

JACQUES RANCIÈRE

Figuras de la historia

Traducción de Cecilia González



ETERNA CADÊNCIA
EDITORIA

Rancière, Jacques
Figuras de la historia. - 1a ed. - Buenos Aires : Eterna
Cadencia Editora, 2013.
88 p. ; 22x14 cm.

Traducido por: Cecilia González
ISBN 978-987-1673-87-2

1. Ensayo Filosófico. I. Cecilia González, trad.
CDD 190

Título original: *Figures de l'histoire*

© 2012, 2013, Jacques Rancière
© 2012, Presses Universitaires de France
© 2013, ETERNA CADENCIA S.R.L.
© 2013, Cecilia González, de la traducción

Primera edición: marzo de 2013

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires
editorial@eternacadencia.com
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-1673-87-2

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / *Printed in Argentina*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico,
sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

ÍNDICE

LO INOLVIDABLE	11
1. Delante del objetivo	13
2. Detrás de la ventana	24
3. El umbral de lo visible	34
4. Frente a la desaparición	44
SENTIDOS Y FIGURAS DE LA HISTORIA	55
1. Sobre cuatro sentidos de la historia	57
2. Historia y representación: sobre tres poéticas de la modernidad	64
3. Sobre tres formas de pintura de historia	72
PELÍCULAS CITADAS	83

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 bolcheviques 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 trucadas 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 recobradas 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?