

pre, y condenará al discurso crítico a una humildad fundamental y a una apertura infinita.

Así, la alteridad recorre el cine en ambos sentidos, desde la película hasta su comentario. Para dejarse atravesar de parte a parte por esa alteridad, el film no necesita hablar una lengua ni expresar una cultura distinta de la del espectador. Pero cuando se da ese caso, todo hay que multiplicarlo por dos.

De este tipo de películas me alimenté yo de pequeño en Túnez —francesas, americanas e italianas, dobladas al francés—, y éste es el tipo de películas

que no paro de comentar: francesas, americanas, italianas, chinas, japonesas, subtituladas en francés, y comentadas en francés o en árabe a los tunecinos; películas africanas o árabes comentadas en francés o en italiano a los italianos; películas tunecinas presentadas a los tunecinos o a los extranjeros, comentadas en mi lengua o en otra, etc.; y los viajes cada vez más frecuentes que efectúo para acompañar esas películas son sólo una expresión —pero no la más importante— de los verdaderos peregrinajes que, como espectador, me veo impulsado a hacer por el mundo imaginario del cine.

Vagar por el Mediterráneo entre laberintos de contradicciones

Ornella D'Agostino. Bailarina

Mi trayectoria de bailarina consiste en vagar de un lugar a otro, mientras la percepción sigue danzando a pesar de que el cuerpo parezca estático.

Para mí, practicar el diálogo intercultural es una experiencia cognitiva insustituible, que me ha permitido convertir una búsqueda estética en una serie de estrategias de supervivencia transcultural. Mi utopía consiste en horadar, aunque tan sólo sea por unos pocos instantes, modalidades comunicativas reaccionarias, que inducen continuamente a discriminar, separar, jerarquizar y crear conflictos, a fin de abrir una brecha hacia la suspensión del juicio, donde la percepción del instante se expande hasta tal punto para el cuerpo que indaga su contexto, que éste se vuelve revolucionario sin que ello implique necesariamente que sea militante.

Mi formación artística norte-europea ha significado sustancialmente para mí la supresión de fronteras perceptivas convencionales, que me ha iniciado en la interacción entre los lenguajes y las culturas, y me ha introducido en el espacio de la descontextualización. Procedo, en cambio, de lugares en los que la memoria cultural se imprime en formas largamente sedimentadas, donde la libertad

expresiva puede ser provocación respecto a contextos que se resisten a las transformaciones, sobre todo si los estímulos llegan de fuentes no legitimadas por el sentimiento común. ¡Con frecuencia actúo rozando los márgenes!

Soy la encarnación de la fractura entre el Norte y el Sur, y de la fractura que también existe entre las fuerzas económico-sociales globalizadoras y las culturas locales. Una fractura que provoca una continua oscilación de la propia imagen, y en la que no he encontrado más soluciones de supervivencia que las de seguir buscando incesantemente, moviéndome entre el desequilibrio. En la práctica de este desequilibrio, provocada por una movilidad desenfrenada en diferentes lugares, he descubierto que se puede herir y también morir por el diálogo intercultural, tanto en el espacio EuroMed como en otros lugares de la Tierra.

¡Si la Comisión Europea impulsa una campaña ética sobre la comparación de las diferencias en vistas a estimular su práctica, bienvenida sea! Pero es difícil evaluar cuáles y cuántas energías hará falta movilizar, en tanto individuos, artistas o grupos, para salvaguardar las zonas culturales fronterizas, dado que, en muchos países del Mediterráneo, las políticas e instituciones públicas siguen manteniéndose como

sistemas de corrupción legitimada, que niegan el derecho a la ciudadanía y la democracia. Tenemos pocas esperanzas de sobrevivir con nuestros proyectos culturales, artísticos y de cooperación internacional, cuando de Norte a Sur, en el área EuroMed, las condiciones de los pueblos e individuos que emigran se están exacerbando. Cuando las multinacionales de la globalización, a pequeña y gran escala, están acabando con la inestabilidad, la vulnerabilidad y el trabajo de búsqueda que forman parte de la base del riesgo que conllevan los procesos creativos. Y el diálogo intercultural —si no se comprende como un proceso creativo— corre el riesgo de verse exhibido como un desfile de identidades que se enfrentan basándose en el orgullo de pertenencia, a lo sumo esforzándose por gratificarse recíprocamente en el reconocimiento mutuo de rasgos de semejanza.

¡No, gracias! Estimular el orgullo identitario es fácil porque es un sentimiento arraigado en las culturas de régimen, en las explícitas y también en las enmascaradas. Si no estimula la deconstrucción de la identidad tanto colectiva como individual, el diálogo entre las diferencias no es más que una añagaza publicitaria y propagandística para promover ideas sin especificar las prácticas y estrategias de realización, y sin comprender que la promoción de los valores éticos y políticos tiene que provocar procesos de transformación. Los procesos de transformación, al menos en algunas de sus fases, son itinerarios dolorosos y lentos. El tiempo que se les otorga es siempre demasiado fugaz; el tiempo es valioso, y con frecuencia las inversiones que se realizan en la cultura en muchas regiones de la zona EuroMed son casuales, dispersas y escasas.

¿Y qué hay de los artistas? Nómadas cargados de contradicciones, entre la búsqueda del éxito, por un lado, y los legados revolucionarios que alimentan un pensamiento crítico, por otro, ¿de qué manera pueden participar en el derribo de las fronteras geográficas, culturales y perceptivas? Si, por una parte, el arte puede ser por excelencia el medio para ir liberándose de las certezas, y renovar la mirada sobre uno mismo y nuestros interlocutores, por otra, los contextos artísticos se refuerzan siguiendo dinámicas proteccionistas. Incluso los círculos del arte contemporáneo lo hacen, y quizá más que el resto, para defenderse del riesgo de homologación, en una continua y espasmódica actitud que tiene

por objeto producir originalidad y diferenciación. Y si estamos de acuerdo en que diálogo intercultural significa también confrontación entre lo grande y lo pequeño, lo consolidado y lo inestable, lo afamado y lo emergente, cómo cabe colocar eso en un mundo EuroMed del arte, donde las distancias entre el Norte y el Sur, tradición y contemporaneidad, son mares inmensos de tergiversaciones e intraducibilidad. Por lo tanto, cabe temer que las políticas que promueven el diálogo intercultural ya se estén esforzando en crear recorridos que induzcan a los artistas a encontrarse, colaborar y moverse hacia otros mundos aunque ellos no lo hayan elegido, y aunque no tengan conciencia de las distancias y posibilidades de tergiversación que conllevan dichas prácticas. Porque, como quiera que sea, la fuerza de incidencia del producto artístico sigue siendo prioritaria respecto a la calidad del encuentro, de un encuentro que, eventualmente, también puede ser capaz de legitimar la ignorancia, la fragilidad de códigos y estilos que intentan redimirse de sistemas inhibitorios e inmovilismos incorporados. Porque legitimar la emersión de las contradicciones y fragilidades expresivas, en aquellos lugares en los que la definición de arte contemporáneo todavía está en proceso de búsqueda, y concederse el tiempo de transformar la materia informe o saturada de legados inhibitorios, quiere decir suponer que *lo mejor* puede ser *lo peor* cuando se trasplanta sin respeto por las diferencias y en el discurso vano de la urgencia que lo reclama. La insistencia con que el «NordEuro» divulga prácticas y visiones artísticas «innovadoras» hacia el «SudMed», sin suponer que dichas innovaciones son quizás indeseadas y están fuera de lugar, incita a pensar que la necesidad de movilidad se asemeja a la necesidad de exportación innata en los mercados, sin importar la clase a la que pertenezcan.

Pero los artistas, las personas, gracias a determinadas políticas culturales inducidas, se están encontrando y están trasplantando experiencias de un lugar a otro, y esta movilidad, que estaba en crisis antes de ser defendida y conquistada, porque en el área EuroMed no todos se mueven con la misma soltura, está produciendo dinámicas que deben ser reconocidas y observadas, porque de diálogo intercultural también se puede morir por abstinencia, una vez se ha probado.

Favorecer la movilidad hacia otros mundos con los que relacionarse es sano porque puede ayudar a evadirse de las prisiones perceptivas que los lugares de la costumbre pueden representar. El exotismo de las otras lenguas es fuerte, y puede convertirse en una droga de evasión, de huida de una cotidianidad de localismos opresivos para los artistas y las personas. Pero si los viajes geográficos y culturales no ayudan también a transformar las condiciones de autismo y aislamiento que producen la vecindad y la familiaridad, desarrollando instrumentos para viajar con mentalidad de cambio a aquellos lugares donde es fácil adaptarse a la costumbre, es decir, haciendo móviles los localismos, el diálogo intercultural no será más que turismo cultural, turismo artístico o

turismo de guerra; es decir, una diversión evasiva del *sentimiento de imposibilidad* que producen los lugares de renuncia. Pero ningún artista, ningún movimiento de implantación de las diferencias podrán poner en práctica estas transformaciones si las políticas oficiales no se transforman en lo opuesto de lo que son actualmente: distorsiones aberrantes y perversos mecanismos de concentración de poder y recursos.

Sin embargo, mientras esperamos y nos esforzamos para que la utopía se haga tangible, no podemos hacer más que suscribir aquellas políticas pensadas para invitarnos a seguir confrontándonos, ¡porque de no hacerlo quizás nos estaríamos arriesgando a mantenernos demasiado al margen!

Mirar al pasado, mirar al futuro. Tres ejemplos de cooperación cultural

M^a Elena Morató. Periodista y crítica de arte

El diálogo intercultural suele plantearnos dilemas de tipo teórico, referidos fundamentalmente a porcentajes de participación de los diversos agentes implicados o bien a modos de financiación de las actividades planeadas. Si nos referimos al ámbito mediterráneo con eje norte-sur, a estas dificultades se añaden las derivadas de la logística para su puesta en práctica. A través de tres ejemplos distintos veremos de qué manera se plantean los proyectos, cómo se desarrollan y cuáles son sus estrategias de cooperación, sus principales problemas y los resultados obtenidos.

A pesar de las no pocas diferencias que existen entre ellos, en los tres hay puntos que son comunes: la constatación de una necesidad de intervención respecto a una realidad; el interés y entusiasmo que surgen del ámbito particular y actúan como motor de arranque; la obligada implicación de las esferas públicas para la puesta en marcha del proyecto y la necesidad de la firma de convenios o protocolos de actuación entre

los distintos agentes para garantizar su viabilidad y la obtención de resultados a medio y largo plazo.

Salvar el imzad. Un proyecto de recuperación del patrimonio intangible

Cuando en 2001 la Conferencia General de la Unesco puso en marcha el programa «El Sáhara de las culturas y los pueblos», con el objetivo de apoyar estrategias de desarrollo sostenible y lucha contra la pobreza basados en la salvaguarda del patrimonio tanto material como inmaterial, desde Tamanrasset y a través de la Asociación Salvar el Imzad¹ se inició —con el apoyo de la Unesco, que lo incluyó en su programa— un ambicioso proyecto para la recuperación y promoción del instrumento emblemático de la cultura tuareg: el *imzad*. Esta viola monocorde tocada por las mujeres y acompañada exclusivamente por el canto del hombre representa mucho más

1. Association Sauver l'Imzad: www.imzadanzad.com.