

Más allá de la ontología: Rancière y la desontologización del neorrealismo italiano

Beyond ontology: Rancière and the de-ontologization of Italian neorealism

Masciardi Recabarren, Juan Martín¹

Universidad Nacional de San Juan (FFHA – CONICET)

San Juan, Argentina

masciardimartin@gmail.com

Resumen

El presente artículo examina dos lecturas canónicas del neorrealismo italiano: la ontología realista de André Bazin y la epistemología de la imagen-tiempo de Gilles Deleuze, a partir de la intervención teórica de Jacques Rancière. Pese a sus divergencias, ambas comparten un gesto metodológico común: anclar la potencia estética y política del movimiento en propiedades intrínsecas del medio cinematográfico. Frente a este gesto ontologizante, el artículo propone una dislocación rancieriana que desplaza la pregunta por la esencia del cine hacia una indagación sobre las operaciones estéticas concretas que redistribuyen los contornos de lo común sensible en un momento histórico dado. Desde esta perspectiva, el neorrealismo no representa la culminación de una vocación ontológica, sino una constelación de prácticas que, en el contexto de la posguerra, articularon una nueva relación entre lo visible, lo decible y lo pensable. Su singularidad reside en haber inventado, en un contexto de catástrofe y recomposición, una manera de hacer sensible el pensamiento de una sociedad que debía reencontrarse entre las ruinas.

Abstract

This article examines two canonical readings of Italian neorealism: André Bazin's realist ontology and Gilles Deleuze's epistemology of the time-image,

¹ Licenciado en Filosofía Facultad de Filosofía, Humanidades (FFHA) y Artes (UNSJ). Doctorando en filosofía (FFHA UNSJ). Becario CONICET; Docente Adscripto Cátedra: Metodología de la Investigación Filosófica en Licenciatura y Profesorado en Filosofía (FFHA UNSJ).

through the theoretical intervention of Jacques Rancière. Despite their divergences, both share a common methodological gesture: grounding the aesthetic and political force of the movement in properties intrinsic to the cinematic medium. Against this ontologizing gesture, the article proposes a Rancièrian dislocation that shifts the question of cinema's essence toward an inquiry into the concrete aesthetic operations that redistribute the contours of the sensible common at a given historical moment. From this perspective, neorealism does not represent the fulfillment of an ontological vocation, but rather a constellation of practices that, in the postwar context, articulated a new relationship between the visible, the sayable, and the thinkable. Its singularity lies in having invented, amid catastrophe and reconstruction, a way of making thought sensible for a society that had to find itself anew among the ruins.

Palabras clave

Neorrealismo italiano. Jacques Rancière. André Bazin. Gilles Deleuze. Ontología del cine.

Introducción

El neorrealismo italiano constituye un punto de fractura tanto en la historia de las formas fílmicas como en la propia manera en que el cine ha sido pensado como objeto teórico y filosófico. Su irrupción en el paisaje devastado de la posguerra operó como un catalizador que puso en crisis las certidumbres del relato clásico y forzó una reconsideración radical del estatuto de la imagen. En el centro de este giro se sitúan dos lecturas fundamentales que, aunque se diferencien al momento de medir sus alcances, reconocen en el neorrealismo el umbral del cine moderno. Estos enfoques son la ontología realista de André Bazin y la epistemología de la imagen-tiempo de Gilles Deleuze. Ambas lecturas, pese a sus diferencias, tienen un punto en común, comparten el gesto ontologizante: fundar la potencia estética y política del movimiento en propiedades intrínsecas del medio cinematográfico.

El presente artículo propone un desplazamiento de este marco a partir de la obra de Jacques Rancière. Nuestro objetivo no es elegir entre Bazin y Deleuze ni buscar una síntesis ecléctica, sino introducir una *dislocación* que permita

reconsiderar los términos mismos del debate: desplazar la pregunta por la esencia del cine hacia una indagación sobre las operaciones estéticas concretas que, en un momento histórico dado, reconfiguran lo visible y lo decible. En este sentido nuestro trabajo examina las consecuencias de este giro para la comprensión del neorrealismo en tanto fenómeno que comprende lo estético y lo político.

El gesto ontológico compartido entre Bazin y Deleuze

El debate filosófico en torno al neorrealismo italiano, en términos generales, se ha estructurado a partir de dos grandes lecturas canónicas que, pese a sus profundas divergencias teóricas y metodológicas, comparten sin embargo un gesto epistemológico fundamental: anclar la importancia estética y política del movimiento en una ontología de la imagen cinematográfica. En este sentido André Bazin, por un lado, y Gilles Deleuze, por otro, constituyen – aunque desde perspectivas que no podrían ser más disímiles – dos modos privilegiados de comprender qué está en juego en el neorrealismo. Ya sea como potencia de registro y revelación de lo real según Bazin: “la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (1966, p. 19) o, ya sea según Deleuze como capacidad de hacer emerger el tiempo como problema directo del pensamiento. Son los *opsignos* (imágenes ópticas puras) y *sonsignos* (imágenes sonoras puras), que se oponen a los signos sensoriomotrices del cine de acción: “No inducida ya por una acción ni prolongándose en acción, la situación óptica y sonora no es un índice ni un *synsigno*. Tendremos que hablar de una nueva raza de signos, los «opsignos» y los «sonsignos»” (Deleuze, 1985, p. 13. Traducción propia, comillas del original).

Sin embargo, nuestra propuesta no consiste en adherir a una de estas dos posiciones ni en buscar una síntesis conciliadora, es decir, no proponemos un análisis ecléctico; sino que apuntamos a introducir una tensión en el debate con la intervención de Jacques Rancière. Frente a estas dos perspectivas ontológicas proponemos un ejercicio de *dislocación* de sus propios términos con la intervención rancieriana. Lo que Rancière habrá de poner en cuestión no es una lectura frente a la otra sino el gesto ontologizante que ambas comparten. Su obra nos invita, antes que nada, a tomar cierta distancia prudencial de toda tentativa de fundar la especificidad del cine, sea esta tanto su potencia estética

y política, en las propiedades del soporte técnico, recordándonos que tal gesto paga el precio del olvido de la historicidad de las relaciones entre las imágenes, los discursos y las formas de la imaginaria social. En otros términos, lo que Rancière nos recuerda es que toda reflexión sobre el neorrealismo debe confrontarse también con la historicidad de los regímenes estéticos y con la pregunta por las operaciones concretas que recombinan lo visible y lo decible.

El presente artículo tiene por objeto examinar esta dislocación y sus consecuencias para la comprensión del neorrealismo como fenómeno estético y político, mostrando que, desde la perspectiva rancieriana, su singularidad no reside en haber tocado por fin la esencia del cine, sino en haber articulado, en un momento de crisis aguda, esto es el contexto del fin de la segunda guerra mundial, una serie de operaciones estéticas capaces de redistribuir los contornos de lo común sensible.

En este contexto, para André Bazin, el neorrealismo italiano representa la culminación histórica de una vocación inherente al medio cinematográfico desde su origen fotográfico. La fotografía, a diferencia de la pintura, no supone la mediación de una subjetividad creadora: transfiere mecánicamente lo real al soporte, constituyendo una *huella*, un molde del tiempo (Bazin, 1966, p. 18) El cine habrá de heredar y dinamizar esta potencia ontológica: no solo conserva la objetividad fotográfica, sino que la libera de la inmovilidad para inscribir la duración misma en el registro. Las opciones formales del neorrealismo, esto es el plano-secuencia, la profundidad de campo, las locaciones reales, los actores no profesionales, se convierten, en esta lectura, en la realización práctica de aquella vocación reveladora:

En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante (...) sino que libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio. (Bazin, 1966, p. 19)

En definitiva, el neorrealismo sería para Bazin el momento histórico en que el cine se ajusta por fin a su propia esencia. Gilles Deleuze, por su parte, sitúa el neorrealismo, no al final de una evolución realista, sino en el umbral de

una ruptura epistemológica. Su interés no está en la imagen como huella ontológica, sino en la imagen como signo pensante. Es decir que lo crucial no es que el neorrealismo muestre la duración real–interés teórico aún baziniano–, desde su perspectiva, el problema es otro: el tiempo se erige como una dimensión autónoma que ya no está subordinada al movimiento ni al encadenamiento sensoriomotriz del relato clásico propio de la imagen-movimiento:

Lo que define al neorrealismo es esta aparición de situaciones puramente ópticas (y sonoras [...]), que se distinguen esencialmente de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo [...] Por más que se mueva, corra y se agite la situación en que se encuentra [el personaje] desborda sus capacidades motrices y le hace ver y oír lo que en derecho ya no responde a una respuesta de acción. Más que reacción, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión. (Deleuze, 1985, p. 9. Traducción propia. Paréntesis del original).

Es otro umbral, hemos pasado a otro régimen de imagen, cuando los personajes del neorrealismo ya no pueden responder a las situaciones con acciones eficaces, cuando la acción se vuelve inerte o deriva en mero gesto, emergen lo que Deleuze llama *opsignos* y *sonsignos*: imágenes que ya no prolongan la percepción en acción, sino que la abren directamente al tiempo. El neorrealismo, desde esta perspectiva, no realiza la esencia del cine –como en Bazin–, sino que inaugura un nuevo régimen de signos: el de la imagen-tiempo.

Presentadas, en términos generales, ambas propuestas ontológicas es necesario tener en cuenta que pese a la radicalidad de sus diferencias –Bazin piensa la imagen como huella, Deleuze como signo; uno desde una ontología de lo real, el otro desde una ontología inmanente de la imagen de base bergsoniana–, ambas lecturas comparten un supuesto metodológico decisivo: la posibilidad de fundar el valor estético y político del neorrealismo en las propiedades del medio, en aquello que el cine es por naturaleza, independientemente de la historicidad de los regímenes en que esas imágenes se inscriben. Es precisamente este supuesto el que la intervención de Rancière viene a poner en tensión y a cuestionar.

Rancière y la desontologización del neorrealismo: el régimen estético y la política de las operaciones

Hemos expuesto en el punto anterior cómo ambas perspectivas, tanto la de Bazin como la de Deleuze –cada una a su manera–, sitúan al movimiento italiano en el centro de una reflexión sobre la relevancia del medio y su capacidad para revelar o pensar lo real. Esto es que tanto para ambos teóricos, pese a la radicalidad de sus divergencias comparten, desde nuestro punto de vista, un gesto epistemológico fundamental: anclan la importancia estética y política del neorrealismo en una ontología de la imagen cinematográfica. Sin embargo, la obra de Jacques Rancière opera como un contrapunto de otro orden reflexivo. No se trata de buscar adherencias entre alguna de estas dos posiciones, ni de buscar una síntesis conciliadora o un eclecticismo contenedor; sino de introducir una dislocación que invita a reconsiderar los términos mismos del debate. Frente a estas dos perspectivas ontológicas proponemos una forma de abordaje que opera como una dislocación entre aquellas lecturas canónicas con la intervención reflexiva rancieriana.

Lo que Rancière pone en cuestión no es una lectura frente a la otra, sino que sus trabajos nos permiten advertir el gesto ontologizante que ambas comparten. Para trazar con precisión los contornos de esa dislocación, resulta necesario seguir el camino que el propio Rancière recorre. Antes de confrontar directamente las ontologías del cine, Rancière dirige su crítica contra Roland Barthes en *La cámara lúcida*, texto en el que el gesto ontologizante aparece en su formulación más pura: fundar la potencia afectiva de la imagen fotográfica en la inmediatez de la huella química. Barthes pretendía establecer “una relación directa entre la naturaleza indicial de la imagen fotográfica y el modo sensible mediante el cual nos afecta” (Rancière, 2011, p. 31); es decir, fundar la potencia de la fotografía en la inmediatez de la huella química. En el “*esto-ha-sido*” (2011, p. 31. *Cursivas del original*) que la convertiría en emanación directa del cuerpo expuesto. Frente a esta tentativa, Rancière objeta que en semejante operación:

Barthes borra la genealogía misma del *esto-ha-sido* [...] La eliminación de esta genealogía que hace que nuestras “imágenes” sean perceptibles y pensables, y la eliminación, con el fin de preservar a la fotografía pura de cualquier arte [...] elimina la historia entera de las relaciones entre tres

cosas: las imágenes del arte, las formas sociales de la imaginaria y los procesos teóricos de la crítica de la imaginaria” (Rancière, 2011, p. 36. *Cursivas y comillas del original*).

Barthes paga, así, el precio de querer “preservar a la fotografía pura de cualquier arte” (2011, p. 36), sacrificando la historicidad de las imágenes en aras de una supuesta esencia técnica. Desde el punto de vista de Rancière, esta pretensión de fundar un valor estético o político del cine en la naturaleza técnica del medio no es más que una ilusión. No porque el cine carezca de potencia, sino porque: “El cine no es un objeto al que me haya acercado como filósofo o como crítico. Mi relación con él es un juego de encuentros y distancias” (Rancière, 2012, p. 10). Es decir que el cine lejos de poder aislarse en una esencia del medio, no hay para Rancière ningún concepto que reúna todos esos cines, ninguna teoría que pueda unificar todos los problemas planteados por ellos (2012, p. 14). Lo que Barthes sacrificaba al postular la inmediatez de la huella fotográfica es, precisamente, ese entramado histórico, es decir que el cine no puede ser más que un movimiento entre las distancias y los encuentros que articula distintas instancias. La relación del cine con la literatura, quien le proporciona los modelos narrativos de los que luego busca desprenderse (Rancière, 2012, p. 18) Pero además de la relación con el componente literario, el cine tiene necesidad de los cuerpos en movimientos, esos cuerpos que actualizan el componente literario a través de las palabras; es la relación con el componente teatral. Cine y teatro rompen sus respectivos moldes específicos para fundirse en “figuras estéticas, relaciones entre el poder de las palabras y el de lo visible, entre los encadenamientos de las historias y los movimientos de los cuerpos” (Rancière, 2012, p. 20) como también la ilusión de derribar las distancias entre arte, vida y política.

Esta ilusión, sin embargo, no es para Rancière un fracaso del cine, sino más bien su potencia específica. Porque el cine no es el arte que finalmente habría de suprimir las distancias entre las distintas esferas de la experiencia, sino aquel que conjuga a su manera el mutismo de los hechos con el encadenamiento de las acciones, la razón de lo visible con su mera identidad consigo mismo (Rancière, 2012, p. 21). Lejos de realizar una esencia técnica que resolvería de una vez por todas la tensión entre el arte y la vida, el cine es,

por el contrario, el lugar de un juego de distancias e impropiedades (2012, p. 18). Es decir que no existe un medio propio al cual el cine deba conquistar o restaurar; sino que el mismo vive precisamente en el movimiento que lo separa de la literatura, del teatro y de las artes plásticas, y al mismo tiempo los reconfigura. Si trasladamos esta reflexión al neorrealismo italiano, las consecuencias son decisivas. Desde la perspectiva rancieriana, lo que caracteriza al movimiento no es una nueva relación ontológica con lo real, es decir que no se trata de que el cine haya descubierto por fin su esencia de registro o su capacidad para hacer visible el tiempo puro, sino más bien que lleva adelante una reconfiguración de las operaciones estéticas que definen lo que se puede ver, decir y pensar en un momento histórico determinado. Desde nuestro punto de vista, Rancière no está ofreciendo una teoría general del cine, sino que nos invita a atender a las figuras singulares en las que los cineastas articulan dos sentidos de la política: por un lado, aquello de lo que habla un filme (la guerra, la resistencia, la pobreza); por otro lado, la estrategia propia de un rumbo artístico, es decir, una manera de acelerar o lentificar el tiempo, de encadenar o desencadenar el antes y el después: “Podríamos decir, la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza” (Rancière, 2012, p. 105).

El neorrealismo, desde este ángulo, no es la culminación de una vocación ontológica del medio, sino que construye una figura singular que articula la urgencia de la posguerra con ciertas estrategias formales, esto es, la cuestión de la justicia con la práctica de la justeza. De esta manera el plano-secuencia, la profundidad de campo, las locaciones reales, los actores no profesionales no valen por sí mismos como prueba de una esencia de lo real; valen en la medida en que ponen en escena una relación entre lo decible y lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia:

(...) el arte está hecho de imágenes, ya sean figurativas o no, ya sea que se reconozca o no la forma de los personajes y espectáculos identificables. Las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza. Las palabras describen lo que el ojo podría ver o expresan lo que no verá jamás, adrede aclaran u oscurecen una idea. Algunas formas visibles proponen una significación que habrá que comprender, o la sustraen (Rancière, 2011, p. 28).

En esto radica para Rancière la politicidad del cine: no en una supuesta transparencia ontológica, sino en la capacidad de inventar miradas, disponer cuerpos en lugares y hacerlos transformar los espacios que recorren, son modos de proponer formas de significación, de comprensión. De allí que, lejos de debilitar la potencia del neorrealismo, la desontologización propuesta por Rancière permita comprender su grandeza de otro modo alternativo a los análisis de Deleuze y Bazin. El neorrealismo no fue grande porque finalmente ajustó el cine a su verdadero ser –como si el cine hubiera estado esperando, desde su origen fotográfico, ser realizado por Rossellini, De Sica o Visconti–, sino porque supo inventar, en un contexto de catástrofe y recomposición, una manera de “hacer sensible el pensamiento” (Rancière, 2012, p. 87). Esto es el pensamiento de una sociedad que debía reencontrarse a sí misma a través de las ruinas, el pensamiento de una nueva relación entre las palabras, los cuerpos y las cosas.

La singularidad del neorrealismo no reside, entonces, en haber descubierto la esencia del cine en un régimen ontológico, sino en haber redistribuido los contornos de lo común sensible mediante operaciones estéticas que aún hoy nos interpelan como espectadores y como críticos. Como Rancière escribe al final del prólogo de *Las distancias del cine* (2012), a propósito de la última panorámica de *El intendente Sansho* (1954) de Mizoguchi, todas las distancias del cine se resumen en ese movimiento en el que el filme, tras haber puesto en escena el gran combate por la libertad, señala sus propios límites y le cede el paso al espectador: “El resto les corresponde a ustedes” (Rancière, 2012, p. 22). Desde este punto de vista el cine no puede dar la libertad como tampoco mostrar la esencia de lo real; lo que sí puede hacer es trazar distancias, disponer encuentros, reconfigurar lo visible. El resto –la política, la emancipación– no es tarea del cine sino de quienes lo miran.

Conclusión

El recorrido que hemos propuesto tuvo como objetivo poner en tensión las lecturas ontológicas del neorrealismo italiano a partir de la intervención de Jacques Rancière. Hemos mostrado que tanto Bazin como Deleuze, a pesar de sus divergencias, anclan el valor del movimiento en una esencia del medio, la huella fotográfica o el signo cinematográfico, incurriendo así en la omisión de la historicidad de las relaciones entre las imágenes, los discursos y las formas de

la imaginería social. Frente a este gesto, la obra de Rancière nos invita a una desontologización: el cine no es un objeto al que se pueda aproximar una teoría unificadora, sino un juego de distancias e impropiedades. Su potencia política y estética no reside en una supuesta transparencia ontológica, sino en la capacidad de sus *operaciones*, esto es modos de encadenar planos, de articular lo visible y lo decible, de disponer cuerpos en el espacio, para reconfigurar lo sensible.

En el caso del neorrealismo, esto significa que su singularidad no consiste en haber finalmente ajustado el cine a su verdadera esencia (como si el medio hubiera estado esperando a Rossellini para cumplir su destino), sino en haber inventado, en un contexto de catástrofe y recomposición, una manera de hacer sensible el pensamiento de una sociedad que debía reencontrarse a sí misma a través de las ruinas de la posguerra. Criterios formales como el plano-secuencia, la profundidad de campo, los actores no profesionales no valen por sí mismos como prueba de una ontología de lo real; en todo caso valen en la medida en que constituyen operaciones que redistribuyen los contornos de lo común. En este sentido, pensamos que la lección final de Rancière, ejemplificada en la última panorámica de *El intendente Sansho*, es que el cine no puede dar la libertad ni mostrar la esencia de lo real. Lo que sí puede hacer es trazar distancias, disponer encuentros, reconfigurar lo visible. El resto es una tarea que en todo caso nos involucra directamente a cada uno de nosotros.

Referencias

- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* (J. L. López Muñoz, trad.). Rialp.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma II. L'image-temps*. Minuit.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes* (M. Gajdowski, trad.; L. Vogelfang, supervisión). Prometeo.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine* (H. Pons, trad.). Manantial.