las dicotomías entre saber y actuar, entre un materialismo histórico y un materialismo cinematográfico, entre aquellos que poseen una voz para decidir sobre los asuntos comunes y aquellos que no. Por eso *Europa '51* es la historia de una mirada que hace emerger un mundo que se creía imposible: el mundo de las posibilidades que atraviesan los cuerpos, las narraciones y temporalidades del mundo común, el mundo de la emancipación de cualquiera y de la capacidad de poner en cuestión los límites de su propia vida y sus posibilidades personales.

En la película, Irene se encuentra nuevamente con Andrea y le habla de su experiencia en la fábrica: “Ese trabajo tenía que vivirlo y estoy aterrorizada, es como una condena espantosa [...] y pensar que se quiere hacer del trabajo un dios” y la respuesta del periodista de nuevo es esta: “¿Qué ha visto del trabajo? ¿Qué es lo que en verdad ha visto del trabajo...? usted ha visto la esclavitud del trabajo pero cuando lleguemos a una humanidad en la que todos los trabajadores...” Irene de nuevo le dice que “es una humanidad monstruosa la que usted sueña, lo he visto, son como esclavos encadenados ¿cómo puede pensar que serían más felices?” Este presupuesto es también el llamado a despertar la conciencia de Andrea, un presupuesto que limita el extravío y que le impide transitar la extrañeza del actuar político. En la fábrica, señala Weil, “hay que repetir movimiento tras movimiento a una cadencia que, al ser más rápida que el pensamiento, prohíbe dar curso no solo a la reflexión, sino incluso a la fantasía”²⁶.

Finalmente la mirada de Irene es también una mirada de atención (*attente*) y este es otro elemento fundamental en la filosofía de Simone Weil. La atención no es un

25. Weil, *La gravedad y la gracia*, 156.

26. Simone Weil, *La condición obrera* (Madrid: Trotta, 2014), 47.



ejercicio intelectual en la forma de una concentración interior, la atención es más bien una actitud o una disposición ética de acogida, de espera, siempre expuesta hacia el exterior. La *atención* para Weil es una mirada que acoge, que recibe y que abre grietas de sentido allí donde estas no han sido pensadas, este es el poder de la mirada: iluminar nuevos marcos de sentido desde el umbral, desde el pasaje, desde la distancia que le permite iluminar aquello que no ha sido pensado en un tejido de significación ya dado. Este término [*attente*] tiene por lo menos dos significados en la filosofía de Simone Weil que se advierten claramente en esta película: primero, significa una *actitud de espera* que en este caso significa comprender el mundo desde una actitud de *acogida* con ese otro, esperándolo o más bien recibéndolo, aguardándolo²⁷. No se trata de esperar algo de él, sino de un permanecer en espera de ese otro o un permanecer en esta actitud de recibimiento. Ahora bien, esta actitud de espera no depende de la voluntad, es una actitud que nunca está completamente presente, sino que está ahí latente, a la espera de su manifestación y a la espera de este otro mundo imposible. Segundo, la atención es una mirada capaz de crear, de iluminar, de producir nuevas fronteras de sentido en un tejido de significación ya dado. Esta es la mirada de Irene, una mirada atenta que inaugura formas otras de sentir, de acoger, de amar a ese otro anónimo. Se trata en suma de

comprometerse con una nueva mirada que, encontrando lo que ya estaba allí, en las cosas, en las palabras, en el moverse incesante del pensamiento, inventa y produce con ello lo que, de otra forma, no vendría nunca a la luz²⁸.

El espacio entre el mundo de los estetas y el de los trabajadores y explotados o la resignificación de las fronteras entre artes mecánicas y artes liberales

El arte existe en función de ciertos regímenes de identificación. Si nos centramos en el régimen representativo de las artes obtenemos la siguiente afirmación: para que una práctica o un objeto sea digno de habitar el mundo de las bellas artes tiene que probar sus derechos de ciudadanía, es decir, debe demostrar que su práctica o el objeto que produce obedece a las leyes de la *mímesis* y, recordemos, tales mandamientos nos permiten distinguir “el saber-hacer del artista del saber del artesano”²⁹. Las bellas artes

27. Simone Weil, *A la espera de Dios* (Madrid: Trotta, 2009).

28. María Acosta, *La filosofía desde el umbral* (Bogotá: Uniandes, 2008), 20.

29. Jacques Rancière, *Malestar en la estética* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 16.



existen, desde esta perspectiva, cuando hay una división entre quienes se ocupan de las toscas actividades mecánicas y quienes se ocupan de las actividades libres. Ahora bien, el régimen estético de las artes y el cine como juego de impropiedades y de distancias ha desestabilizado tal distinción. Tenemos así que el cine devino arte, bajo la revolución estética, en el instante en el que las fronteras entre lo artístico y lo mecánico se empezaron a desestabilizar. La consecuencia de esta ruptura resulta evidente: cuando se problematiza las fronteras entre lo mecánico y lo artístico, entre la necesidad y el ocio, las jerarquías en las que se simboliza el orden social entran en crisis. Esto a su vez hace posible la aparición de personas y voces que en las bellas artes no eran llamadas a hacerse visibles. Rancière en *Aisthesis*, en particular a su escena dedicada al cine de Chaplin, nos dice que:

El destino de Chaplin como artista y del cine como arte supone, de hecho, que los gestos del pequeño hombre y los movimientos de la cámara estén inscritos juntos en una continuidad entre el arte popular y el gran arte, como también en una continuidad entre la pantomima y el trazado gráfico.³⁰

La ruptura que pone en escena el nacimiento del cine nos expone a una confusión o más bien a una pérdida de los modos de distinción entre el gran arte y la vida prosaica, sin embargo, esto no quiere decir que el arte empiece a ser equivalente a la vida prosaica; el arte tendrá más bien por objetivo la figuración de un conjunto de escenas siempre singulares que suspenden los conceptos que nos permiten distinguir a las artes mecánicas de las bellas artes. Por eso, más allá de lo *sublime*, si nos referimos a la estética kantiana, será lo *bello* la noción central para pensar el médium que construye el cine como arte que hace parte de la revolución estética. Si retomamos las palabras de Kant el placer que proporciona la belleza “es tal que no presupone ningún concepto, antes bien, está directamente unido a la representación mediante la cual el objeto es dado”³¹.

Desde esta perspectiva podemos dejar nuestro punto aún más claro: el arte no existe como un mundo dado, más bien solo lo experimentamos en casos, en escenas singulares que figuran (o representan) lo bello a través de su misma manifestación. Los anónimos, los seres cualesquiera que aparecen en las proyecciones cinematográficas exhiben una igualdad que solo puede ser verificada en casos concretos, e inaugura así disensos que redistribuyen las formas en las que la realidad se hace inteligible. Tal es la lección de la obra de Pedro Costa, es él quien nos muestra en qué consiste una escena disensual o una política del cine que abre una *distancia* para la figuración de formas inéditas de comprender el mundo y los límites entre lo posible y lo imposible.

30. Jacques Rancière, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art* (Paris: Galilée, 2011), 23.

31. Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Buenos Aires: Losada, 1961), B24.



Lo bello existe en la distancia que se abre entre un arte y un mundo prosaico y hace visible prácticas y objetos que interrumpen o más bien suspenden las oposiciones entre lo posible y lo imposible, así como entre lo activo y lo pasivo. Los actores y actrices que aparecen en las escenas que “construye” Pedro Costa son antiactores y antiactrices, su rol no es actuar sino poner en marcha una serie de figuraciones que no tiene un comienzo ni un fin alguno, en palabras de Rancière el actor, en la era de las máquinas, proyecta aquella “virtud paradójica celebrada ya por Winckelmann en relación al torso de Belvédère, o por Hegel en frente de los mendigos de Murillo: la virtud de no querer hacer nada”³². ¿Qué quiere decir “no hacer nada”? ¿Qué potencia podemos extraer de la suspensión entre lo activo y lo pasivo? ¿Qué política encontramos en esta virtud paradójica? ¿Qué provoca tal despliegue de imágenes? Los filmes del cineasta portugués nos invitan a pensar o a suspender las formas usuales en las que construimos nuestra percepción, en tanto estos exhiben su propia escena, su propio caso singular que hace aparecer al régimen estético como la constitución de objetos bellos y por lo tanto siempre paradójicos. ¿Cómo se da esta suspensión? ¿En qué se distancia de las formas críticas de concebir el cine?

Podríamos decir que la política de los filmes de Pedro Costa se distancia de una larga tradición en el pensamiento occidental que ha pretendido fijar unos límites entre apariencias y realidad. Como lo sabemos, desde Platón se erigió la gran división entre mirar y actuar que fue perfectamente concordante con una distribución de las capacidades. En esos términos, para quienes “el trabajo no espera” no hay razón alguna para que actúen pues estarían interrumpiendo la *intocable justicia*. Siguiendo esta sentencia de la tradición, el marxismo tendría su propia versión de la *emancipación humana*: habría que emancipar a la humanidad trabajadora, pero tal proceso era contradictorio: ¿cómo liberar a alguien que no comprende que está siendo explotado?, ¿cómo emancipar a la humanidad si está totalmente inmersa en el mundo de las apariencias?

Podríamos decir que estas preguntas pusieron en apuros a la tradición crítica hasta el punto de llevarla a afirmar que el poder alienante de las imágenes es equivalente a la democracia, a la cultura de masas consumista en la que estar sentado viendo televisión es equivalente a estar exigiendo derechos en las calles. Si para el marxismo el *comunismo* es el *movimiento real* de una sociedad que se oponía al mundo de la alienación, para los nuevos discursos críticos lo real resulta cada vez más oculto en la superabundancia de imágenes espectaculares. Las tres perspectivas denuncian la mentira de la imagen, no conciben el potencial de las formas ambiguas de construir

32. Rancière, *Aisthesis: scènes*, 241.



lo real, de ahí que no estén dispuestas a renunciar a la distinción tajante entre actividad y pasividad, entre contemplación y acción, entre ocio y necesidad.

Juventude em Marcha, un filme en el que no hay una secuencia narrativa ni una trama específica, explora los desplazamientos de un personaje llamado Ventura. Aquel caboverdiano, víctima de un accidente cuando construía un museo y recitador de unos versos dedicados presuntamente a su amada, exhibe a aquel héroe en reposo, a aquella estatua de Hércules sin miembros y sin cabeza o a la Juno Ludovisi que no hacen otra cosa que *jugar*, que borrar las barreras que fijan el sentido y la distribución de las capacidades de enunciación y de movimiento. El libre juego de las facultades hace su aparición: los actos de Ventura no se dejan atrapar por la fuerza del entendimiento ni por la conmoción de la sensibilidad, en la medida en que está figurando la singularidad de lo bello haciendo inoperantes los trazos que separan el mundo de los estetas del mundo de los proletarios.

Si hacemos referencia a *El maestro ignorante*, podríamos decir que el funcionamiento de la figuración de lo bello es lo que para Jean Joseph Jacotot representa la “conciencia de emancipación”. Esta conciencia o “la igualdad de las inteligencias” no busca establecer una igualdad natural ni un objetivo a cumplir, más bien es aquel presupuesto que se actualiza en casos, en escenas singulares donde aquel que tiene “conciencia” de tal presupuesto *ignora* las fronteras entre los actos mecánicos y los actos libres. ¿De qué forma se da este proceso de verificación? Para responder a esta pregunta vale la pena consignar las siguientes palabras de Rancière y Jacotot:

La conciencia de la emancipación es, en primer lugar, el inventario de las competencias intelectuales del ignorante. También sabe usarla para protestar contra su condición o para interrogar a los que saben, o creen saber más que él. Conoce su oficio, las herramientas y sus usos; sería capaz, si lo necesita, de perfeccionarlos. Debe comenzar a reflexionar acerca de sus capacidades y sobre la manera en las que las ha adquirido.

Midamos con exactitud esta reflexión. No se trata de oponer los saberes manuales y del pueblo, la inteligencia de la herramienta y del obrero, a la ciencia de las escuelas o la retórica de las elites. No se trata de preguntar quién construyó la Tebas de siete puertas para reivindicar el lugar de los constructores y de los productores en el orden social. Por el contrario, se trata de reconocer que no hay dos inteligencias, que toda obra del arte humano es puesta en práctica por las mismas virtualidades intelectuales [...] ese retorno



a sí mismo que no es la contemplación pura de una sustancia pensante, sino la atención incondicionada en los actos intelectuales propios, en el camino que estos trazan, y en la posibilidad de avanzar siempre, empleando la misma inteligencia para la conquista de territorios nuevos.³³

Este pasaje es ejemplar pues ilustra casi que al pie de la letra la pretensión de Pedro Costa con su personaje en tanto su andar errático desdibuja su posición en el mundo exhibiendo la contingencia sobre la cual descansan los órdenes representativos que le dan consistencia a las bellas artes o más bien al mundo de los estetas. Tenemos el ejemplo de dos escenas del filme que nos permiten ejemplificar el asunto de “la conciencia de la emancipación”. En primer lugar encontramos el estribillo que acompaña toda la sucesión de imágenes donde Ventura recita una carta ambigua, una carta escrita por Pedro Costa basada en “la carta de un trabajador inmigrante, pero también la de un ‘verdadero’ escritor, Robert Desnos, escrita sesenta años antes en otro campo, el de Flöha, localidad de Sajonia, en el camino que lo llevaría a Terezin y a la muerte”³⁴. El escrito muestra que “la conciencia de emancipación” se articula a una repetición y una desfiguración de los límites entre los grandes escritores y los condenados de la tierra. El ignorante “conoce su oficio, las herramientas y sus usos; sería capaz, si lo necesita, de perfeccionarlos” dicen Rancière y Jacotot. Ventura repite una y otra vez las frases que componen la carta, cada vez le va agregando un verso o una palabra. Ella nos habla de una separación y de un trabajo en obras de construcción lejos de la amada,

Pero también de un recuerdo próximo, que va a embellecer dos vidas durante veinte o treinta años; nos cuenta el sueño de regalar a la amada cien mil cigarrillos, ropa, un automóvil, una casita de lava y un ramo de cuatro centavos, y el esfuerzo de aprender cada día palabras nuevas, palabras de belleza cortadas a la medida exclusiva de dos seres como un pijama de seda fina.³⁵

El destinatario de la carta no existe, más bien Ventura adquiere una voz impersonal, una tercera persona habla por el inmigrante que lo hace tomar distancia de su lugar en el mundo, del reparto de capacidades dado. ¿En qué consiste esta distancia? En que la capacidad de hablar y de compartir lo que se piensa es una capacidad común, le pertenece a cualquiera y por lo tanto el mensaje puede ser traducido y contratraducido en un despliegue de capacidades intelectuales que

33. Jacques Rancière, *El maestro ignorante* (Buenos Aires: Zorzal, 2007), 55.

34. Jacques Rancière, *Las distancias del cine* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 136.

35. Rancière, *Las distancias del cine*, 134.



ignoran la distinción que separa el saber del no saber, el nombre de un cuerpo. La capacidad de los incapaces o la emancipación intelectual es el bache que se abre cuando Ventura comparte su mensaje y Lento, su amigo, finalmente logra apropiarse solo después de muerto.

A juicio de Rancière la escena final es enigmática, pues Lento, después de muerto, vuelve a encontrarse con Ventura y esta vez con su disposición a recitar la carta. Lento acoge la capacidad impersonal de enunciación que puso en circulación Ventura solo cuando deja de ser Lento, cuando deja el mundo de los vivos y se ubica en un intermedio en el que lo vivo o lo muerto no logran describir su aparición. Es quizás Gilles Deleuze, en un ensayo titulado *La inmanencia: una vida*, quien nos muestra la potencia de aquella voz impersonal que se cuela entre el mundo de los vivos y el de los muertos. De ahí que en este pequeño texto tome el cuento *Amigo común* de Charles Dickens, para mostrar que en el instante en el que un criminal odiado es socorrido ante su posible muerte adquiere visibilidad una vida impersonal, de igual manera podríamos decir que la forma en la que Irene socorre a la prostituta odiada al salir de la iglesia expone lo impersonal que acompaña a cualquiera.

Figura 3. Escena en la que Ventura se encuentra con Lento después de que éste haya muerto



Fuente: Pedro Costa, dir., *Juventude em marcha*, 2006, m. 129.

La segunda escena que queremos retomar, para interrumpir nuestras palabras, es la de Ventura en el museo. Como sabemos, el caboverdiano sufrió un accidente que le imposibilitó seguir trabajando y tal accidente se produjo cuando participó en la construcción de un museo, de un lugar para el presunto regocijo de los



estetas. Ventura se pone de pie al interior del museo entre dos cuadros muy conocidos, uno de Van Dyck y otro de Rubens, la *Huida a Egipto* y *Retrato a un hombre*, respectivamente. Si Andreas, el periodista comunista de *Europa '51*, interpreta esta escena diría lo siguiente: Ventura está de pie en el museo denunciando los días de explotación que sufrieron los constructores de aquel lugar que solo los estetas podrían disfrutar, es preciso entonces poner en evidencia el poder verdadero de lo bello, el poder de los explotados de la tierra en la forma en la que se erigen los edificios como marcas de explotación de una gran cantidad de vidas. Acá se opondrían los saberes manuales a la ciencia de las escuelas y la retórica de las elites. Sin embargo, al parecer Costa quiere dar un paso al costado, en tanto torna ambigua la distinción misma entre lo mecánico y lo libre, entre aquellos proletarios relegados en la esfera de la producción y reproducción y la libertad de pensamiento de los hombres.

Al parecer, se trata de reconocer que no existen dos inteligencias, pues la labor del constructor requiere la misma atención que la del poeta o la del crítico del arte. Esta escena del film es antecedida por otra. En ella se muestra un decorado que expone una *bella* naturaleza muerta adornada con botellas y una ventana. Tenemos así, que sin llegar a escudriñar detrás de las imágenes, la imagen movimiento que nos plantea el cineasta portugués dice lo que dice, compara dos usos presuntamente distintos de la inteligencia para poner en evidencia que la figuración de lo bello obedece a un único proceso de *atención* y *repetición*. Al igual que Lento, quien en la distancia entre la muerte y la vida logra atender a la carta de Ventura, las dos escenas nos dicen que necesitamos la misma atención para pensar dos imágenes que hacen parte de dos mundos distintos. La política de los filmes de Pedro Costa, al igual que la de Rosellini, nos muestra las proyecciones de sombras sobre una tela blanca no nos hacen habitar un espacio común hecho meras ficciones. Más bien, el cine reclama una y otra vez la distancia entre nuestro mundo y mundos habitables, solo así podríamos jugar con las imágenes al igual que aquellos movimientos políticos que han decidido *exponerse* en una esfera de la visibilidad para hacer conjugar en un mismo escenario la imposibilidad y la posibilidad. Los artistas no son sujetos políticos, sin embargo, tienen su propia política: la de hacernos conscientes o mejor aún generarnos la esperanza de figurar nuestro (im)propio destino, de compartir nuestros pensamientos y actos, de abrir una distancia infinita entre las voces autorizadas para fijar los límites entre lo representable y lo irrepresentable y el mero canto y fanfarroneo de quienes repiten y atienden.



Figura 4. Lugar en el que Lento y Ventura hablaban y jugaban cartas



Fuente: Pedro Costa, dir., *Juventude em marcha*, 2006, m. 133.

Bibliografía

Fuentes primarias

Multimedia y presentaciones

- [1] Costa, Pedro, dir. *Juventude em marcha*, 2006.
- [2] Rossellini, Roberto, dir. *Europa '51*, 1952.

Fuentes secundarias

- [3] Acosta, María. *La filosofía desde el umbral*. Bogotá: Uniandes, 2008.
- [4] Aprá, Adriano. *Rossellini, Roberto: Il mio metodo. Scritti e interviste*. Venecia: Marsilio, 1987.
- [5] Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa, 2017.
- [6] Barrachina, Vicente. "Hacia una temporalidad de los afectos. El incómodo cine de Pedro Costa". Tesis de máster, Universitat Politècnica de València, 2013.
- [7] Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*, 17-59. Madrid: Taurus, 1982.
- [8] Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620225>
- [9] Brunette, Peter. *Roberto Rossellini*. Nueva York: Oxford University Press, 1987.



- [10] Costa I Batllori, Pere, Cyril Neyrat y Andy Rector, eds. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversación con Pedro Costa*. Barcelona: Intermedio, 2008.
- [11] Daney, Serge. *El cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.
- [12] Ferrando-García, Pablo. "Roberto Rossellini: La ficción de la experiencia. Técnicas documentales en la ficción. La trilogía de la guerra". Tesis de doctorado, Universitat de València, 2004.
- [13] Gauny, Louis-Gabriel. *Louis Gabriel Gauny. Le philosophe plébéen*. París: Editions La Découverte, 1983.
- [14] Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- [15] Marx, Karl y Friedrich Engels. *La ideología alemana y otros escritos filosóficos*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- [16] Rancière, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990.
- [17] Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Buenos Aires: Zorzal, 2007.
- [18] Rancière, Jacques. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée, 2011.
- [19] Rancière, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- [20] Rancière, Jacques. *Malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- [21] Ridruejo, Dionisio. *Neorrealismo italiano. Entre literatura y política*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1973.
- [22] Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 2007.
- [23] Weil, Simone. *A la espera de Dios*. Madrid: Trotta, 2009.
- [24] Weil, Simone. *La condición obrera*. Madrid: Trotta, 2014.

