

JACQUES RANCIÈRE

Figuras de la historia

Traducción de Cecilia González



ETERNA CADÊNCIA
EDITORA

JACQUES RANCIÈRE

Figuras de la historia

Rancière reflexiona con ingenio y lucidez sobre la representación de la historia en el cine y en la pintura. De Alexander Medvedkin a Chris Marker, de Humphrey Jennings a Claude Lanzmann, y también de Goya a Manet, de Kandinsky a Barnett Newman o de Kurt Schwitters a Larry Rivers, el arte se ha cuestionado cómo retratar con éxito los acontecimientos que atraviesan toda una época. Pero preguntarse sobre la manera en que los artistas recortan el mundo sensible, aíslan o redistribuyen sus elementos, para Rancière es preguntarse por el corazón político de cualquier esfuerzo artístico. Y desde ese lugar analiza las diversas "historias": la historia como colección de ejemplos, la de los "hechos" o documental, aquella "hecha con las huellas que nadie había elegido como tales, con los testimonios mudos de la vida ordinaria"; "historias" que se unen o se desunen, se oponen o se entrelazan, volviendo a disponer de diferentes maneras las relaciones entre los géneros pictóricos y los poderes de la figuración. Para Rancière no hay imagen que no pueda reabrir el debate sobre las escenas que la historia oficial decía haber fijado de una vez por todas.

JACQUES RANCIÈRE

Figuras de la historia

Traducción de Cecilia González



ETERNA CADÊNCIA
EDITORA

ÍNDICE

Palabras preliminares

Lo inolvidable

1. Delante del objetivo
2. Detrás de la ventana
3. El umbral de lo visible
4. Frente a la desaparición

Sentidos y figuras de la historia

1. Sobre cuatro sentidos de la historia
2. Historia y representación: sobre tres poéticas de la modernidad
3. Sobre tres formas de pintura de historia

Películas citadas

Notas

Sobre el autor

Página de legales

Créditos

Otros títulos de esta colección

Los dos textos aquí reunidos forman parte de un mismo proyecto. Ambos fueron escritos con motivo de la exposición "Ante la Historia" organizada en 1996 en el Centro Georges Pompidou. El curador de la exposición, Jean-Paul Ameline, me había pedido el ensayo *Sentido y figuras de la Historia* para el catálogo. La biblioteca pública del Centro había organizado la proyección en paralelo de una serie de documentales sobre el mismo tema. Y en este marco Sylvie Astric me encargó el texto "Lo inolvidable", publicado en 1997 junto con un ensayo de Jean-Louis Comolli en el volumen *Plano congelado de la Historia*, dentro de la colección "Suplementarios". Agradezco a las ediciones del Centro Pompidou, encargadas de su publicación, por haberme permitido retomar estos textos, hasta hoy inhallables, para la presente edición.

J.R.

LO INOLVIDABLE

1. Delante del objetivo

Es una imagen de principios de siglo en San Petersburgo: ordinaria y extraordinaria al mismo tiempo. La familia imperial pasa, rodeada por una escolta de oficiales y dignatarios. Un oficial se dirige con gesto imperioso a la muchedumbre allí reunida: cuando el zar pasa, lo que corresponde es quitarse el sombrero. Quisiera que no se olvide esta imagen.

¿Qué quiere decirnos Chris Marker cuando la ubica en el inicio de *La tumba de Alejandro*? ¿Que el pueblo se encontraba realmente oprimido y humillado en Rusia a comienzos de este siglo y que no hay que olvidar, en esta hora de postreros ajustes de cuentas con la era comunista, lo que hubo antes de ella y justificó su advenimiento? A lo que el contradictor contestará de inmediato que los males de anteayer no justifican los de ayer, que, por lo demás, fueron peores. Nada puede concluirse de lo que ha sido, que justifique lo que es. O mejor dicho, esta conclusión pertenece únicamente al terreno de la retórica, que es el único en el que las imágenes bastan para probar algo. En otros ámbitos, se contentan con mostrar, con proporcionar memoria. La imagen del general Orlov y sus hombres imponiendo a la multitud el respeto no nos dice: los bolchevi-

ques tenían, a pesar de todo, algunas razones y excusas. Nos dice menos y más: que esto ha sido, que pertenece a una historia, que es historia.

Esto ha sido. Nuestro presente no es presa del escepticismo, como se dice a veces con suficiencia, sino de la negación. Si la provocación que niega los campos de exterminio nazis resiste e incluso progresa es por su sincronía con este espíritu de la época, el espíritu del resentimiento: no solo el resentimiento para con los ideales del hombre nuevo en los que se ha creído, o hacia aquellos que han hecho que uno creyera en él, hacia aquellos que lo destruyeron y causaron la pérdida de la fe. El resentimiento, nos dice Nietzsche, tiene como objeto el tiempo mismo, el *es war: esto ha sido*. No quiere saber nada de ese pasado del futuro que también es un futuro del pasado. Nada de esos dos tiempos tan hábiles para conjugar su doble ausencia. No quiere conocer más que el tiempo sin engaños: el presente, su coyuntura, tal como se lo cuenta interminablemente, tal vez para comprobar que está tramado de real y solo de real: el tiempo de los índices cuya recuperación se espera para el próximo mes y el de los sondeos que deberían seguir, un mes después, la misma curva. Como detesta los tiempos de la ausencia detesta las imágenes, que siempre pertenecen al pasado y probablemente hayan sido truca-das ya por los malos profetas del futuro.

Pero al objetivo esto no le importa. No necesita querer el presente. No puede no estar en él. Carece de memoria y de cálculo. Y de resentimiento, entonces. Registra lo que se le ha dicho que registre: el paso de la familia imperial a principios de siglo; treinta o cuarenta años más tarde, en la Plaza Roja, esas pirámides humanas móviles enarbolando inmensas efigies de Stalin y pasando frente a Stalin, que aplaude ante su imagen (*El violín de Rothschild*). Un poder permitió que se tomaran las imágenes de estos desfiles, abrumadores para nosotros. Y es más, las encargó. Así como otro poder encargó, en Indonesia, aquellas imágenes

de niños torciendo la boca para aprender correctamente la lengua del colonizador o, en 1953 en Praga, esos rostros bañados en llanto ante el retrato de Stalin. El objetivo las ha captado fielmente. Pero lo hizo, por supuesto, a la manera del agente doble que es, fiel a dos amos: el que está detrás y domina activamente la toma; el que está delante y domina pasivamente la pasividad del aparato. En Yakarta, ha registrado la maravillosa atención del niño, esmerándose más que el cameraman por hacer las cosas bien (*Crónica colonial*). En Praga, no se ha detenido solamente en los rostros desolados ante la muerte del Padre de los Pueblos. Advirtió también el pequeño nicho en el que se encontraba su foto detrás de un vidrio, semejante a aquellos en los que ayer se colocaban, y se volverán a colocar tal vez mañana las imágenes de las madonas (*Las palabras y la muerte. Praga en tiempos de Stalin*). Y con tanta fidelidad reprodujo a los acusados de los procesos de Praga confesando y explicando su culpabilidad que fue necesario guardar las películas en el armario, ocultándolas a la vista de los que habían asistido al proceso y habían quedado convencidos por lo que habían escuchado. El ojo maquínico de la cámara requiere un "artista honesto" (Epstein) y desenmascara al que solo ha aprendido un papel para un público de circunstancias.

Esto ha sido. Esto pertenece a una historia. Porque para negar lo que ha sido, como hasta hoy nos lo muestran los negacionistas, ni siquiera hace falta suprimir demasiados hechos. Basta con retirar el lazo que los vincula y los transforma en historia. Una historia es una disposición de acciones por la cual no solo ha habido primero esto y luego a su vez esto otro, sino también una configuración que une hechos y permite presentarlos como un todo: lo que Aristóteles llama un *muthos*; una trama, un argumento, en el sentido en el que se habla del argumento de una obra de teatro. Entre la imagen del general Orlov y las imágenes de la epopeya soviética y de su desastre, no existe ningún lazo

de causalidad capaz de legitimar lo que sea. Simplemente hay una historia que puede legítimamente incluir a una y otras. Por ejemplo, esa historia que se llama *La tumba de Alejandro* y que liga a la imagen oficial del cortejo principesco toda clase de imágenes diversas: las imágenes recordadas de las películas de Alexander Medvedkine que han acompañado de diferentes maneras las fases de la epopeya soviética: imágenes surrealistas de *La felicidad*, cuya ligereza burlesca parece, a pesar de la conformidad del guión, examinar solapadamente las promesas de la felicidad oficial; imágenes militantes del cine-tren recorriendo la Rusia entera para captar en directo y retransmitir enseguida a los interesados los debates de quienes están asumiendo el control de fábricas, tierras o viviendas; imágenes oficiales surrealizadas –¿o imágenes surrealistas oficializadas?– para celebrar el trabajo de los arquitectos de la *Nueva Moscú*; entrevistas de los amigos y parientes o de los investigadores que reconstituyen la figura y la obra del cineasta; imágenes parlantes de la Rusia de hoy: fiestas de una juventud alegre –y dorada, según nos deja suponer el cineasta– derribando las estatuas, renovadas pompas de la religión, semejantes a aquellas que ponía en escena el autor de *Iván el Terrible*, para abarcar tal vez con una sola mirada la Rusia de los zares y de los popes y la del dictador soviético; imagen enigmática del rostro impenetrable de un anciano que asiste a la ceremonia: Iván Koslovsky, el tenor ruso por excelencia, el que habrá atravesado los tormentos del siglo cantando imperturbablemente la melodía velada del mercader indio de *Sadko* o los versos de adiós de Lenski en Eugenio Onegin:

¿Pero dónde, dónde habéis huido
Oh días felices de mi primavera?

Esto hace una historia. Pero también una historia de una época determinada: no solo ya una disposición de acciones

a la manera aristotélica, sino una disposición de signos a la manera romántica; una disposición de signos de significancia variable: signos que hablan y se ordenan inmediatamente en una trama significativa; signos que no hablan, que solo señalan que allí hay materia para la historia; signos que, como el rostro de Koslovsky, son indecibles: el silencio de un anciano, meditativo como se suele ser a esa edad, o bien el mutismo de una historia de dos siglos, la historia de la Rusia de Pushkin y de Tchaikovsky en la de la Rusia soviética. Una historia, entonces, de cierta época, *una historia del tiempo de la historia*. También esta expresión es sospechosa para el espíritu de la época. Este nos asegura que todas nuestras desgracias han provenido de la creencia maléfica en la historia como proceso de verdad y promesa de realización. Nos enseña a separar la tarea del historiador (hacer *historia*) del espejismo ideológico según el cual los hombres y las masas habrían tenido que *hacer la historia*. ¿Pero esta cómoda disociación no oculta acaso lo que constituye la particularidad de nuestra imagen? Y tal vez sea simplemente eso, en primer lugar, la “edad de la historia”. Antiguamente, en los tiempos de la pintura de historia se pintaba la imagen de los grandes y sus acciones. La multitud y los humildes podían sin duda estar detrás. Es difícil concebir un general sin tropas y un rey sin sujetos. A veces el héroe se dirigía a ellos. A veces incluso los roles se invertían y el antiguo soldado reconocía con una emoción afligida a su general, Belisario,^[1] en el mendigo encogido a sus pies. Pero no por eso había comunidad de destino alguna entre el hombre de fama sometido a los reveses de la fama y el “hombre infame”, excluido de su orden; entre los generales que caían en desgracia y esos nacimientos que ya por anticipado estaban “sumergidos en el anonimato” (Mallarmé). La imagen del antiguo soldado podía compartir la escena con Belisario. Pero no compartía la historia de la grandeza y la decadencia del honesto Belisario. Esta historia solo pertenecía a los pares de Belisario, a quienes debía

recordar dos cosas que únicamente para ellos tenían interés: que la fortuna es inconstante, pero que la virtud, en cambio, nunca abandona a quien la ha cultivado. Se llamaba "historia" al compendio de esos grandes ejemplos, dignos de ser aprendidos, representados, meditados, imitados. Cada uno de ellos se limitaba a enseñar su propia lección, igual a sí misma a lo largo del tiempo y dirigida solamente a aquellos cuyas acciones estaban previsiblemente destinadas a dejar memoria y que podían entonces tomar como ejemplo los hechos memorables de otros hombres dignos de memoria.

La imagen del general Orlov, en cambio, procura un tipo de enseñanza muy distinta. Precisamente, porque no ha sido hecha para servir como objeto de meditación o de imitación alguna. El que la ha tomado no pretendía recordar el respeto que se debe a los príncipes. La ha tomado porque fijar todo lo que los grandes hacen en situación de representación es lo normal y porque la máquina lo hace ahora automáticamente. Solo que la máquina no hace diferencias. No sabe que existen pinturas de género y pinturas de historia. Toma a grandes y a humildes por igual; los toma juntos. No los equipara en virtud de vaya uno a saber qué vocación de la ciencia y de la técnica para garantizar el acercamiento democrático de las condiciones nobles y bajas. Los vuelve simplemente susceptibles de compartir la misma imagen, una imagen de igual tenor ontológico. Porque, para que ella misma existiera, ya había hecho falta que tuvieran algo en común: la pertenencia a un mismo tiempo, ese que llamamos, precisamente, historia, un tiempo que ya no es un mero receptáculo indiferente de las acciones memorables, destinadas a los que a su vez deben ser memorables, sino el entramado mismo del actuar humano en general; un tiempo calificado y orientado, que es portador de promesas y amenazas; un tiempo que equipara a todos los que le pertenecen: a los que pertenecen al orden de la memoria y a los que no pertenecen a él. La historia solo ha si-

do siempre historia de aquellos que “hacen la historia”. Lo que cambia es la identidad de los “hacedores de historia”. Y la edad de la historia es aquella en la que cualquiera puede hacerla porque todos la están haciendo ya, porque todos están hechos por ella.

La historia es el tiempo en el que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen: el tiempo de la existencia material de esa luz común de la que habla Heráclito, de ese sol juez del que no es posible escaparse. No se trata de “igualdad de condiciones” ante el objetivo. Se trata de las dos potestades a las que el objetivo obedece: la del operador y la de su “sujeto”. Se trata de un cierto reparto de la luz. El mismo cuyos términos Mallarmé fijara, unos años antes de nuestra imagen, en ese extraordinario texto llamado “Conflicto”: conflicto entre el poeta y esos importunos, esos obreros ferroviarios, aturdidos por sus libaciones dominicales, que le “cierran, por su abandono, el lejano vespéral”; conflicto interior también sobre el deber que incumbe al poeta de no pasar indecentemente por encima del “esparcimiento del azote” cuyo “misterio” tiene que comprender y cuyo “deber”, juzgar.

“Las constelaciones se inician a brillar: cómo querría yo que en medio de la oscuridad que corre sobre el ciego tropel, también puntos de claridad, tal pensamiento de hace un rato, se fijaran, a pesar de estos ojos sellados, que no los distinguen, por el hecho, por la exactitud, para que dicho sea”. El poeta francés quería sustraer al brillo de los astros la luz capaz no solo de iluminar los rostros obreros, sino de consagrar la estancia común. A este sueño, como a todo sueño, un filósofo alemán ya había respondido a su manera socarrona: “La humanidad no se plantea nunca más que los problemas que puede resolver”. Fijar puntos de luz en los nacimientos sumergidos en el anonimato es algo que ya se hace técnicamente, ordinariamente. Es algo que se llama fotografía: escritura de la luz, entrada de toda vida en la luz

común de una escritura de lo memorable. Pero soñando con los "oficios" nuevos de la comunidad, tal vez el poeta idealista haya visto mejor que el filósofo materialista de la lucha de clases el punto central: la luz misma es objeto de reparto, no es común más que conflictivamente. En la misma placa fotográfica se inscriben la igualdad de todos ante la luz y la desigualdad de los humildes ante el paso de los grandes. Por eso puede leerse en ella lo que carecía de sentido buscar en el cuadro de Belisario mendigando: la comunidad de dos mundos en el gesto mismo de la exclusión; su separación en la comunidad de una misma imagen. Por eso se puede ver en ella también la comunidad de un presente y un porvenir, el que Mandelstam, en 1917, celebrará en dos versos deliberadamente equívocos:

Te levantas sobre oscuros años
Sol, juez, pueblo.

Pero la sentencia de luz no es solo, como algunos quisieran, la historia de los nuevos mitos del sol rojo y de su catástrofe sangrienta. Puede ser, de manera más simple, esa "justicia" que las imágenes de *Crónica colonial* devuelven a los colonizados de ayer. Los colonizadores holandeses las habían tomado en Indonesia para celebrar su obra civilizadora. En la selva donde vivían seres salvajes, se elevaba ahora una ruidosa colmena industrial en la que sus hijos ganaban competencia, dignidad y salario por extraer y formar el metal. En la escuela, en los dispensarios, grandes y humildes se prestaban a la instrucción que los elevaba, a la higiene de las duchas, a la vacunación que salvaba sus cuerpos y a las señales de la cruz que salvaban sus almas. Esas imágenes de ayer, Vincent Monnikendam las ha ordenado de otro modo. Y el gran principio de ese reordenamiento no consiste en mostrar la cara negra de la opresión de ese desfile civilizador, en desplazar esa "felicidad" imaginada del colonizador hacia la desdicha y la revuelta del

colonizado. Y, sin duda, la voz poética en *off* que acompaña las imágenes dice el dolor de la tierra y la de una vida que aspira a retomar “el curso de sus pensamientos”. Pero este acompañamiento mismo es menos el contrapunto de dolor que la manifestación de una capacidad para decir la situación, para ficcionalizarla. Y lo que ella acompaña entonces en la pantalla es una ínfima y decisiva modificación en la apariencia de los rostros y de las actitudes de los colonizados, en la “felicidad” que expresan: a la sorpresa de esos ejercicios impuestos, responden con atención, con un cierto orgullo de jugar el juego, lo más perfectamente posible, ante la pizarra de la escuela o el hierro de la forja. Afirman tranquilamente su igual aptitud para todos los aprendizajes, todas las reglas y todas las contorsiones, su igual inteligencia. Y ante el rostro de la niña pequeña que pone todo su esmero en deletrear bien la lengua del amo, vuelve el eco de un momento de sentimentalidad del ironista Karl Marx cuando evocaba las reuniones de la Liga de los Justos y celebraba la “nobleza de la humanidad” brillando en las frentes “endurecidas por el trabajo”. Una nobleza del mismo tipo es la que hace brillar el ojo de la cámara manejada por el colonizador. Consciente o inconscientemente. Voluntariamente y más allá de lo que se quería.

2. Detrás de la ventana

El cine, dice Oliveira retomado por Godard, es “una saturación de signos magníficos bañados en la luz de su ausencia de explicación”. La fórmula es bella, pero necesita ser completada. Porque la ausencia de explicación solo es magnífica en tanto defección o suspensión de la explicación: suspensión entre dos regímenes de la explicación. Explicar