

Beatriz Sarlo,
La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas.
Buenos Aires, Ariel, 1998, 292 páginas.

Victoria Ocampo y los conflictos en la cultura argentina*

Agradezco a los organizadores del Seminario que me hayan invitado a presentar esta exposición para abrir el debate. Antes de entrar en el capítulo sobre Victoria Ocampo, me voy a referir a algunos aspectos del libro en general, y a un par de cuestiones sobre el capítulo de los vanguardistas. Creo que eso nos permitirá tener una perspectiva más amplia. Espero no haberme equivocado demasiado.

Quiero empezar por una de las primeras impresiones que me produjo la lectura de *La máquina cultural* (además del placer y la admiración): me recordó un libro de Darnton, *La gran matanza de gatos*. Las diferencias son tan evidentes que no vale la pena señalarlas. Traté de interrogar esa impresión, y de explicarme por qué se me ocurría.

Encuentro cierta semejanza en la composición de ambos libros: episodios, o figuras, que recorren estratos culturales "ascendentes". Además de ir avanzando en el tiempo, desde 1920 hasta 1970, los episodios del libro de Beatriz Sarlo van "subiendo" desde un estrato bajo-medio de la cultura hasta el más "alto", que es el de las vanguardias, pasando por el

que tiene como protagonista a Victoria Ocampo. Digo estratos culturales, más que sociales, porque la colocación social y la cultural no se superponen exactamente: las vanguardias serían, a mi juicio, más "altas", en cuanto circuito cultural, que *Sur*.

Un aspecto notable que resulta de esta disposición es que el grado de comprensión de las situaciones y de percepción del conflicto que cada episodio pone en escena va *in crescendo*: hay una especie de naturalidad no conflictiva en el relato de la maestra; hay cierta percepción del conflicto en Victoria Ocampo –hay sorpresa, humillación o dolor–, pero no comprensión; hay percepción y exacerbación del conflicto en el caso de los vanguardistas, como si se lo buscara deliberadamente. Los vanguardistas son provocadores de conflicto.

Esta disposición en estratos vendría a ser uno de los rasgos que justifica la comparación. Pero me parece que hay algo más, que hace al método. O quizá, más que al método, a una capacidad muy particular (diría: asombrosa) de encontrar sentidos a partir de materiales muy poco ortodoxos, menos ortodoxos todavía que los de Darnton. Salvo en el capítulo sobre Victoria Ocampo, donde los libros y la correspondencia brindan la base documental, se

trata de materiales de muy poca existencia "física" y de escasa fiabilidad como documentos: un par de anécdotas extraídas del recuerdo de los recuerdos que contaba una maestra; unos cuantos episodios de malentendidos en la pródiga trayectoria cultural de Victoria Ocampo; una frase oída al azar, acerca de la filmación de varios cortometrajes en una sola noche, y a partir de esa "nada" una reconstrucción arqueológica de los hechos y de los filmes. Se reconstruye a partir de algo mínimo, o de materiales laterales. Pero sobre todo, se reconstruye a partir de algo que presenta un *enigma*. Darnton decía que cuando algo resulta enigmático o misterioso para nuestra comprensión, es probable que estemos en la pista de algo importante. Creo que hay un poco de esa disposición en lo que dispara el método de Beatriz Sarlo: ¿cómo es posible que una humillación y un regalo se igualen en el relato reiterativo de la maestra? ¿de dónde proviene la suma de desajustes que marcan la trayectoria por

* Texto leído en el seminario, bajo la dirección de Oscar Terán, "Programa de historia de las ideas, los intelectuales y la cultura", del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

otra parte espectacular de alguien con tantos dones (con tantos "capitales", diríamos) como Victoria Ocampo? ¿qué condiciones del campo cultural pueden justificar que media docena de cortos se filmen en una noche, se exhiban al día siguiente, generen un escándalo o un rechazo y no dejen rastros materiales? Éste sería el segundo rasgo por el cual este libro me recordó el de Darnton.

Para responder a cada uno de estos enigmas, el libro adopta estrategias diferentes. Cada episodio requirió una forma, un método, una voz, un tono. Hasta el uso de las citas y de las notas es diferente en cada caso. No me voy a internar en este aspecto, que habla de ciertas búsquedas formales muy originales para la exposición de unos saberes que tienen, sin ninguna duda, la solidez de la especialización, pero que se apartan de los protocolos académicos convencionales. Sólo me limito a apuntar que esta elección formal quizá tenga que ver con la hipótesis de que si bien los acontecimientos hacen sentidos, y en eso el libro es contundente y hasta programático, porque "hierve" de sentidos, cada uno de los episodios nos enfrenta con una tensa ambigüedad, irreductible a una evaluación unívoca. Porque lo que se muestra es complejo, los análisis se resisten a articular un sentido totalizador, y descartan la creencia en una clave explicativa única para la cultura argentina.

Quiero señalar también que cada uno de los capítulos

o "estratos" reclama una discusión especial, que además debería ser doble: por un lado, teórica, sobre las cuestiones que cada capítulo pone en juego; por el otro, sobre el anclaje de esa cuestión en la cultura argentina del siglo XX. En pocas palabras, convocan una discusión sobre la escuela (y sobre los "aparatos ideológicos del estado", como decíamos hace unos años) y sus funciones en la sociedad argentina en el primer tercio de este siglo; sobre la completud o autosuficiencia de las culturas y el lugar de la traducción, para pensarlos en relación con una cultura secundaria o periférica como la nuestra; sobre las vanguardias y su relación con las políticas radicalizadas, en un momento de alza de los movimientos que buscaban la salida revolucionaria, como era la Argentina de alrededor de los años setenta. Estas cuestiones quedan abiertas para el debate, y seguramente no podrán ser agotadas en esta reunión.

Por razones que para algunos aquí son conocidas, no puedo dejar de hacer un par de comentarios sobre el capítulo de los vanguardistas, que me tocó muy de cerca. Lo primero, es una pregunta que me formulo, para la cual todavía no tengo respuesta: ¿qué relación se puede imaginar entre esta "noche de las cámaras despiertas" y *Tucumán arde*? *Tucumán* fue en el 68, la noche en el 70. Después de hacer *Tucumán*, unos vanguardistas, los artistas plásticos, sintieron que habían tocado un límite y dejaron de pintar. Dos años

después, estos otros vanguardistas, los cineastas, deciden intervenir en otra coyuntura, de otra manera, y terminan derrotados, también de otra manera. Siento que el proyecto de los cineastas vanguardistas trataba de refutar la contestación del arte con temática político-social, y en ese sentido, polemizaba con *La hora de los hornos*, como se señala aquí, en este capítulo del libro; pero me parece que también trataba de corregir algo de *Tucumán arde*, y que se estrelló contra otros límites. Esa pregunta, a su vez, me hizo recordar una obra posterior, un audiovisual realizado en 1973. Ese audiovisual también fue destruido. Era sobre el enfrentamiento que se produjo en Ezeiza cuando volvió Perón. Lo hicieron tres artistas plásticos que habían participado en *Tucumán arde*. Fue exhibido muchas veces, casi siempre clandestinamente y en lugares muy diversos, desde baldíos en barrios hasta en el viejo Palacio Real de Bruselas. Una de las exhibiciones se hizo en la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario. Y allí los que lo rechazaron fueron los Montoneros, porque consideraban que nadie que no fuera peronista tenía derecho de ocuparse de un acontecimiento que pertenecía, según ellos, al pueblo peronista. En algún sentido, se podría decir que los vanguardistas tenían algo en común con Victoria Ocampo: no escarmentaban, insistían en el malentendido. Éste es para mí otro aspecto que el libro deja abierto para la discusión.

En cuanto a la forma que adopta el capítulo de “la noche de las cámaras despiertas”, creo que tiene algo de especular, como en espejo, en abismo. En el texto se dice que todo el episodio, desde la realización de los filmes hasta su proyección, puede ser asimilado a un *happening*. Y este capítulo, a su vez, tiene algo de *happening*. Se parece a ese *happening* de Roberto Jacoby que consistía en noticias, fotos y relatos de un *happening* que en realidad nunca había existido. El *happening* de Jacoby era el relato de un *happening* en los medios, y a partir de esa estrategia proponía, entre otras cosas, una lectura del rol de los medios en la configuración de lo real. El capítulo de los vanguardistas saca un episodio de la nada, de recuerdos borrosos, de relatos parciales y contradictorios: se podría decir que hoy, ese episodio es el relato que Sarlo hace en el libro. Por eso, y redoblando aún más el juego especular, a este libro se le puede aplicar el título del libro: *La máquina cultural* es una máquina que, interrogando la cultura argentina, la produce.

Pensaba ocuparme bastante del capítulo de Victoria Ocampo, pero después de anotar estas ideas me di cuenta de que como presentación sería una descortesía. Así que me voy a centrar en uno solo de los aspectos, con plena conciencia de que eso deja mucho en el tintero acerca de muchos otros. Sobre todo, acerca de algo que a mí me parece capital: cómo accede Victoria Ocampo a la cultura, cómo se

convierte en una protagonista conspicua del campo intelectual, es mecenas, operadora cultural, escritora, académica, funda una revista que es casi una institución, y con todo siempre es considerada con cierta condescendencia, siempre se le encuentra algo del autodidacta y del *dilettante*, como si estuviera “fuera de lugar”. Éste es un punto que en estos tiempos de revisión de cánones y rescates de toda laya, incluso de autores y sobre todo de autoras francamente ilegibles, habría que interrogar a fondo. Este capítulo de Beatriz es uno de los que inician ese camino.

Me voy a referir a la elección que propone el libro, para Victoria Ocampo, de la figura de la traductora. Esta figura se multiplica en varias facetas: viajera, importadora, intérprete, escritora de testimonios y de cartas. Es una figura que también le conviene a *Sur*: el primer número abunda en cartas cruzadas y relatos de viajes. Esta figura está regida por el motivo de los desplazamientos. También, por la idea de las apropiaciones. Y por la voracidad de Victoria Ocampo: siempre está trayendo para su lengua lo que encuentra afuera. Al leer este capítulo, recordé que cuando presenté a Roger Caillois ante el público de una conferencia porteña dijo más o menos: “Como no podía trasladar a todos ustedes a la rue Gay-Lussac, traje aquí a Roger Caillois”. Hay mucho de urgencia y de generosidad en esos gestos imperiosos. Y está también la certeza de la falta,

y de que la falta puede subsanarse con un ejercicio sistemático de la voluntad.

La traducción es todo un tema en la literatura argentina. Para decirlo rápidamente, está en Sarmiento y está en las disputas entre Boedo y Florida en los años veinte. Todos traducen en la Argentina, aun los que no conocen otras lenguas o tienen una relación pobre con la propia. El asunto es qué y cómo se traduce, cuál es la traducción apropiada. En el caso de Victoria Ocampo, parecería que los dones del poligloto que ha recibido por su origen social la pondrían a salvo de los errores de Sarmiento o de los boedistas. Y sin embargo, no. Porque el par indisoluble, el lado oscuro de la luna de la figura de la traductora que explora este capítulo, es el malentendido. Esto quiere decir que la voracidad encuentra límites, que no todo se puede incorporar, que siempre quedará un resto inasimilable, por más que se traduzca y que se traduzca bien.

Esos límites revelan una serie de paradojas, donde lo personal y lo cultural siguen derroteros que no se superponen. La riqueza lingüística de Victoria Ocampo resultó en una carencia: la de no poder escribir bien en castellano, la de tener que traducirse a sí misma. Como si se realizara en su persona ese postulado del nacionalismo lingüístico que afirma que “las naciones bilingües son inferiores”. En ese sentido, el malentendido con Tagore, tan agudamente captado aquí, es ejemplar. Pero creo que hay que darle

otra vuelta de tuerca. Porque habría que subrayar que, además de no occidental, Tagore también es un bilingüe, pero con menos dones que Victoria Ocampo: la única lengua europea que conoce es el inglés. Y es la lengua de su educación como súbdito colonial. Aunque seguramente su educación tenía que ver con su origen social, el inglés no le viene tan pacíficamente de los dones de su clase, ya que supone la imposición de la potencia colonial. Porque el inglés de Tagore no es su lengua materna, se convierte en una barrera en la comunicación con Victoria Ocampo, algo que no parece haberle ocurrido a Ocampo ni con Virginia Woolf ni con Waldo Frank. Pero es también una barrera para él mismo, es una barrera para que él pueda traducir por escrito su propio poema del bengalí al inglés, cuando había sido capaz de traducirlo perfectamente en forma oral. Tagore le dice a Ocampo que no ha traducido bien su poema porque a los occidentales no les interesaría (así como a él no le había interesado el poema de Baudelaire que Ocampo le tradujo al inglés ni la música occidental que ella se empeñaba en hacerle conocer). En cierto sentido, las situaciones de ambos respecto de la lengua inglesa,

aunque inversas, son simétricas: por eso se entienden leyendo a Shakespeare. En realidad, aunque él adujera otras razones para los malentendidos, la relación de Tagore con la lengua extranjera y con la propia era también conflictiva, tanto o más que la de Ocampo.

Esto remite al entero tema de los modos de la inclusión de la otredad en la constitución de las culturas: apropiación, imposición, intercambios, etc. Y abre muchas preguntas: ¿es posible evitar el malentendido en la comunicación entre culturas? ¿Lo evitó Borges, que también era políglota y traductor, por ejemplo? En "El escritor argentino y la tradición" termina proponiendo una solución para el conflicto que nos parece muy original (nuestra tradición es toda la cultura occidental, tenemos más derecho a ella que los habitantes de cualquier nación occidental, etc.), pero que en realidad es bastante parecida a la que imaginaron algunos intelectuales pertenecientes a otras culturas que también se sienten inseguras en relación con Europa. Así, Dostoievski afirmó que Pushkin podía apropiarse con tanta libertad de lo europeo precisamente porque sólo un auténtico ruso como él era capaz de hacerlo.

Ya en este siglo, un intelectual húngaro, contemporáneo de Lukács, escribió: "La situación más irónica es que yo he nacido en Hungría. A pesar de todo, puedo convertirlo en mi ventaja y probar mi fuerza. Mi nacimiento me salva de los grilletes de la infección nacional y de las raíces profundas. [...] Mi tradición es toda la tradición europea y mi educación es la europea". Por su parte, Victoria Ocampo declaró: "En cuanto a mí, el mundo entero es mi dominio, y me siento en casa tanto en New York como en Londres". Borges y el húngaro parecen tener conciencia del conflicto y trabajar para hacer de la carencia un don. Victoria Ocampo parece utilizar sus dones para ignorar el conflicto e imaginar que se desplaza en un espacio homogéneo sin solución de continuidad entre las culturas. El capítulo de Beatriz Sarlo sobre Ocampo (y, en cierta forma, el libro todo) apunta a advertir que el conflicto siempre regresa, a veces bajo la forma de alguna carencia, casi siempre como malentendido. Y con eso, plantea una hipótesis fuerte sobre la cultura, o al menos sobre uno de los conflictos de la cultura argentina.

María Teresa Gramuglio
UBA