



grumo



grunio

ISSN 1667-3832



grumo

Consejo Editorial

Italo Moriconi (Rio de Janeiro)
Gonzalo Aguilar (Buenos Aires)
Florencia Garramuño (Buenos Aires)
Denilson Lopes (Rio de Janeiro)
Beatriz Resende (Rio de Janeiro)
Silviano Santiago (Rio de Janeiro)
Raúl Antelo (Florianópolis)
Adriana Rodríguez Pérsico (Buenos Aires)
Idelber Avelar (New Orleans)

Reinaldo Ladagga (Pennsylvania)
Luz Rodríguez Carranza (Leiden)
Jens Anderman (Londres)
Ellen Spielmann (Berlín)
Lucía Sá (Manchester)
Karl Erik Schøllhammer (Rio de Janeiro)
Tamara Kamenszain (Buenos Aires)
Evando Nascimento (Rio de Janeiro)
Célia Pedrosa (Rio de Janeiro)

Staff

Editores

Mario Cámara (Buenos Aires)
Diana Klinger (Rio de Janeiro)
Paula Siganevich (Buenos Aires)
Paloma Vidal (San Pablo)

Corrección

Alberto Magno

Concepto Gráfico y producción

Esteban Javier Rico

Producción Editorial

Grupo KPR

Diseño Gráfico

Grupo KPR (www.kpr.com.ar)

Correspondiente

Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

Contacto con Grumo

grumo@salagrupo.com

mario_camara@hotmail.com
palomavidal@yahoo.com
dianaklinger@gmail.com
paulasiganevich@hotmail.com

Las revistas y los libros da Grumo
pueden ser solicitados a través de :
mario_camara@hotmail.com
grumo@salagrupo.com

Sitio

www.salagrupo.org

Índice

ANACRONISMOS

Dossiê

- 10 Presentación/ Apresentação
16 *Violencia política, autobiografía y testimonio*
 Leonor Arfuch
22 *Itinerarios. Sobre Cómo miran tus ojos de María Soledad Nívoli y Ausencias de Gustavo Germano*
 Jordana Blejmar
34 *Viaje e invención de América Latina. Entre el pop y el neobarroco*
 Valentín Díaz
40 *Restauração, restituição. Agamben entre arte e filosofia*
 Raúl Antelo

DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

Dossiê

- 48 Presentación: El cine más allá de lo real.
 Diana Klinger y André da Paz
50 *Sob o risco das imagens: a cena na cena*
 Cezar Migliorin
56 *Memoria y olvido en el documental latinoamericano contemporáneo*
 Antonio Zirión
62 *Jogos de cena: a indeterminação sob suspeita em dois filmes brasileiros recentes*
 Ilana Feldman

RESENHAS

- 72 Sobre *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*, de Jorge Wolf
 Juan Mendoza
76 Sobre *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato
 Paloma Vidal
78 Sobre *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna*, de Celia Pedrosa e Ida Alves (org.)
 Antonio Andrade

Imagem de tapa



Autor: Iatã Cannabrava é coordenador do Estúdio Madalena e fotógrafo.

O Estúdio Madalena foi fundado em 1989 e organiza o Paraty em Foco, o Encontro de coletivos fotográficos Ibero-Americanos, a expedição fotográfica De olhos nos mananciais e o Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo.

Organizou projetos como Revele o Tietê que Você Vê (1991); Foto São Paulo (2001) e Povos de São Paulo - Uma Centena de Olhares sobre a Cidade Antropofágica (2004), além de mais de 30 exposições e 80 workshops. Como fotógrafo, Iatã desenvolve trabalhos documentais com a paisagem urbana das cidades, especificamente das periferias das grandes metrópoles. Participou de mais de 40 exposições. Foi ganhador dos prêmios P/B da Quadrienal de Fotografia de São Paulo, em 1985; do concurso Marc Ferrez da FUNARTE, em 1987 e de dois prêmios da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, em 1996 e 2006. Suas fotografias foram publicadas em oito livros. Em agosto de 2009, lançou seu último livro, Uma Outra Cidade, pela editora 3fl Nome e Imprensa Oficial do Estado. Integra as coleções MASP-Pirelli, Galeria Fotoptica, Joaquim Paiva e MAM/São Paulo.

DOSSIÊ
ANACRONISMOS





Presentación | Apresentação

“El pasado es la luz que viaja perpetuamente hacia nosotros”
Qu’ est-ce que le contemporain?
Giorgio Agamben

Un modo de leer, ya sea textos de hace siglos o recientes es hacerse contemporáneo a ellos, señala Giorgio Agamben en *Qu’ est-ce que le contemporain?*¹ Hay un modo de ser contemporáneo, no coincidiendo con el propio tiempo. Este anacronismo, señala Agamben, no significa que se viva en el tiempo de la nostalgia y propone una definición de la contemporaneidad por la cual ésta se presenta como una relación singular con el propio tiempo de la persona, donde se adhiere a él por el defasaje, tomando distancia. Aquel que coincide punto por punto con su época no es contemporáneo, porque no alcanza a ver lo que sucede.

Continuando con este razonamiento expone la paradoja de que es contemporáneo aquél que fija su mirada para ver no la luz, sino la oscuridad que lo rodea. Si neurofisiológicamente esa oscuridad es percibir lo producido por nuestra retina cuando se cierran los ojos, es al mismo tiempo una actividad que neutraliza la luz que viene de épocas anteriores. Contemporáneo resultará entonces aquel que recibe en plena mirada las tinieblas que provienen de su propio tiempo. Los contemporáneos son los que no solo tienen el coraje de fijar la mirada en la oscuridad de la época sino también percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se proyecta al infinito. Lo que intentamos en este *dossier* es presentar a cuatro críticos que decidieron ver en las tinieblas recuperando así el pasado desde el presente de un pensamiento que debate.

Cuando Leonor Arfuch aborda el debate de los intelectuales y escritores sobre la ética de la responsabilidad manifiesta que su interés no es el de hacer una exégesis de sus argumentos, ni el de sopesar las posiciones en disputa,

“O passado é a luz que viaja perpetuamente em direção a nós”
Qu’ est-ce que le contemporain?
Giorgio Agamben

Um modo de ler seja textos de séculos atrás ou recentes é tornar-se seus contemporâneos, assinala Giorgio Agamben em *Qu’ est-ce que le contemporain?*¹ O que significa ser contemporâneo? Um modo de ser contemporâneos é não coincidir com o próprio tempo, defasados em relação a ele. Esse ana-cronismo não significa que se viva no tempo da nostalgia, assinala Agamben, e propõe uma definição da contemporaneidade que a apresenta como uma relação singular com o próprio tempo, em que se adere tomando distância. Quem coincide ponto por ponto com sua época não é contemporâneo porque não consegue ver o que acontece.

Continuando com esse raciocínio, expõe o paradoxo de que é contemporâneo quem fixa seu olhar para ver não a luz, mas a escuridão que o rodeia. Se neuro-fisiologicamente essa escuridão é perceber o produzido por nossa retina quando os olhos se fecham, ela é também uma atividade que neutraliza a luz vinda de épocas anteriores. Contemporâneo é então quem recebe em pleno olhar as trevas que provêm de seu próprio tempo; contemporâneos são aqueles que não só têm coragem de fixar o olhar na escuridão da época, mas também perceber nessa escuridão uma luz que, vindo na nossa direção, se projeta ao infinito. O que propomos neste dossiê é apresentar quatro críticos que decidiram ver as trevas, recuperando assim o passado a partir do presente de um pensamento em debate.

Quando Leonor Arfuch aborda a discussão dos intelectuais e escritores sobre a ética da responsabilidade, manifiesta que seu interesse não é fazer uma exegese de seus argumentos, nem ponderar as posições em disputa,

sino más bien el de intentar leerlo como un síntoma. Este síntoma del desencanto se refiere a la desorientación, del “estado del alma” del campo intelectual de la izquierda en el presente, de lo que quedó pendiente en la elaboración del pasado, de la conflictividad inherente a la definición (retrospectiva) de una ética de la responsabilidad. También, tratándose de un acontecimiento del discurso —escrituras de la violencia las denomina— le interesa detenerse en los géneros involucrados, su ética, su performatividad y su retórica, las modalidades de instauración de un “yo” y las maneras en que la experiencia individual —la propia biografía— interviene en la conceptualización de un momento histórico. Según Arfuch en los últimos años, y quizá confirmando que hay, en toda elaboración colectiva de un pasado traumático, temporalidades de la memoria, fueron apareciendo en la Argentina diversas narrativas en torno de la violencia política de los años setenta, que no sólo abordaban la terrible experiencia de la represión desatada por la última dictadura militar (1976-1983) sino que también traían al debate, la rememoración o la ficción, la experiencia guerrillera, tanto en sus primeras fases de campaña en el norte del país, ya en los tempranos años sesenta, como en su radicalización urbana, antes y después del pasaje a la clandestinidad de las agrupaciones armadas que se consolidan en la década posterior (el ERP, las FAR, Montoneros).

En esas narrativas se destaca fuertemente, según la autora, la experiencia personal, un “yo” que narra, desde los géneros más canónicamente autobiográficos o desde el testimonio de quien ha vivido, visto u oído, pero también desde diversos ejercicios ficcionales o autoficcionales, que al liberarse del ajuste a los hechos, su datación exacta o la “veracidad” de situaciones y personajes, permite poner en escena registros pulsionales, conductas socialmente reprobables, emociones “prohibidas”, en definitiva, mostrar, quizá con mayor crudeza, el deslinde entre lo público y lo privado, entre lo épico y lo íntimo.

Para leer las narrativas no ficcionales elige un corpus de debate singular en torno de la militancia guerrillera, que se generó a partir de una entrevista a Héctor Jouvé, uno de los protagonistas y sobrevivientes de la guerrilla

mas antes tentar lê-la como um sintoma. Esse sintoma do desencanto se refere à desorientação, ao “estado de alma” do campo intelectual da esquerda no presente, ao que ficou pendente na elaboração do passado, à conflitividade inerente à definição (retrospectiva) de uma ética da responsabilidade. Também, tratando-se de um acontecimento do discurso – denomina-as “escritas da violência”– interessa-lhe deter-se nos gêneros envolvidos, sua ética, sua performatividade e sua retórica, as modalidades de instauração de um “eu” e as maneiras como a experiência individual –a própria biografia– intervêm na conceituação de um momento histórico. Segundo Arfuch, nos últimos anos, e talvez confirmando que há em toda elaboração coletiva de um passado traumático *temporalidades da memória*, foram aparecendo na Argentina diversas narrativas em torno da violência política dos anos 70 que não só abordavam a terrível experiência da repressão desatada pela última ditadura militar (1976-1983), mas traziam ainda para o debate, a rememoração ou a ficção, a experiência da guerrilha, tanto em suas primeiras fases de campanha no norte do país, já no início dos anos 60, como em sua radicalização urbana antes e depois da passagem à clandestinidade das agrupações armadas, que se consolidaram na década posterior (o ERP, as FAR, Montoneros).

Nessas narrativas, segundo a autora, destaca-se fortemente a experiência pessoal, o “eu” que narra, a partir dos géneros mais canonicamente autobiográficos u do testemunho de quem viveu, viu ou ouviu, mas também a partir de diversos exercícios ficcionais ou auto ficcionais, que ao se liberarem do ajuste aos fatos, de sua datação exata ou da “veracidade” de situações e personagens, permite colocar em cena registros pulsionais, condutas socialmente reprováveis, emoções proibidas, em suma, mostrar talvez com maior crueza a separação entre o público e o privado, entre o épico e o íntimo.

Para ler as narrativas não ficcionais, Arfuch escolhe um corpus de debate singular em torno da militância guerrilheira, que se gerou a partir de uma entrevista a Héctor Jouvé, um dos protagonistas e sobreviventes

guevarista, publicada en la revista *La Intemperie* de Córdoba, que inspiró a su vez una encendida carta del filósofo Oscar del Barco bajo el epígrafe “No matarás”. A partir de allí constata que se desencadenó una larga y profusa correspondencia entre intelectuales, escritores, psicoanalistas, pensadores, reunida en un primer volumen de casi 500 páginas bajo el título *No Matar. Sobre la responsabilidad* (2007), cuyo segundo volumen se encuentra en preparación.

En las conclusiones sostiene que tanto la entrevista de Jouvé como la carta de Del Barco van más allá. Ambas ponen en escena la figura protagónica del “yo”, esa primera persona que confiere a su decir la contundencia del performativo explícito. Un “yo” testimonial que no elude la responsabilidad, un “yo” acusatorio, crítico y autocrítico, un grito exasperado, el énfasis y la conmoción más que los derroteros de la argumentación. Esa conjunción particular, producida en un horizonte filosófico, es la que marca, dice Leonor Arfuch, un hito en las políticas de la memoria y en las narrativas del pasado reciente: permite comenzar a descender el velo del silencio o el tabú del discurso, transcurrido ya un tiempo suficiente para abordar la zona gris de la elegía revolucionaria, poder revisar el culto de los héroes sin desmerecer el homenaje a las víctimas y sin ceder a la tentación de escamotear verdades para evitar condenas.

Con la mirada también puesta en el pasado, el propósito del artículo de Jordana Blejmar es pensar cómo volver presentes a los ausentes, en particular a partir del uso público de fotos de desaparecidos. Hay una historia de ese uso, momentos diferentes en el uso público de fotos de desaparecidos. Las fotos son disparadores y habilitan la emergencia de una nueva y contemporánea mirada sobre los lugares y objetos fotografiados.

Los ensayos, que trata Blejmar, tienen puntos en común pero no son iguales: es posible “echar luz sobre su existencia previa, sobre sus luchas políticas, sus relaciones afectivas, conjurar, en suma, la segunda de las eliminaciones perpetuadas por los militares, la desaparición de la desaparición, para reafirmar así el paso de los desaparecidos por este mundo”. *Cómo miran tus ojos* (2007), de María Soledad Nívoli y *Ausencias* (2008), de Gustavo Germano, son los ensayos que se inscriben en ese contexto de aparición pública de producciones visuales que vinculan fotografía, memoria y filiación.

Ausencias está compuesta por catorce dípticos y animada por una idea sencilla pero eficaz: Germano reproduce una fotografía familiar tomada durante los años sesenta o setenta (la misma escenografía, los mismos

da guerrilha guevarista, publicada na revista *La Intempérie*, de Córdoba, que inspirou por sua vez uma apaixonada carta do filósofo Oscar del Barco sob o epígrafe “No matarás”. A partir daí, constata que se desencadeou uma longa e profusa correspondência entre intelectuais, escritores, psicanalistas, pensadores, reunida no ano passado num primeiro volume de quase 500 páginas sob o título de *No Matar. Sobre la responsabilidad* (2007), cujo segundo volume se encontra no prelo.

Nas conclusões, Arfuch sustenta que tanto a entrevista a Jouvé como a carta de del Barco vão além. Ambas colocam em cena a figura central do “eu”, essa primeira pessoa que confere a seu dizer a contundência do performativo explícito. Um eu testemunhal que não elude a responsabilidade, um eu acusatório, crítico e auto-crítico, um grito exasperado, a ênfase e a comoção mais do que as rotas da argumentação. Essa conjunção particular, produzida num horizonte filosófico, assinala, diz Arfuch, um marco nas políticas da memória e nas narrativas do passado recente: permite começar a afastar o véu do silêncio ou o tabu do discurso, transcorrido já um tempo suficiente para abordar a zona cinza da elegia revolucionária, para poder revisar o culto dos heróis sem desmerecer a homenagem das vítimas e sem ceder à tentação de escamotear verdades para evitar condenações.

Com o olhar colocado no passado, o artigo de Jordana Blejmar indaga como tornar presentes os ausentes, em particular a partir do uso público de fotos de desaparecidos. Há uma história desse uso, momentos diferentes no uso público dessas fotos. Elas são detonadores e habilitam a emergência de um olhar novo e contemporâneo sobre os lugares e objetos fotografados.

Os ensaios de que trata Blejmar têm pontos em comum, mas não são iguais: é possível “lançar luz sobre sua existência prévia, sobre suas lutas políticas, suas relações afetivas, conjurar, em suma, a segunda das eliminações perpetuadas pelos militares, o desaparecimento do desaparecimento, para reafirmar assim a passagem dos desaparecidos por este mundo”. *Cómo miran tus ojos* (2007), de María Soledad Nívoli, e *Ausencias* (2008), de Gustavo Germano, são os ensaios que se inscrevem nesse contexto de aparecimento público de produções visuais que vinculam fotografia, memória e filiação.

Ausencias é composta de catorze dípticos e animada por uma idéia simples, mas eficaz: Germano reproduz uma fotografia familiar tomada durante os anos sessenta ou setenta (a mesma cenografia, os mesmos protagonistas, o mesmo enquadre), mas ali onde a imagem original retratava um desaparecido, na foto atual esse espaço permanece vazio evocando a

protagonistas, el mismo encuadre), pero allí donde la imagen original retrataba a un desaparecido, en la foto actual ese espacio permanece vacío evocando la falta, el hueco dejado por las víctimas del terrorismo de Estado en cada familia. El contraste entre el blanco y negro de la imagen original y el color de la nueva insinúa la distancia temporal que separa ambos momentos.

Blejmar considera la propuesta de Nívoli un poco más compleja. *Cómo miran tus ojos* exhibe una serie de diapositivas de un viaje de estudios a Bariloche hecho en 1965 por su padre, Mario Alberto Nívoli, un aficionado a la fotografía que había estudiado Ingeniería Química en la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe y era docente en la Facultad, desaparecido en 1977, cuando Soledad tenía apenas cuatro meses. La muestra se completa con otras fotografías tomadas en el presente. En el 2004 la joven encuentra las diapositivas, un año más tarde convoca al fotógrafo, Gustavo D'Assoro, y recién en el 2006 realizan juntos el primer viaje a Santa Fe. Le seguirán Concordia, Ucaha y Perdices ese mismo año y Córdoba en el 2007. Los acompañarán Manolo Ferraro, que oficiará de asistente, y en ocasiones la madre de Soledad. Las imágenes del “detrás de escena” no son, en estas muestras, meros complementos a las fotografías principales. Son imágenes necesarias, imágenes que celebran la vida, la amistad y la familia, momentos espontáneos capturados cuando sus protagonistas bajaron la guardia y que contrastan por eso con las fotos “artificiales” de las series. Acaso están ahí para recordarnos que, como aventura una vez más Ricoeur, “el recuerdo de una tragedia no es forzosamente trágico”.

La pregunta para Valentín Díaz, en este punto, es a propósito de la contemporaneidad de Burroughs y Guevara: en qué sentido sus experiencias son verdaderamente contemporáneas, en qué sentido viajan al mismo tiempo; o incluso, más allá de las fechas, qué de nuestro presente podemos reconocer en uno y otro, o, más aun, retomando una inquietud barthesiana, quién es hoy más joven. Podría uno imaginar, propone, una conversación posible, en algún pueblo peruano o colombiano, entre el joven Guevara (el futuro comandante) y Burroughs (quien, no casualmente, es llamado “comandante” por Daniel Link). Seguramente se trata de una conversación imposible, llena de malentendidos o de deseos incomprensibles. Pero la pregunta fundamental (atravesada por las diferencias de punto de vista entre uno y otro) que se hace es a propósito del sentido de estos viajes casi simultáneos en relación con el lugar de América Latina a mediados del siglo pasado. Tanto Burroughs como Guevara son llamados por una voz, por una imagen, América Latina, y

falta, o buraco deixado pelas vítimas do terrorismo de Estado em cada família. O contraste entre o preto e branco das imagens originais e a cor das novas insinua a distância temporal que separa ambos momentos.

Blejmar considera a proposta de Nívoli um pouco mais complexa. *Como miran tus ojos* exhibe uma série de slides de uma viagem de estudos a Bariloche feita em 1965 por seu pai, Mario Alberto Nívoli, um fotógrafo amador que estudara Engenharia Química na Universidade do Litoral em Santa Fé e era professor universitário, desaparecido em 1977, quando Soledad tinha apenas quatro meses. A amostra se completa com outras fotografias tomadas no presente. Em 2004, a jovem encontra os slides, um ano mais tarde convoca o fotógrafo Gustavo D'Assoro e somente em 2006 realizam a primeira viagem a Santa Fe. Esse mesmo ano iriam a Concordia, Ucaha e Perdices e, em 2007, a Córdoba acompanhados de Manolo Ferraro, que fará o papel de assistente, e em algumas ocasiões a mãe de Soledad. As imagens “atrás da cena” não são nesse ensaio meros complementos das fotografias principais. São imagens necessárias, imagens que celebram a vida, a amizade e a família, momentos espontâneos captados quando seus protagonistas baixaram a guarda, contrastando por isso com as fotos “artificiais” das séries. Talvez estejam aí para nos lembrar que, como arrisca Ricoeur, “a lembrança de uma tragédia não é forçosamente trágica”.

Já a pergunta para Valentín Díaz é a propósito da contemporaneidade de Burroughs e Guevara: em que sentido suas experiências são verdadeiramente contemporâneas, em que sentido eles viajam ao mesmo tempo; ou, para além das datas, o que do nosso presente podemos reconhecer num e noutro; ou até, retomando uma inquietude barthesiana, quem é hoje mais jovem? Poderíamos imaginar, propõe, uma conversa, em algum vilarejo peruano ou colombiano, entre o jovem Guevara (o futuro comandante) e Burroughs (não por acaso chamado “comandante” por Daniel Link). Certamente se trata de uma conversa impossível, cheia de mal-entendidos ou de desejos incomprensíveis.

Mas a pergunta fundamental (atravessada pelas diferenças de ponto de vista entre um e outro) que Díaz se faz a propósito do sentido dessas viagens simultâneas é em relação ao lugar da América Latina em meados do século passado. Tanto Burroughs como Guevara são chamados por uma voz, uma imagem – América Latina – e essa viagem suporá para ambos um momento de ruptura: uma experiência que, entre outras, fará deles o que sabemos que foram para o século. É nesse sentido que essas viagens

ese viaje supondrá para ambos un momento de quiebre: una experiencia que, entre otras, hará de ellos quienes sabemos que fueron para el siglo. Es en este sentido que estos viajes hablan del significado de lo latinoamericano y su coincidencia puede resultar particularmente significativa. Sobre todo porque se trata de dos figuras que se dispusieron a imaginar destinos posibles para el siglo luego de la Segunda Guerra y avanzaron hacia lugares, en principio, incompatibles. La pregunta, entonces, es a propósito del significado *presente* del recorrido de Guevara y lo que puede postularse es que lo que Guevara inventa tiene un valor sobre todo cultural (en su sentido más industrial): la ruta de Guevara, una ruta que, bajo el modelo *road movie*, tantos jóvenes y algunos cineastas fatigarán.

Esto se debe a que, tal como puede leerse en sus textos, lo que Guevara y Burroughs encuentran en sus viajes, sin esperarlo, es la fuerza de una experiencia histórica pretérita y, en términos de Haroldo de Campos, “secuestrada”², en especial durante el siglo XIX —la experiencia barroca—. De este modo, lo que la contemporaneidad de Burroughs y Guevara, según la hipótesis de Díaz, permite ver es que el pop no es la única sino una de las matrices de sentido que están en juego. La otra, aquella que funciona como tensión (y que por lo tanto abre los destinos del siglo XX en otras direcciones) es propiamente latinoamericana: la matriz neobarroca. A partir de esto propone que si funciona como apertura es porque el pop y el neobarroco son dos matrices de sentido (dos modelos de imaginación) superpuestas pero divergentes. Superpuestas porque son contemporáneas, porque operan por descentramiento y sobre todo, en términos de imaginarios posibles, porque son fuerzas de producción de imágenes regidas por una misma lógica —la de la simulación—. Tanto el pop como el neobarroco acaban, a su modo, con la primacía de la Idea, es decir, con el original, la copia, el modelo y la reproducción (y es esa coincidencia lo que lleva a muchos analistas del neobarroco, sobre todo europeos, a perder de vista la especificidad del fenómeno). Pero también divergentes porque sólo para el neobarroco la lógica de la simulación es evocación de un principio continental. “En efecto, tal como con claridad percibe Burroughs, América Latina es el espacio donde la mezcla en tanto origen produce una tierra de monstruos y de exceso”.

Divergentes, sobre todo, porque el pop y el neobarroco se organizan en torno a principios temporales y económicos de diferente alcance. Es decir, la divergencia, en última instancia, se define en la construcción de

falam do significado da América Latina e sua coincidência pode se mostrar particularmente significativa. Sobretudo porque se trata de duas figuras que se dispuseram a imaginar destinos possíveis para o século depois da Segunda Guerra e avançaram em direção a esses lugares, em princípio incompatíveis. A pergunta, então, é acerca do significado *presente* do percurso de Guevara e o que pode ser postulado é que o que Guevara inventa tem um valor principalmente cultural (em seu sentido mais industrial): a estrada, uma estrada que, sob o modelo *road movie*, tantos jovens e alguns cineastas tornaram exaustiva.

Isso se deve a que, tal como é possível ler em seus textos, o que Guevara e Burroughs encontram em suas viagens, sem esperá-lo, é a força de uma experiência histórica pretérita e, em termos de Haroldo de Campos, “seqüestrada”, em especial durante o século XIX: a experiência barroca. Desse modo, o que a contemporaneidade de Burroughs e Guevara, segundo a hipótese de Díaz, permite ver é que o pop não é a única, mas apenas uma das matrizes de sentido que estão em jogo. A outra, aquela que funciona como tensão (e que, portanto, abre os destinos do século XX em outras direções), é propriamente latino-americana: a matriz neobarroca. A partir daí, propõe que se isso funciona como abertura é porque o pop e o neobarroco são duas matrizes de sentido (dois modelos de imaginação) superpostas e divergentes. Superpostas porque são contemporâneas, porque operam por descentramento e, sobretudo, em termos de imaginários possíveis, porque são forças de produção de imagens regidas por uma mesma lógica – a da simulação. Tanto o pop como o neobarroco acabam, cada um do seu modo, com a primazia da Idéia, quer dizer, com o original, a cópia, o modelo e a reprodução (e é essa coincidência que leva muitos analistas do neobarroco, principalmente europeus, a perder de vista a especificidade do fenômeno). Mas também divergentes, porque só para o neobarroco a lógica da simulação é evocação de um princípio continental: “Efetivamente, tal como percebe Burroughs com clareza, a América Latina é o espaço onde a mistura enquanto origem produz uma terra de monstros e excesso. Divergentes, sobretudo, porque o pop e o neobarroco se organizam em torno a princípios temporais e econômicos de alcance diferente. Quer dizer, a divergência, em última instância, se define na construção de maquinarias de leitura (a maquinaria pop, a maquinaria neobarroca) cuja lógica de funcionamento pode coincidir, mas cuja temporalidade não é idêntica: enquanto o tempo da imaginação pop é o presente, o da imaginação

maquinarias de lectura (la maquinaria pop, la maquinaria neobarroca) cuya lógica de funcionamiento puede coincidir, pero cuya temporalidad no es idéntica: mientras el tiempo de la imaginación pop es el presente, el de la imaginación neobarroca se define más bien, tal como señala Severo Sarduy, en el espacio incierto, anacrónico, de la *retombée* sólo así lo latinoamericano se vuelve sinónimo de un desajuste, o de la postulación de una cartografía imaginaria en la que todas las eras y todas las tradiciones se incluyen y se vuelven irreconocibles.”

En “Restauração, restituição”, Antelo aborda el pensamiento estético de Giorgio Agamben y lo describe como constitutivamente político debido a su potencia para desactivar y convertir en inoperantes los materiales con los que trabaja. El anacronismo que Antelo detecta en Agamben podríamos definirlo como de carácter transitorio, destinado a hundirse una vez que acontezca una temporalidad mesiánica. De allí la noción de restauración expresada en el título del artículo. Diferente será, sostiene Antelo en el mismo texto, la postura de otro benjaminiano, Georges Didi-Huberman, para quien no existe una instancia de redención final, sino una teoría de las sobrevivencias que debe ser incesantemente retomada. “La historia, advierte el propio Didi-Huberman, se construye alrededor de lagunas perpetuamente cuestionadas, nunca colmadas plenamente”.

La contraposición entre Agamben y Didi-Huberman constituye tal vez el marco conceptual del *dossier* que estamos presentando y nos permite la formulación de una serie de preguntas que esperamos puedan ser respondidas en estos ensayos que presentamos a continuación

incerto, anacrônico, da *retombée*. Só assim o latino-americano se torna sinônimo de um desajuste ou da postulação de uma cartografia imaginária em que todas as eras e todas as tradições se incluem e se tornam irreconhecíveis”.

Finalmente, em “Restauração, restituição”, Raúl Antelo aborda o pensamento estético de Giorgio Agamben e o descreve como constitutivamente político devido à sua potência para desativar e tornar inoperantes os materiais com os quais trabalha. O anacronismo que Antelo detecta em Agamben poderia ser definido como caráter transitório, destinado a afundar uma vez que aconteça uma temporalidade messiânica. Daí a noção de restauração expressa no título do artigo. Diferente será, sustenta Antelo, a postura de outro benjaminiano, Georges Didi-Huberman, para quem não existe uma instância de redenção final, mas uma teoria das sobrevivências que deve ser incessantemente retomada. “A história, adverte o próprio Didi-Huberman, se constrói em torno de lacunas perpetuamente questionadas, nunca preenchidas plenamente”. A contraposição entre Agamben e Didi-Huberman podem muito bem constituir a moldura conceitual do dossiê que apresentamos a seguir, permitindo-nos a formulação de uma série de indagações sobre as quais estes ensaios a seguir nos ajudam a pensar.

NOTAS

1 *Qu' est-ce que le contemporain?* Giorgio Agamben, 2008, París, Éditions Payot & Rivages, Traduit de l' italien par Máxime Rovere. Ed Nottetempo srl, 2008.

Violencia política, autobiografía y testimonio ¹

Leonor Arfuch

Es lo que hay de violencia en la escritura misma, que la separa de la palabra, lo que revela en ella la fuerza de inscripción, la pesantez de una traza irreversible.

Roland Barthes

En los últimos años, y quizá confirmando que hay, en toda elaboración colectiva de un pasado traumático, *temporalidades de la memoria*, fueron apareciendo en la Argentina diversas narrativas en torno de la violencia política de los años setenta, que no sólo abordaban la terrible experiencia de la represión desatada por la última dictadura militar (1976-1983) sino que también traían al debate, la rememoración o la ficción, la experiencia guerrillera, tanto en sus primeras fases de campaña en el norte del país, ya en los tempranos años sesenta, como en su radicalización urbana, antes y después del pasaje a la clandestinidad de las agrupaciones armadas que se consolidan en la década posterior (el ERP, las FAR, Montoneros).

En esas narrativas se destaca fuertemente la experiencia personal, un “yo” que narra, desde los géneros más canónicamente autobiográficos o desde el testimonio de quien ha vivido, visto u oído, pero también desde diversos ejercicios ficcionales o autoficcionales, que al liberarse del ajuste a los hechos, su datación exacta o la “veracidad” de situaciones y personajes, permite poner en escena registros pulsionales, conductas socialmente reprobables, emociones “prohibidas”, en definitiva, mostrar, quizá con mayor crudeza, el deslinde entre lo público y lo privado, entre lo épico y lo íntimo.

Entre las narrativas no ficcionales hemos elegido para nuestra presen-

tación un corpus de debate singular en torno de la militancia guerrillera, que se generó a partir de una entrevista a Héctor Jouvé, uno de los protagonistas y sobrevivientes de la guerrilla guevarista, publicada en la revista *La Intemperie* de Córdoba, que inspiró a su vez una encendida carta del filósofo Oscar del Barco bajo el epígrafe “No matarás”. A partir de allí se desencadenó una larga y profusa correspondencia entre intelectuales, escritores, psicoanalistas, pensadores, reunida en un primer volumen de casi 500 páginas bajo el título *No Matar. Sobre la responsabilidad* (2007), cuyo segundo volumen se encuentra en preparación.

Ese largo debate —la entrevista se publicó en octubre y noviembre de 2004, la carta de Del Barco en diciembre, las cartas-respuesta en diversas revistas y en sitios de Internet, durante todo 2005 y cantidad de artículos sobre el tema durante 2006 —por cierto no fue saldado. Se anudaban en él demasiadas cuestiones, todas urticantes. La relación entre política y violencia, la concepción misma de “violencia” y su posible distinción entre “buena” y “mala” —o bien, entre la de los oprimidos y la de los opresores—; el cuestionamiento del accionar de la guerrilla y también su justificación por la coyuntura histórica —la “coartada de la historia”—; su carácter elitista y divorciado de las masas —en la experiencia argentina— y también la recuperación de sus ideales; la difícil distinción entre medios y fines; la vigencia de la idea misma de “revolución” y de los ideales que conlleva, y fundamentalmente, la responsabilidad de antaño y de hoy respecto de un accionar donde la muerte —de un lado y del otro, es decir, matar o morir— estaba siempre en juego.

Pleno de pasión y también de violencia —de esa violencia de la escri-

tura que tanto Derrida como Barthes percibieran bien— el debate, sin duda el más importante que se ha generado hasta el presente, puso al descubierto viejas heridas, silencios, olvidos, tabúes, agravios, decepciones y, lo más perturbador, la enorme dificultad —para algunos, la imposibilidad— de asumir radicalmente una evaluación crítica y autocrítica en torno de la responsabilidad por la vida, la propia, la del otro. Más que respuestas — pese a que se intentaron aportar, desde distintos ángulos— dejó sembradas dudas, interrogantes y núcleos de sentido del orden de lo indecible. Mi interés en abordar este debate no es el de hacer una exégesis de sus argumentos —por demás intrincados— ni el de sopesar las posiciones en disputa sino más bien el de intentar leerlo como un síntoma. Un síntoma del desencanto, de la desorientación, del “estado del alma” —si se me permite la expresión— del campo intelectual de la izquierda en el presente, de lo quedó pendiente en la elaboración del pasado, de la conflictividad inherente a la definición (retrospectiva) de una ética de la responsabilidad. Pero también, tratándose de un acontecimiento del discurso —escrituras de la violencia— me interesa detenerme en los géneros involucrados, su ética, su performatividad y su retórica, las modalidades de instauración de un “yo” y las maneras en que la experiencia individual —la propia biografía— interviene en la conceptualización de un momento histórico.

Los tonos del debate

¿Qué es lo que causó tanto revuelo? ¿Qué motivó la carta de Del Barco y las encarnizadas reacciones que despertó? En la entrevista, Héctor Jouvé revive la terrible experiencia de un grupo guerrillero del cual formó parte —el EGP, Ejército Guerrillero del Pueblo— que, imbuido de entusiasmo revolucionario, se había internado en el norte argentino buscando hacer contacto con algunos personajes cercanos al Che que estaban en Bolivia, donde recibieron entrenamiento. Relato descarnado de la peripecia de jóvenes de clases medias urbanas perdidos en la inmensidad del monte salteño, atravesando terrenos desconocidos, enfrentando el hambre, las inclemencias del tiempo, el recelo de los lugareños y la orfandad de toda orientación nítida, de un objetivo, de un sentido de la acción, donde el narrador retraza esos tránsitos recuperando escenas emblemáticas —las marchas forzadas, el descubrimiento de huellas de gendarmes, el encuentro con alguna familia de lugareños, las travesías del hambre, el posterior desbande, su propia captura y pri-

sión—, mechados con una evaluación crítica de las acciones, apostillas políticas y saltos hacia el presente. Un relato que, hasta aquí, podría asemejarse al de un libro de aventuras —aunque sin línea argumental hacia un desenlace— pero que incluía un tema mayor: el “ajusticiamiento” de dos de sus compañeros, uno de ellos supuestamente “quebrado”, el otro sospechado de amenazar la seguridad del grupo, muertes a las cuales se había opuesto firmemente y cuyo desconsuelo lo seguía acompañando. Con modestia, con sencillez, sin autocomplacencia, el testimonio de Jouvé no se presentaba como un ejercicio de memoria —o *in memoriam*— sino, quizá con la distancia del narrador benjaminiano, traía el peso no perecedero de esa experiencia en el presente —el peso de la culpa o mejor, de la responsabilidad—, con la intención de aportar a la reflexión y de generar respuestas, también en presente.

Por cierto, no era la primera vez que el tema salía a la luz. En el tiempo largo de la memoria, en los 40 años transcurridos desde esa experiencia pionera de guerrilla guevarista a mediados de los sesenta —cuya tradición quedó impresa en las posteriores formaciones armadas—, una constelación de textos e imágenes han dibujado paisajes de época donde la violencia revolucionaria aparece en sus vívidos detalles. En muchos testimonios, autobiografías o autoficciones —incluso en declaraciones previas de Jouvé— está presente esa práctica terrible de justicia sumaria que enfila las armas hacia el hermano, acusado —o sospechado— de traición, de debilidad o de inconsecuencia. Pese a ello el tema encierra una especie de tabú discursivo: en primer lugar, porque pone de manifiesto la obediencia ciega a un mandato superior que vulnera los lazos de afecto y amistad entre los combatientes y los iguala a sus enemigos, una obediencia marcada por una lógica guerrera y una mística del deber y de la jerarquía similar a las de las fuerzas contra quienes combaten; en segundo lugar, porque tal práctica ofrece un argumento más para igualar las “dos” violencias, la del grupo guerrillero y la de la represión estatal —en Argentina una expresión acabada de esta postura fue la llamada “teoría de los dos demonios”—, repartir las culpas entre los dos “bandos” y contribuir así a una cierta exculpación de quienes administraron la muerte con la autoridad del Estado o de sus organismos represivos “legítimos”. Al igualar las muertes —la sola diferencia sería la práctica de la tortura— se afirma por ende la crueldad, la “inhumanidad” de quienes se pretenden defensores de una vida más justa y más humana.

Violencia política, autobiografía y testimonio

Aun cuando pueda ser rotundamente rebatida desde la concepción misma de los “crímenes de lesa humanidad”, instituida internacionalmente en 1998 por la Declaración de La Haya, tal igualación sigue teniendo sin embargo anclaje en el discurso público y en la siempre elusiva configuración del sentido común.

¿Por qué narrar entonces esos episodios? ¿Por qué revelar una vez más el secreto, contrariar el tabú discursivo, dejar salir a luz esa historia sórdida, revivir esas escenas de pesadilla, esas muertes infringidas absurdamente a dos compañeros con nombre y apellido, de la misma edad, del mismo ámbito? Podría pensarse que es un relato llevado por el arrepentimiento —a la manera de la “confesión-rendimiento de cuentas”, que define Bajtín (1982)—, que llega sin la exigencia de la confesión ante la justicia o el tribunal, fuera de todo marco condenatorio, casi porque sí... o quizá por una deuda nunca saldada con la propia responsabilidad —aunque no se ha dado muerte por propia mano—, que se plantea como un mandato hacia los otros tan válido como el “Nunca Más”.

Con toda su importancia, con el impacto emocional que supone, después de haber atravesado la tortura y la cárcel, retomar ese hilo de los acontecimientos donde también anida el dolor de otras muertes de compañeros por hambre o accidente, no fue tanto el testimonio de Jouvé lo que desató el debate sobre la violencia política de esos años —y la violencia política *tout court*— sino, precisamente, la carta de Del Barco. Una carta que se centraba justamente en el tema de la muerte y la responsabilidad, la propia —como inspirador ideológico en su tiempo de esa aventura armada— y la de todos los que en nombre de la revolución hacían culto de la muerte, “asesinos seriales”, según su decir, de Lenin, Trotsky o Stalin a Fidel y el Che, sin olvidar a los jefes de la guerrilla argentina y a sus enemigos, los generales de la dictadura. El “grito” de Del Barco —por él mismo definido como tal—, cobijado en el “No Matarás”, no sólo era el lamento por la muerte sin sentido de esos dos seres tan cercanos en quienes, desde el hoy, veía a su propio hijo, sino que introducía un planteo radical sobre la ética y la responsabilidad sin atenuantes —sin ninguna coartada histórica— sobre la vida del Otro como supremo valor y límite irrenunciable de toda acción política. Un principio “imposible y necesario”, como Derrida y otros autores nos invitaran a pensar, colocado por encima de cualquier ideal, aun el más noble, de transformación social.

La reacción a esta carta no se hizo esperar. Su impacto desbordó un

horizonte de palabras. Someramente, dividió el campo intelectual entre quienes valoraban la valentía de su gesto, aun sin coincidir totalmente con sus dichos y quienes lo consideraban un agravio o peor, una traición. El intercambio adoptó la forma epistolar, con todo el peso que ese género tiene por cuanto articula, de modo singular, lo público y lo privado, el involucramiento personal —mayor que en un ensayo o un artículo especializado— y el hecho de escribir para ser leído por otros, en soledad, en un ruedo mediático o de conversación, quizá reeditando esa famosa práctica que Habermas (1990) consideró como esencial a la constitución misma de la “opinión pública” moderna: el escribir cartas para ser leídas entre amigos, en lugares de reunión o publicadas en los periódicos, una práctica que hizo del siglo XVIII, según su propia definición, “un siglo epistolar”.

La articulación entre público y privado era por otra parte casi obligada: las respuestas partían de la izquierda —en su ambigüedad constitutiva y en la notoria diversidad de sus matices—, y nadie había sido ajeno a las cuestiones que allí se planteaban. Teóricos, simpatizantes, ex militantes, ex guerrilleros, un conglomerado heterogéneo y al mismo tiempo una comunidad de afinidades. No especifico también los femeninos porque fue una disputa esencialmente —y típicamente, podríamos decir, con un poquito de maldad— masculina. Pese a que en la lucha armada participaron muchas mujeres ninguna salió al ruedo del discurso, por lo menos en el corpus principal de las revistas compilado luego en el libro.

Público y privado, o casi mejor, biográfico: la propia experiencia aparecía inequívocamente como el sostén que habilitaba la palabra. Cada uno respondía al desafío pensando desde su propia biografía: los hechos, los dichos, las circunstancias en las que había participado, las opiniones que había o no compartido. De pronto sobrevénía un tono intimista, una modulación afectiva que atravesaba la aseveración: algunos hablaban desde la emoción y la conmoción, otros, fundamentalmente los “contradictores”, desde la farragosa extenuación de sus bibliotecas. Varios, como afirma Vezzetti (2009) en su último libro, optaron por matar lisa y llanamente al mensajero. O lo colocaron entre los enemigos. Lo que fue un “grito” no pudo ser oído, por varios, como tal. En su lugar se leyeron argumentos. El tono de agresión fue *in crescendo* según salían a relucir “contra-argumentos”, que el propio Del Barco se ocupó luego, en una segunda etapa, esta vez sí argumentativa, de rebatir.

En síntesis: la carta cayó como un rayo —alguno de los interlocutores hizo esa comparación con la furia de la naturaleza— o como una tea que provoca incendio, o como un sacudón que mueve las conciencias. Tuvo, según Diego Tatián, un efecto parecido al artefacto de Duchamp: algo imposible de aceptar en la escena del (arte del) discurso. Algo del orden de lo indecible —o de lo inaudible— quizá más apto para el balbuceo, la media voz o la conversación íntima, pero que por eso mismo, por su dislocación, por su lugar extemporáneo, era capaz de producir, paradójicamente, un efecto que ninguna otra reflexión modulada y contenida hubiera producido.

El *No Matarás*, seguía Tatián, intenta “expresar lo imposible, lo inexpresable, lo inaccesible para el léxico científico-social, la fraseología periodística o el debate”, a la manera en que la “Aparición con vida” de los organismos de derechos humanos había logrado presentar lo impresentable, decantar un dolor común que no podía decirse de otro modo.

Si los contradictores extremaban los esfuerzos en quitar razón al grito, entre los próximos se generaba también un efecto de extrañeza: ¿cómo poner en lo público aquello intratable, aquel punto ciego que había desvelado alguna vez la tertulia, la convivialidad de los amigos? La conversación y el diálogo, de preferencia en la intimidad, aparecían así confrontados al debate como los géneros discursivos más apropiados para abordar un tema de esa envergadura. Incluso, frente a la virulencia de algunas respuestas, varios partícipes —en un arco ampliamente representativo del campo intelectual en la Argentina— enfatizaron la necesidad de moderación dialógica aún en el debate público, rasgo que potencialmente ayudaría a enfrentar con mayor lucidez lo que causaba tal consternación.

Pero ¿hay manera de salir de la guerra de interpretaciones? ¿Es posible, ante dilemas de esta naturaleza, encontrar vías de entendimiento? La carta misma, su punto extremo de acusación y de lamento, sólo por ese “colmo” —también barthesiano—, por ese exceso de sentido, pudo ser receptada. No hubiera habido ese debate si la retención hubiera triunfado.

Porque en verdad, la crítica al accionar guerrillero, al foquismo, a la entronización de la vía armada y el culto de la muerte de sus militantes ya había sido largamente abordada, no sólo desde el reformismo o la construcción periodística de la opinión, sino incluso desde sectores de la izquierda y del peronismo —o la “izquierda nacional”— que participaban, de distintas maneras, del proyecto revolucionario. Tanto en el ámbito local como en el exilio en tiempos de la dictadura, se había discutido y reflexionado in-

temáticamente en torno de esos temas. Valga como ejemplo la revista *Controversia*, editada en México entre 1979-81 por una plana mayor de intelectuales militantes, donde se analizaban sin tapujos las causas de la derrota y se condenaban duramente los métodos que habían costado la vida de tantos militantes y de tantas víctimas “del otro lado”. Los aportes de Héctor Schmucler y de Sergio Caletti en particular no dejaban ninguna duda al respecto. Luego, desde el retorno a la democracia, y de acuerdo con esas “temporalidades de la memoria” que mencionábamos al principio, después de la evidencia del horror represivo del terrorismo de Estado y de sus miles de víctimas, después de la recuperación —siempre inconclusa— de los nombres y las trayectorias que la figura de la desaparición pretendió borrar, mientras se descubrían huellas corpóreas y campos de exterminio, se abrían los juicios y se buscaban niños apropiados, comenzaron a emerger, quizá tímidamente, algunos tópicos de este debate, ya sea en la ficción, el testimonio, la opinión de intelectuales y la investigación académica, que ha producido, a lo largo de las dos últimas décadas, una profusa e importante bibliografía.

Pero en verdad, tanto la entrevista de Juvé como la carta de Del Barco van más allá. Ambas ponen en escena la figura protagónica del “yo”, esa primera persona que confiere a su decir la contundencia del performativo explícito. Un yo testimonial que no elude la responsabilidad, un yo acusatorio, crítico y autocrítico, un grito exasperado, el énfasis y la conmoción más que los derroteros de la argumentación. Esa conjunción particular, producida en un horizonte filosófico, es la que marca un hito en las políticas de la memoria y en las narrativas del pasado reciente. Permite comenzar a descender el velo del silencio o el tabú del discurso, transcurrido ya un tiempo suficiente para abordar la zona gris de la elegía revolucionaria, poder revisar el culto de los héroes sin desmerecer el homenaje a las víctimas y sin ceder a la tentación de escamotear verdades para evitar condenas.

Ahora bien ¿fue realmente escuchado el grito de Del Barco? ¿O se lo trató de acallar de inmediato con la justificación histórica, el regodeo de las citas, la sanción filosófica o bíblica? —porque también fue un debate con presencia divina, que podría llevar con justeza el título de un libro de Ernesto Laclau: *Misticismo, retórica y política* (2000). Hubo en efecto mucho de eso y también de narcisismo, exhibicionismo y autorreferencia. Pero también terciaron voces en contrario, rescatando la potencia del gesto de ambos, el volver a decir —y volver a vivir— de Juvé y la vuelta crítica de

Violencia política, autobiografía y testimonio

Del Barco sobre su propio pasado. Algunos pusieron en duda la “autenticidad” de este último —como si ese registro, intangible y subjetivo, invalidara la fuerza performativa del decir—, otros pensaron que la carta dejaba en un segundo plano a la entrevista y por ende, le restaba justicia. En definitiva, el punto en litigio quedó abierto para sucesivas actualizaciones.

Los “retornos” al pasado fueron compartidos, como no podía ser de otra manera, por la casi totalidad de los firmantes. En esa trama de los “yoes” que buceaban en la propia experiencia podía percibirse una de las paradojas de la autobiografía, esa temporalidad desplazada que hace pertinente la pregunta ¿quién habla allí? ¿Aquél que fue, el que es hoy, el “sí mismo como otro”, para decirlo con Ricoeur (1990)? Efecto de desdoblamiento —o prueba de la contingencia de la identidad— que impone a su vez una pregunta complementaria ¿para quién/para quiénes se habla, quién es el destinatario de la interlocución?

Algunos parecieron hablar sobre todo para sí mismos, en una interioridad perturbada por recuerdos dolorosos. Otros, desde el púlpito o desde el estrado. Otros aún, tratando de encontrar nuevos sentidos a viejas preguntas, concientes del riesgo de anacronismo respecto del pasado pero sin poder decidir la evaluación más justa desde el presente.

Es que la temporalidad encierra siempre un problema: ¿cómo analizar, cómo evaluar esos hechos situados en un tiempo y un espacio precisos, imbuidos de lógicas políticas y de creencias acendradas, del entusiasmo juvenil de “cambiar el mundo”, de la mística de la revolución? ¿Desde ese pasado, con sus justificaciones y sus reglas, como si el tiempo no hubiera transcurrido? ¿Desde el hoy, desde una renovada crítica a la violencia, en el rechazo a la muerte por ninguna causa que la merezca, por esa especie de ecología de la vida que prima —y se agiganta— cuando la vida vale cada vez menos?

¿O bien desde una especie de *in between*, tratando de comprender aquellas lógicas pero en distancia crítica, asumiendo la carga del pasado en el presente, *su pendiente*, lo que nos lega como resplandor y como ocaso, lo que insiste, se filtra en las conversaciones, los relatos, las decisiones que puedan tomarse ante otras —o similares— circunstancias?

Porque ese pasado, lo “sido”, volviendo a Benjamin (1996), nos sale al paso, irrumpe también en la palabra con la violencia de la rememoración o el testimonio, para instaurar una diferencia aun en aquello conocido: no por primera vez se escuchaba el terrible detalle que traía la voz de

Jouvé, pero *esta vez* generó un efecto diferente, casi el de una revelación. Algunos le objetaron a Del Barco su reacción excesiva y quizá tardía ante unos hechos que le eran sin duda conocidos. En sus respuestas él recordó algo de lo cual seguramente tenemos experiencia: no se conoce en bloque, *todo el tiempo* —así como no se recuerda todo el tiempo—, se sabe y no se sabe, sobre todo en el devenir traumático. Y de pronto ese saber es traído al presente con todo su horror fantasmático y se torna insoportable: así ocurrió, por ejemplo, en 1995, cuando el ex marino Adolfo Scilingo confesó súbitamente en un programa de televisión que *él mismo* había participado de los llamados “vuelos de la muerte” durante la dictadura, en los cuales se arrojaban prisioneros adormecidos al mar...?

Pero así como hay tiempos para el decir también los hay para el poder *escuchar*. De alguna manera, y paradójicamente, la carta puso en escena algo que se sustrae al debate, la discusión y la crítica y sin embargo los ha impulsado en grado sumo: ha producido otro saber, más allá de la disyunción entre héroes y mártires, una especie de “fin de la inocencia”, como señala Vezzetti, respecto de la gesta de las formaciones armadas.

Desde ese saber que no dice siempre todo de sí mismo, desde ese pasado que insiste sin cristalizarse en el presente ¿es posible el legado, la transmisión de la experiencia? Quizá la expresión misma “No Matarás” pudiera ser, según Tatián, “el legado paradójico de un tesoro perdido”, en tanto esté la altura de la extraordinaria voluntad de justicia que inspiró esa experiencia, y también, de su derrota.

La carta de Del Barco, donde resuena inconfundible la voz de Lévinas —que luego será retomada una y otra vez en el escabroso debate que sostiene con sus principales “contradictores”, los psicoanalistas de la revista *Conjetural* se inscribe precisamente en ese choque —en ese relámpago— entre el pasado y el presente, como un estallido de la “existencia”, de la “vida tal cual se la vive”, es decir, una ética de la responsabilidad, tal como afirma el filósofo rumano, que no supone meramente una actitud teórica sino un compromiso irrestricto con el otro y con la vida del otro —en el sentido de morir por él—, que compromete la totalidad del comportamiento humano más allá de los avatares de la Historia. En este registro podemos poner en sintonía a Bajtín y a Lévinas: ambos comparten una ética que articula la *responsividad*, el dar respuesta, con la *responsabilidad*, es decir, la preeminencia del Otro en el discurso y en la vida. Así, para una “confesión-rendimiento de cuentas” como podría ser leída la entrevista de Jouvé,

hubo una “respuesta” de Del Barco a la altura de su tremendo desafío. Un “acto ético”, como lo llamaría Bajtín, que, asumiendo la propia responsabilidad por ese otro, reafirmaba la relación intrínseca entre palabra (arte) y vida. Por eso quizá, por ese rotundo involucramiento público, “sin protección, sin reaseguro”, como decía en su carta su amigo Héctor Schmucler, muchas de las palabras que vinieron después —excusatorias, justificatorias, acusatorias—, sonaron tan vacuas, cuando no tan hirientes, tan cerca de esa violencia sobre el cuerpo que estuvo en el centro del debate.

Un debate que mostró, además de estos rasgos, los signos recurrentes de una figura dual: utopía y desencanto, una figura que insiste en un descolorido acontecer, el nuestro, sin los fulgores efímeros del pasado ni el entusiasmo inflamado del futuro pero donde no se han acallado sin embargo los deseos profundos de transformación.

NOTAS:

1 Este artículo se inscribe en el marco de una investigación que contó con el generoso apoyo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, a quienes expreso mi agradecimiento.

2 Analicé el impacto performativo de esta confesión mediática en un artículo aparecido en la Revista *Punto de Vista* (1995), publicado luego como capítulo de libro (Arfuch, 2008).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AAVV 2007 *No Matar. Sobre la responsabilidad*, Córdoba, Ediciones del Cíclope/Universidad de Córdoba.
- ARFUCH, L. 1995 “Confesiones, conmemoraciones” en *Punto de Vista* N°52, Agosto, pp.6-11 y en-2008 *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 27-41.
- BAJTIN, M. 1982 *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI
- BENJAMIN, W. 1996 *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Santiago de Chile, Arcis-Lom, Introducción, notas y traducción de Pablo Oyarzún.
- HABERMAS, J. 1990 *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- LACLAU, E. 2000 *Misticismo, retórica y política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, P. 1990 *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil.
- VEZZETTI, H. 2009 *Sobre la violencia revolucionaria*, Buenos Aires, Siglo XXI.

PALABRAS CLAVE:

Políticas de la memoria, pasado traumático, debate sobre la militancia

RESUMEN:

Este artículo aborda el debate actual de los intelectuales y escritores sobre la ética de la responsabilidad en relación al pasado revisando un corpus en torno a la militancia guerrillera. En la elaboración colectiva de un pasado traumático hay diversas narrativas donde se destaca la experiencia personal, un yo que narra y permite poner en escena registros pulsionales hasta entonces reprimidos.

KEY WORDS:

Politics of memory, traumatic past, militancy

ABSTRACT:

This article approaches the present debate of intellectuals and writers about the ethic of responsibility in relation to the past, revising a corpus about the guerrilla militancy. In the collective elaboration of a traumatic past there are several narratives in which personal experience stands out, an I that narrates and permits staging pulsional registers until then repressed.

Itinerarios. Sobre *Cómo miran tus ojos* de María Soledad Nívoli y *Ausencias* de Gustavo Germano

Jordana Blejmar

Cuenta Gérard Wajcman que, en medio de un concurrido banquete, el poeta griego Simónides de Ceos escapó de su casa advertido por los ángeles, justo antes de que un temblor lo destruyera todo. Al regresar comprobó aterrado que allí donde no hacía mucho reinaban el júbilo y la abundancia, sólo quedaban escombros y cuerpos sin vida. Como recordaba qué lugar había ocupado cada invitado en la mesa, pudo reconocer los cadáveres deformados e identificarlos ante las familias desesperadas que los reclamaban. Por su profesión, el poeta no encontraba difícil el arte de recordar. Pero no es menos cierto que para eso fue necesaria una condición mínima, una huella material, un objeto que constituyera el *input* para el recuerdo: “Para poder indicar a cada familia aquí el hermano o allí el esposo, era necesario, además de recordar las personas y los nombres, que subsistiesen los escombros de la casa y los restos del banquete, el ánfora de vino que el anfitrión acababa de hacer servir, y las copas y las bandejas, y los frutos, y los muebles, y las ropas. Y los cadáveres de carne también. Es evidente, todo roto en mil pedazos, pero en su lugar”¹.

Wajcman sostiene que el “crimen perfecto”, una experiencia extendida en el siglo XX, no es el que queda sin resolver, impune, sino el que (a diferencia de la destrucción con ruinas como la relatada por el griego) logra deshacerse de toda evidencia para que nadie sepa jamás que tuvo lugar. Un acto blanco, sin memoria: “borrar hombres de la lista de los vivos y borrarlos también de la lista de los muertos. Como si no hubieran existido nunca. Y luego borrar la propia lista, devolver una hoja en blanco, y luego hacer desaparecer la hoja misma, reducirla a cenizas, y luego dispersar esas

cenizas, y disipar el humo y el olor a quemado”².

En la Argentina, la última dictadura militar (1976-1983) se propuso ejecutar el “crimen perfecto”, es decir la eliminación de los cuerpos tanto como de los rastros de esa eliminación. La desaparición forzada de personas supone así no sólo un crimen contra la humanidad sino también un atentado contra la memoria. Ahora bien, si no es posible recuperar las vidas arrebatadas de las víctimas del terrorismo de Estado, sí lo es echar luz sobre su existencia previa, sus luchas políticas, sus relaciones afectivas, conjurar, en suma, la segunda de las sustracciones perpetuadas por los militares, la desaparición de la desaparición, para reafirmar así el paso de los desaparecidos por este mundo.

Desde incluso antes de concluida la dictadura, los familiares de las víctimas se dieron a la tarea de mantener viva la memoria de los suyos. Junto a los recordatorios de *Página/12*, los testimonios y homenajes que circularon durante estas tres décadas y media, la exhibición de fotografías *carnet* o fotos familiares de los desaparecidos en marchas y espacios públicos fue quizás una de las formas más eficaces de “volver presente” a los ausentes. De un tiempo a esta parte (hacia fines de los años noventa y comienzos del milenio, aproximadamente), asistimos a un segundo momento en el uso público de las fotografías de los desaparecidos. Una serie de exhibiciones y muestras fotográficas las utilizan para crear nuevas y barrocas imágenes con la ayuda de la tecnología digital, el (foto)montaje, la puesta en escena, el *collage* o la intervención artística³. En estos trabajos, los familiares no son sólo los portadores o espectadores de las fotografías

de sus desaparecidos: son, al mismo tiempo, fotógrafos y a veces también protagonistas de sus obras. Así, por ejemplo, algunas imágenes exhiben escenas ficticias donde los desaparecidos y sus hijos o sobrinos comparten distintas situaciones de la vida cotidiana (*Arqueología de la ausencia*, *El viaje de papá*, *Recuerdos inventados*) y otras nos revelan dónde se guardan y en qué lugar de la casa familiar son exhibidas las fotografías de los desaparecidos (*Fotos tuyas*). Estos ejercicios de memoria combinan, de este modo, imágenes del presente e imágenes del pasado y reponen con frecuencia el contexto de consumo (la expresión es poco feliz pero aclaratoria) de estas fotografías por parte de sus parientes.

Ausencias (2008), de Gustavo Germano y *Cómo miran tus ojos* (2007), de María Soledad Nívoli se inscriben en ese contexto de aparición pública de producciones visuales que vinculan fotografía, memoria y filiación⁴.

Ausencias está compuesta por catorce dípticos y animada por una idea sencilla pero eficaz: Germano reproduce una fotografía familiar tomada durante los años sesenta o setenta (la misma escenografía, los mismos protagonistas, el mismo encuadre), pero allí donde la imagen original retrataba a un desaparecido, en la foto actual ese espacio permanece vacío evocando la falta, el hueco dejado por las víctimas del terrorismo de Estado en cada familia. El contraste entre el blanco y negro de la imagen original y el color de la nueva insinúa la distancia temporal que separa ambos momentos.

La propuesta de Nívoli es un poco más compleja. *Cómo miran tus ojos* exhibe una serie de diapositivas de un viaje de estudios a Bariloche hecho en 1965 por su padre, Mario Alberto Nívoli, un aficionado a la fotografía que había estudiado Ingeniería Química en la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe, desaparecido en 1977, cuando Soledad tenía apenas cuatro meses. La muestra se completa con otras fotografías tomadas en el presente. En el 2004 la joven encuentra las diapositivas, un año más tarde convoca al fotógrafo, Gustavo D'Assoro, y recién en el 2006 realizan juntos el primer viaje a Santa Fe. Le seguirían Concordia, Uchacha y Perdices ese mismo año y Córdoba en el 2007. Los acompañarán Manolo Ferraro, que oficiará de asistente, y en ocasiones la madre de Soledad.

A diferencia de los registros habituales de este tipo de aventuras, en los que prevalecen retratos de grupo o lugares autóctonos, las diapositivas muestran bosques y calles vacías, la vista de un río o la sombra de un árbol, imágenes que se colocan en el registro de lo poético y que documentan un particular modo de mirar el mundo. No hay interiores: son todas

fotografías a cielo abierto, en perspectiva, casi siempre con un elemento interpuesto que interrumpe el paisaje. Debajo de las siete fotos del padre, se despliegan otras siete imágenes a color tomadas por D'Assoro. Cada una de ellas repite el motivo que aparece en la fotografía antigua pero en distintas locaciones. Sólo por dar un ejemplo, si la imagen original muestra un paisaje de fondo atravesado por la baranda de un puente en primer plano, cada una de las fotos tomadas treinta años después intenta reproducirlo, pero ya no en Bariloche, sino en distintos lugares del país vinculados a las biografías del padre y de la hija. Así, una baranda similar aparece en el patio de la casa familiar en Uchacha, donde jugaban Mario Alberto y sus hermanos cuando aún eran púberes; otra en la estación ferrocarril de Concordia, desde donde su esposa partió hacia Córdoba en 1976; una tercera se ve en la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Rosario, donde estudió Soledad (hoy psicóloga). La presencia de lo lúdico, como dispositivo clave del modo en que opera la memoria, define esta reconstrucción del pasado. Jugar a encontrar una flor o un edificio análogo al de las fotos viejas en cada parada, como una búsqueda del tesoro de la memoria, que es también un rompecabezas, forma parte del preludeo de la muestra.

Los trabajos de Germano y de Nívoli comparten algunos atributos. En principio los dos autores recuperan fotografías viejas de desaparecidos (en el caso de *Ausencias*) o tomadas por un desaparecido (en el caso de *Cómo miran...*), reproducen la imagen de esas fotos con algunas variantes y construyen con ellas series que remiten tanto al momento previo de la desaparición como al presente. Ayudados por amigos, conocidos o familiares, ambos autores se embarcan en la tarea "detectivesca" de encontrar los lugares precisos donde fueron tomadas las fotografías mucho tiempo atrás (en el caso de *Ausencias*) o donde se encuentren motivos similares a los de las fotografías originales, pero esta vez en otras provincias (en el caso de *Cómo miran...*). Las fotografías originales funcionan de guía pero no exigen a las nuevas fidelidad. Son disparadores y habilitan la emergencia de una nueva y contemporánea mirada sobre los lugares y objetos fotografiados. Tanto uno como otra utilizan imágenes concebidas para ser contempladas en el ámbito doméstico, pero ahora vueltas públicas (y políticas) en estas exhibiciones. Por otro lado, si Germano toma por un momento el lugar de los fotógrafos *amateurs* (y anónimos las más de las veces) que inmortalizaron las situaciones que ahora intenta reconstruir,

Itinerarios. Sobre *Cómo miran tus ojos* de María Soledad Nívoli y *Ausencias* de Gustavo Germano

Nívoli/D'Assoro se coloca en el lugar de su padre y juega a mirar con “sus ojos”, aunque esta vez la mirada se pose sobre otros horizontes.

Las fotografías actuales en ambas muestras pueden sugerir, a primera vista, que se trata de los mismos lugares capturados por la lente de la cámara décadas atrás. Pero rápidamente advertimos la falsedad de esta apreciación, ya sea porque efectivamente se trata de otras provincias las retratadas, ya sea porque, como el río de Heráclito, ningún lugar permanece igual a sí mismo cuando el tiempo hace lo suyo. Además, ambos autores son originarios del interior del país (Nívoli nació en Córdoba y vive en Rosario; Germano es de Entre Ríos), sus ensayos evocan desapariciones producidas en esa región y ponen así el foco en el carácter descentralizado y sistemático de los crímenes de Estado. Una coincidencia tal vez menor tiene que ver con el libro *Rebeldes y ejecutores. Historia, violencia y represión en la década del '70 en Entre Ríos*, de Daniel Enz, publicado en 1995, que fue un referente insoslayable para que Nívoli pudiera reconstruir los últimos días de su padre. Hasta el 2002, año en que Soledad se contacta con Enz, quien en su libro nombraba a una de las personas que había conocido a su padre y que, según un relato familiar, lo habría entregado, lo único que su familia sabía de Mario Alberto, gracias a un testimonio del *Nunca Más*, era que había estado en La Perla. De allí la importancia del libro de Enz para la joven. La fotografía de la tapa es, casualmente, de Germano. Por último, forman parte de las muestras un video (*Ausencias*) o una serie de fotografías (*Cómo miran...*) que documentan el *backstage* de las producciones: los viajes hechos por sus autores y el encuentro con diferentes personas que fueron protagonistas o testigos de las historias que cuentan. Lejos de ser meros anexos a las series, estas imágenes contribuyen al sentido de las muestras. Como veremos más adelante, sin ellas, los ejercicios de memoria no estarían completos.

Los ensayos tienen así puntos en común pero no son iguales. Luis Ignacio García ha dicho de *Ausencias*, por ejemplo, que se trata de un trabajo “más bien austeramente trágico”⁵, mientras que el de Nívoli alude a los hechos dramáticos de la familia (el secuestro, la desaparición) pero también celebra sus logros y alegrías (la graduación de Soledad, los paseos familiares, noviazgos, etcétera). En rigor, y en palabras de la misma Soledad, los ensayos se complementan: “si uno, *Ausencias*, muestra la desaparición, la ‘sustracción del retrato familiar’, *Cómo miran tus ojos*, intenta ‘hacer aparecer’, ya no en el contenido de la fotografía, sino en la perspectiva,

una mirada perdida. En un caso son los cuerpos, es una materialidad, en el otro se trata de ese resto difícil de positivizar, o captar: la mirada”⁶.

Fotografiar la desaparición

“Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”⁷, escribe Susan Sontag en *Sobre la fotografía*. Por su carácter de índice (debido a la relación de contigüidad entre el referente y el signo), la fotografía nos muestra que lo vemos fue real, que sucedió de determinada manera y al mismo tiempo que ese momento pasó y es ya irrepitable. Sergio Rojas lo explica de este modo: “La imagen viene a ser, entonces, una relación con lo pasado, pero es también, a la vez, un signo de la imposibilidad de restituir el pasado. La imagen exhibe, ante todo, el tiempo y el sujeto de producción en tanto imágenes en la condición de restos, y a los que la contemplan en la condición de *sobrevivientes*”⁸. La fotografía tiene así algo de fantasmagórico, de espectral. No por casualidad se ha dicho muchas veces que estuvo, desde sus inicios, vinculada con la muerte y al transcurrir del tiempo, por lo que se la ha llamado “memento mori”, que en Latín significa “recuerda que morirás”. Sumada a esta paradójica coexistencia entre presencia y ausencia, existe otra supuesta contradicción: las fotografías son un recordatorio de la finitud del hombre y, simultáneamente, un modo de trascendencia, de inmortalidad.

Ahora bien, *Ausencias* se propone no tanto fotografiar la muerte sino la desaparición. ¿Pero cómo retratar la ausencia? En Argentina hubo varios intentos por utilizar medios artísticos para evocar a los desaparecidos. Acaso una de las experiencias que se ha acercado más a la representación visual de la desaparición haya sido el *siluetazo*, ese evento único que condensaba, como señalan Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, demandas sociales y prácticas artísticas, y que comenzó en la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo e ideada por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel el 21 de septiembre de 1983. El *siluetazo* consistía en el “trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de la ausencia”⁹. Al ocupar el espacio reservado para los cuerpos de las víctimas, las siluetas logaban materializar los huecos dejados por las desapariciones en el paisaje urbano y en la sociedad civil.

Como las siluetas, *Ausencias* también pretende *mostrar* (hacer señas a)

ese vacío. Lo hace a partir de la sustracción de los retratos en las segundas fotos, pero también aluden a la desaparición los solitarios puntos negros que aparecen debajo de cada una de éstas imágenes, donde debería estar el nombre del desaparecido, y la ausencia de la “i” (aunque no del punto de la letra), en el diseño del título. “Son treinta años vividos, como decía mi madre, con la permanente presencia de la ausencia”¹⁰, explica Germano, que tiene a su hermano Eduardo desaparecido y que también aparece en una de las fotos. A diferencia de las primeras siluetas, que eran todas iguales y ponían el énfasis en la ausencia de las víctimas en el espacio público, común y comunitario, las fotografías de Germano se concentran en algunos pocos casos e individualizan a los desaparecidos inscribiéndolos en una trama de relaciones afectivas. La muestra remite entonces a ese vacío, a esa ausencia, y a cómo conviven con ella cada una de las familias de las víctimas en la cotidianidad.

Tanto en el *blog* del fotógrafo como en una publicación que se repartió en la muestra y que funcionaba como una suerte de catálogo, junto a las fotografías, un breve texto relata las circunstancias en las que fueron tomadas y qué sucedió después con los retratados. Leemos por ejemplo sobre el caso de Raúl María Caire, secuestrado junto a su mujer y sus dos hijos el 2 de noviembre de 1976 en Resistencia (Chaco). En la imagen elegida, tomada en 1973, Raúl y Luisa se arrodillan frente a el padre Andrés Servín el día de su casamiento. En la segunda foto, Luisa sostiene una rosa y comparte escena con Servín, pero esta vez sin su pareja. Otra de las fotografías muestra a María Irma Ferreira, de 22 años, junto su hermana, María Susana, apoyadas en un mueble, a punto de salir. La foto fue tomada por el mayor de sus trece hermanos. María Irma era militante de la Juventud Universitaria Peronista y montonera. Fue secuestrada y asesinada el 7 de enero de 1977 en Rosario (Santa Fe), junto a su marido. En la segunda foto no solo no está María Irma. También las flores que antes descansaban en el florero del mueble han desaparecido. Como señala Natalia Fortuny, la reconstrucción de las segundas fotografías es “forzada, teatral, falsamente mimética. Una reconstrucción imposible donde sus personajes están puestos a remedar la fugacidad de aquel instante: no solo el cuerpo ausente lo impide, ni el evidente paso del tiempo en objetos y personas, también los gestos endurecidos, la tristeza, las caras —esta vez sin sonrisa ni alegría”.¹¹ Para Fortuny, las imágenes que componen cada par se resignifican mutuamente: si la segunda fotografía exige que la pri-

mera sea ahora leída como una foto de desaparecidos, ésta última “convierte la imagen de un fotógrafo profesional en una foto de un falso álbum de familia”.¹²

En su lectura de *Ausencias*¹³, Aníbal Jarkowski sostiene que una de las mayores novedades de la propuesta de Germano ha sido recurrir a la dimensión formal como construcción de sentido. Aventura Jarkowski que la elipsis aparece, en las fotografías, en tres planos diferenciales. Primero, remite a la ausencia del desaparecido en las segundas fotos; segundo, evoca el tiempo transcurrido entre una y otra imagen, un tiempo que no está representado pero sí sugerido en ese espacio vacío; tercero, apunta al tiempo futuro, el que siguió a la segunda fotografía, un tiempo que estamos viviendo nosotros y que le fue vedado al ausente. Precisamente, una de las características sobresalientes que surge del contraste entre las fotografías originales y las nuevas tiene que ver con el efecto que el paso de los años, sumado a las luchas de cada familia, ha tenido en los retratados. La angustia de no poder ver a su hermano envejecer, ha dicho Germano en alguna oportunidad, fue uno de los disparadores del proyecto. El espacio vacante al lado de Luisa y de María Irma (y el del resto de las fotos) también puede leerse como un gran signo de pregunta, una alusión a la mudez y a la imposibilidad de saber qué rostro hubiese tenido la vejez para cada uno de los treinta mil desaparecidos.

Una vida en ocho imágenes

La ausencia toma, en *Cómo miran tus ojos*, una forma diferente. Cuando Soledad encontró las diapositivas de su padre le llamó la atención que él mismo estuviera en muy pocas (de sesenta imágenes aparecía solo en ocho), y únicamente en una mirando a la cámara. Más tarde se dio cuenta que “si bien mi papá no estaba *contenido o explicitado* en las cincuenta y dos diapositivas restantes, allí estaba su mirada, su perspectiva, y un modo de representarse el mundo a través de la cámara”¹⁴. Surge así la idea de los viajes y la reproducción de los motivos que aparecen en las diapositivas.

Uno de los referentes que tomó Soledad para la muestra fue la película *Los rubios* (2003), de otra hija de desaparecidos, Albertina Carri.¹⁵ El film de Carri reflexiona sobre el *status* del testimonio y la naturaleza de la memoria (que opera a partir de la omisión y la *fictionalización* del pasado) y reacciona frente a los relatos épicos sobre la militancia de sus padres para confesar luego estar harta de que éstos aparezcan siempre como “lindos”

Itinerarios. Sobre *Cómo miran tus ojos* de María Soledad Nívoli y *Ausencias* de Gustavo Germano

e “inteligentes” en esos testimonios. Como Carri, Soledad busca saber cosas de su padre que no siempre pueden ofrecerle las miradas mediadas de unos terceros. “Los libros y las personas que lo conocieron – dice – cumplieron ampliamente la tarea de contar, pero nunca llegaban a decir todo eso que necesitaba sobre la muerte, la tortura, el sufrimiento o la pérdida”.¹⁶

A veces esos relatos tampoco podían contarle a Soledad los rasgos cotidianos de su padre, muecas, expresiones, gustos, detalles imperceptibles para quien convive con ellos diariamente, pero que también definen una forma de ser. Por eso y porque “muy tarde comprendí que persiguiendo las huellas de su muerte había olvidado buscar las de su vida”¹⁷ (hasta no hace mucho tiempo atrás, Soledad no sabía cuál era la fecha de cumpleaños de Mario Alberto), en las diapositivas buscó y descubrió, por ejemplo, que a su padre le gustaban las flores. Hay varias en las fotografías y hay una en particular que llama poderosamente la atención: un paisaje semi-verde y una flor solitaria, blanca o amarilla, justo en el medio del recuadro y en primer plano ocupa la escena. Algunas casas apenas se entrevén en el horizonte. Arbustos secos y yuyos cubren casi la totalidad del marco. La imagen está tomada desde el nivel del suelo, la cámara descansando en el pasto. La perspectiva elegida hace que la metáfora de la tumba sea evocada con facilidad. Observada en retrospectiva (aquí también las fotos actuales modifican las originales), la imagen puede sugerir además un ritual de despedida. Una flor similar es retratada en Uchacha, el lugar de nacimiento de Mario Alberto; otra en el Ex-Club Italiano y Ex-Cine Rex de Las Perdices, que quedaba en diagonal a la casa de sus abuelos; una cuarta en la costanera de Santa Fe, donde iba a pasear junto a su esposa, una quinta en el Parque San Carlos, en Concordia, lugar de paseo de los padres de Soledad y su hermano; y, para clausurar el ciclo de una vida mutilada, el Campo Clandestino de Detención y Exterminio La Perla, ubicado en la ruta 20, a la salida de Córdoba y camino a Carlos Paz, donde fue visto por última vez. Pero la serie no termina allí. A estas fotos se les suman otras dos. La anteúltima fue tomada en la casa de los abuelos maternos de Soledad, donde vivieron con su madre y con su hermana a su vuelta a Santa Fe. La última fotografía fue sacada en el Cine Madre Cabrini de Rosario: “Allí fui por primera vez al cine con Manolo, mi compañero”, dice el cartel explicativo. La decisión de terminar la serie con imágenes del presente de Soledad no es inocente. Porque buscar las huellas de la vida de Mario Alberto significa también

recorrer el propio camino. La serie empieza con el padre y termina con la hija, afirmando así la continuidad de una genealogía que, aun a pesar de los asesinos, no ha quedado trunca.

Entretelones

Una de las cuestiones más interesantes de los trabajos de Germano y de Nívoli consiste en el doble posicionamiento temporal de las fotografías, algunas en el pasado y otras en el presente. No hay, en ninguno de los dos casos, la intención de restituir o recuperar una imagen pasada *tal como ha sido*, sino que se proponen más bien dar cuenta de la imposibilidad de volver el tiempo atrás. El hiato entre una y otra(s) fotografía(s), correlato de la grieta abierta por el golpe, remite justamente a esa distancia infranqueable que nos separa de los años en que fueron tomadas las primeras imágenes.

En tanto escapan a la repetición, podría aventurarse que *Cómo miran tus ojos* y *Ausencias* constituyen efectivos trabajos de duelo. Si, según Freud, la melancolía supone la repetición compulsiva del objeto perdido y la permanencia en el pasado, el duelo habilita la posibilidad de superar el trauma para poder transitar el presente sin el peso intolerable de lo vivido.¹⁸ En el caso de Soledad, por ejemplo, los recordatorios publicados desde 1990 en el diario *El Litoral de Santa Fe* (un ritual que continúa aún hoy), una placa con el nombre del padre frente a La Perla, colocada en 1999, y un árbol que plantó junto con su madre y la familia paterna (su abuela Antonia, su tía Graciela y el esposo de ésta, su tío Guillermo) en el Parque de la Memoria en el 2006, fueron un poco ceremonias de despedida y formas de hacer el duelo. La muestra y el hacer algo con las diapositivas también quería cumplir un rol similar. La evocación del pasado desde el presente (que es, en definitiva, la naturaleza de todo recuerdo) permite no solo advertir el innarrable dolor que han dejado las pérdidas sino también constatar que, a pesar de todo, la vida sigue su curso.

Cada uno de los ensayos fotográficos se completa con una suerte de corolario. En el caso de *Ausencias*, se trata de un corto de unos diez minutos aproximadamente, que se inaugura con un *travelling* desde un auto en movimiento filmando los costados de una ruta, mientras suena de fondo el tema “Desaparecidos”. Si la letra de Rubén Blades, en versión de *Los fabulosos cadillacs*, se detiene en distintas historias de detenidos-desaparecidos, poniendo especial énfasis en las señas particulares de cada una de las víctimas para así dar cuenta de la singularidad de cada una de las vidas

escamoteadas (“se llama Ernesto y tiene cuarenta años/ trabajaba de peón/ en un negocio de autos/ llevaba camisa oscura/ y pantalón claro...”), la elección de Germano por contar catorce historias también parece querer escaparle a la generalización y la abstracción del número treinta mil. Al mostrar las cálidas bienvenidas que les propician los familiares de las víctimas a Germano, al introducir la cámara en sus hogares y utilizar un punto de vista subjetivo que coloca al espectador en el mismo campo de visión del fotógrafo, sentimos que también nosotros somos recibidos por esas familias. Cada tanto se nos informa donde y en qué año se produjeron los encuentros: Paraná, Entre Ríos, agosto de 2006; Nogoyá, Entre Ríos, agosto de 2006; Malabrigo, Santa Fe, diciembre de 2006; Arroyo El Espinillo, Paraná, 2006. Antes de ir al lugar donde fueron tomadas las fotografías originales, Germano conversa animadamente con cada familia, toman mate, se ríen, comparten momentos en verdad conmovedores. Entre el fotógrafo y los familiares de las víctimas hay, se nota, un vínculo de afecto y un pacto de confianza.

También *Cómo miran tus ojos* expone el “detrás de escena” de las producciones. Dos paneles con seis fotografías cada una y un cuaderno-álbum con otras tantas documentan algunas situaciones vividas durante el viaje. Soledad les muestra las diapositivas de Bariloche o las que sacó D’Assoro a familiares y amigos. Casi nunca mira a la cámara. Apenas atinamos a ver su pelo lacio, castaño y largo y sus manos sosteniendo las imágenes, señalando algún detalle o comparando dos fotografías. Como en el video de Germano, también aquí se respira hospitalidad y se intuye la alegría de estar juntos.

¿Cuál es el sentido de estas imágenes en los trabajos de Nívoli y de Germano?. En la memoria, la historia y el olvido, Ricœur sugiere que la memoria es el producto de una búsqueda, un tipo de acción. Para Ricœur, recordar no es tanto recibir pasiva e involuntariamente una imagen del pasado, sino “hacer algo” para dar con ella.¹⁹ Siguiendo a Arisóteles, Ricœur distingue entre la *mneme*, “el recuerdo como simple evocación, como algo que se le aparece a quien recuerda”²⁰ y la *anamnesis*, que es precisamente el recuerdo en tanto producto de una búsqueda. Como explican Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga en su análisis de Ricœur, “[e]n esta forma de la memoria, todo el movimiento del recordar está sometido al actuar del sujeto: se trata de una «memoria-acción»²¹, que presenta tanto estímulos (fotografías, cartas, testimonios), como obstáculos (el silencio de

los testigos, el esfuerzo de los asesinos por hacer desaparecer toda huella del crimen, etcétera). En todo caso, se trata siempre de un trabajo colectivo.

Los viajes, las reuniones con familiares o amigos, el tiempo dedicado a encontrar la locación perfecta para la fotografía actual y también el esfuerzo emocional que supone este trabajo para sus autores, bien testimoniado en estas imágenes del “detrás de escena”, prueban esa cualidad de la memoria como esfuerzo. Además, éstas evocan el carácter colectivo de los proyectos y también de la memoria. En *La lectura de tiempo pasado. Memoria y olvido*²², Ricœur sostiene que la memoria individual (una experiencia privada que forja la identidad del sujeto) y la colectiva (el recuerdo compartido de acontecimientos que afectaron el curso de la historia de determinadas comunidades, presente en rituales, ceremonias o festivales) se forman simultánea y convergentemente. Muchas de los recuerdos de una persona son compartidos por otras. Al mismo tiempo construimos nuestras propias memorias con la ayuda de los relatos ajenos. La ayuda de los familiares y amigos que aportan datos sobre las viejas fotografías resulta así indispensable para reconstruir la propia historia, aun cuando, como sugería Soledad en la presentación de su muestra, siempre habrá un resto, una parte del relato de las desapariciones imposible de dilucidar.

En suma, las imágenes del “detrás de escena” no son, en estas muestras, meros complementos a las fotografías principales. Acaso estén ahí para recordarnos que, aun a pesar de lo que sugieren algunas de las fotografías, “el recuerdo de una tragedia no es forzosamente trágico”.²³ Son imágenes necesarias, imágenes que encomian la vida, la amistad y la familia, momentos espontáneos capturados cuando sus protagonistas bajaron la guardia y que contrastan por eso con las fotos “artificiales” de las series. Nívoli y Germano se muestran ahora delante de las cámaras, naturales, desenvueltos, tal vez con la sospecha y la tranquilidad de haber vuelto a la ausencia un poco menos presente.

NOTAS:

¹ WAJCMAN, G. *El objeto del siglo*, Paris, Verdier, 1998, p. 16

² WAJCMAN, G., op. cit, p. 20

³ Me refiero a *Arqueología de la ausencia* (Quieto, 1999-2001), *El viaje de papá* (Del Cerro, 2005), *Recuerdos inventados* (Bettini, 2006), *Los hijos, Tucumán 20 años después* (Panoja, 2006), *Fotos tuyas* (Ulanovsky, 2006), *ADN* (Acosta, 2009), entre

Itinerarios. Sobre *Cómo miran tus ojos* de María Soledad Nívoli y *Ausencias* de Gustavo Germano

otros. Los autores de muchos de estos trabajos son hijos de desaparecidos o pertenecen a esa generación. He analizado algunos de ellos en otros escritos (ver BLEJMAR, J. "Anacronismos", *El río sin orillas*, 2008; BLEJMAR, J. "La imagen re(s)puesta. Fotografía, filiación y desaparición en Argentina", en prensa, 2009).

El uso de diferentes técnicas vinculadas a las fotografías (frente a la sencillez de los retratos exhibidos, por ejemplo, por las Madres en sus marchas) sugiere un cambio de miradas que está muy vinculada con el modo en que las nuevas generaciones se relacionan con las tecnologías. La existencia de un corpus de imágenes fotográficas de los hijos de desaparecidos (con sus similitudes y sus diferencias) todavía exige, creo yo, reconocimiento y un mayor análisis de cada una de las obras. Como excepción, hay que mencionar las excelentes investigaciones de Ana Amado, Ana Longoni, Leonor Arfuch, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García, entre otros, sobre estos temas.

⁴ *Ausencias* se exhibió en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2008), el Museo Provincial de Bellas Artes, Paraná (2008), el Palacio de la Moneda, Santiago de Chile (2008), el Centro municipal de exposiciones –SUBTE–, Montevideo (2008), la Legislatura de Santa Fe (2008), el Museo de la Memoria, Rosario (2009). También en Barcelona (donde está radicado Germano), Madrid, Turín, París, Girona y Ginebra.

Ausencias fue producida por la Fundación Casa América Catalunya junto con el Registro Único de la Verdad del Gobierno de la Provincia de Entre Ríos, con la colaboración de la Agrupación HIJOS Regional Paraná y de la AFADER (Asociación de Familiares y Amigos de Detenidos-Desaparecidos de Entre Ríos).

Blog: www.ausencias-gustavogermano.blogspot.com

Cómo miran tus ojos se expuso en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Rosario y en el Museo de la Memoria de Rosario (2007), en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe, en la Isla de los inventos y en el Jardín de los niños, Rosario (2008).

Blog: www.comomirantusojos.blogspot.com

⁵ GARCÍA, L.I., "Memorias en montaje. Imagen, tiempo y política en la Argentina reciente", *Coloquio Internacional Fotografía y cuerpos políticos*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 10 y 11 de noviembre de 2009, inédito.

⁶ NÍVOLI, M.S. *Correspondencia electrónica conmigo*, noviembre, 2009

⁷ SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, p. 33

⁸ ROJAS, S. "La visualidad de lo fatal: historia e imagen" en RICHARD, N., ed., *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 297

⁹ LONGONI, A. y BRUZZONE, G. *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p.7

¹⁰ <http://www.americate.com/2009/09/21/gustavo-germano-dialogo-de-fotos-en-ausencias>, acceso: 19 de octubre de 2009

¹¹ FORTUNY, N. "La foto que le falta al álbum, Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica en la obra de dos artistas argentinos", XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. "Nuevos escenarios y lenguajes convergentes", Facultad de Ciencia Política y RR.II, UNR – Rosario, 2008, versión online: www.redcomunicacion.org/memorias/index.php, p.12

¹² FORTUNY, N., op. cit., p. 12

¹³ JARKOWSKI, A. Conferencia dictada en el marco del seminario "Tramas", *Las palabras y las imágenes. Literatura, cultura visual y educación*, organizado por FLACSO, Argentina, 3 de octubre de 2008

¹⁴ NÍVOLI, M. S. *Texto presentación de la muestra*, Rosario, 2007

¹⁵ Entrevista conmigo, abril 2007

¹⁶ NÍVOLI, M.S., op. cit.

¹⁷ NÍVOLI, M.S., op. cit.

¹⁸ LACAPRA, D., *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998, p. 44

¹⁹ Ricœur, P. *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004

²⁰ OBERTI, A. y PITTALUGA, R., "Ricœur o la memoria como trabajo" en *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006, pp. 220-235, p. 220

²¹ OBERTI, A. y PITTALUGA, R., "Ricœur o la memoria como trabajo", op. cit., p. 222

²² Ricœur, P. *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, Madrid, Arrecife producciones, 1999

²³ Ricœur, P., *¿Por qué recordar?*, Buenos Aires, México y Santiago, Grabica, p.12

PALABRAS CLAVE:

Desaparición, ausencia, fotografía, memoria, Germano, Nívoli.

RESUMEN:

La última dictadura militar argentina (1976-1983) supone, para la cultura visual contemporánea, un desafío mayúsculo: ¿cómo representar, por medios artísticos, ya no sólo la desaparición, sino también la segunda de

las eliminaciones perpetuadas por los militares, la desaparición de la desaparición? ¿Cómo volver presente la ausencia (de los cuerpos pero también de las huellas de esa aniquilación) sin traicionar la naturaleza misma de los crímenes?

Este artículo invita a pensar en estas y otras cuestiones a partir de dos trabajos fotográficos —*Cómo miran tus ojos* de María Soledad Nívoli y *Ausencias* de Gustavo Germano— que conjugan imágenes del pasado e imágenes del presente para crear series reveladoras y eficaces ejercicios de memoria.

KEY WORDS:

disappearance, absence, photography, memory, Germano, Nívoli.

ABSTRACT:

The last Argentine dictatorship (1976-1983) embodies a major challenge for contemporary visual culture: how to represent, through the medium of art, not only disappearance but also the second elimination executed by the military, namely the disappearance of disappearance? How to make present the absence (of the bodies but also of the traces of that annihilation) without betraying the very nature of the crimes?

This article explores these and related issues through the analysis of two photographic essays – María Soledad Nívoli's *Cómo miran tus ojos* and

Gustavo Germano's *Ausencias* – that conjugate images of the past and images of the present to create enlightening series and effective exercises of memory.

Itinerarios. Sobre *Cómo miran tus ojos* de María Soledad Nívoli y *Ausencias* de Gustavo Germano



*Flor de San Carlos de Bariloche,
en Río Negro*



Acceso a Ucatcha, donde nació mi papá



*Ex-Club Italiano y ex-Cine Rex de Las Perdices.
Quedaba en diagonal a la casa de mis abuelos*



*Costanera de Santa Fe, adonde iban a
caminar mi papá y mi mamá*



*Parque San Carlos, en Concordia.
Lugar de paseo de mis viejos y mi hermano*



*Centro Clandestino de Detención y Exterminio
"La Perla", donde mi papá fue visto por última
vez. Está sobre la ruta 20, a la salida de Córdoba
y camino a Carlos Paz.*



*Casa de mis abuelos maternos, en donde
vivimos con mi mamá y mi hermano
desde que volvimos a Santa Fe.*



*Cine Madre Cabrini de Rosario. Allí fui por
primera vez al cine con Manolo, mi compañero*



Autor de la foto: Carunchio, corresponde a la muestra que se hizo en la Isla de los Inventos (marzo 2008). En la imagen aparece María Soledad Nivoli

Itinerarios. Sobre *Cómo miran tus ojos* de María Soledad Nívoli y *Ausencias* de Gustavo Germano



1973
Andrés Servín
Raúl Caire
Luisa Inés Rodríguez



2006
Andrés Servín
Luisa Rodríguez



1970

*María Irma Ferreira
María Susana Ferreira*



2006

María Susana Ferreira

Viaje e invención de América Latina. Entre el pop y el neobarroco

Valentín Díaz

Barroco

América Latina es, antes que nada, un acto de imaginación, un espacio hecho de imágenes cuyo significado se define, fundamentalmente, a partir de las tensiones entre el punto de vista interior y exterior. La conquista, en este sentido, es el primer paso de esa historia de imaginaciones que a partir de allí quedará unida definitivamente al viaje como experiencia. Viaje, América Latina e imaginación, de este modo, se presuponen. Se trata de imaginarios de viaje o de viajes imaginarios, pues lo que se pone en juego, cada vez, es un modo de imaginar o de ser imaginado. Es por ello que el recorrido de cada viaje funciona como una batalla más de lo que Serge Gruzinski denomina “la guerra de las imágenes”¹. La historia latinoamericana puede ser pensada —según este autor francés— como una guerra de imágenes, pues si la conquista dependió de la proliferación de imágenes como modo de implantación de un imaginario, luego, bajo los designios de la Contra-reforma, la imagen barroca, en su eficacia, es un espacio de confluencia —no por voluntad de los conquistadores, sino más bien porque la totalidad de una sociedad en vías de mestizaje (desde los virreyes hasta los indios) sucumbe ante su influencia. Pero la especificidad del barroco en su inflexión latinoamericana es que la imagen adquiere aquí un nuevo sentido, en la medida en que escapa a la lógica del original y la copia. En la génesis de la imagen barroca latinoamericana, señala Gruzinski analizando el caso mexicano, irrumpe la inesperada herencia indígena de una religiosidad no representacional, que hace del objeto sagrado y la deidad evocada una misma cosa.² América Latina será, pues, definitivamente, espacio de la simulación. Es por esto que el continente ofrece, desde el siglo XVII, las condiciones para la conformación de *otra* modernidad, la modernidad barroca, excéntrica antes que periférica, fuente de imágenes (modelos de imaginación) que supondrán siempre, como potencia, un desborde, una línea de fuga con respecto al punto de vista europeo.

Hoy me gustaría detenerme en dos viajeros emblemáticos de mediados del siglo XX, dos héroes de la modernidad en crisis: William Burroughs y Ernesto Guevara. Se trata de dos viajeros, dos escritores que, motivados por búsquedas en cierto modo cercanas, en cierto modo antagónicas, hacen su experiencia latinoamericana, casi al mismo tiempo, durante 1952 y 1953, y escriben: Burroughs una serie de cartas con Allen Ginsberg que se publicarán bajo el título de *Cartas del yagé [The Yage Letters]* en 1963; Guevara, una serie de relatos escritos a partir de su diario de viaje, publicados en 1993 bajo el título *Notas de viaje* (luego, por avatares editoriales, *Mi primer gran viaje. De la Argentina a Venezuela en motocicleta y más adelante Diarios de motocicleta*).

La pregunta, en este punto, es a propósito de la contemporaneidad de Burroughs y Guevara: en qué sentido sus experiencias son verdaderamente contemporáneas, en qué sentido viajan al mismo tiempo; o incluso, más allá de las fechas, qué de nuestro presente podemos reconocer en uno y otro, o, más aun, retomando una inquietud barthesiana, quién es hoy más joven. Podría uno imaginar, incluso, una conversación posible, en algún pueblo peruano o colombiano, entre el joven Guevara (el futuro comandante) y Burroughs (quien, no casualmente, es llamado “comandante” por Daniel Link)³. Seguramente se trata de una conversación imposible, llena de malentendidos o de deseos incomprensibles. Pero la pregunta fundamental (atravesada por las diferencias de punto de vista entre uno y otro) es a propósito del sentido de estos viajes casi simultáneos en relación con el lugar de América Latina a mediados del siglo pasado. Tanto Burroughs como Guevara son llamados por una voz, por una imagen, América Latina, y ese viaje supondrá para ambos un momento de quiebre: una experiencia que, entre otras, hará de ellos quienes sabemos que fueron para el siglo. Es en este sentido que estos viajes hablan del significado de lo latinoamericano y su coincidencia puede resultar particularmente significativa.

Sobre todo porque se trata de dos figuras que se dispusieron a imaginar destinos posibles para el siglo luego de la Segunda Guerra y avanzaron hacia lugares, en principio, incompatibles.

Si se acepta la idea de que la historia puede ser pensada en términos de recorridos y de destinos, como invención de cartografías siempre nuevas, es posible preguntarse por el destino del siglo XX. En este punto sabemos, después de Benjamin, que fue París la capital del siglo XIX y también sabemos, después de Kafka, que el siglo XX es indefectiblemente americano. En este sentido, en la lectura de Guevara y Burroughs se sintetizan las dos opciones que a partir de allí se abren, porque si bien Estados Unidos pareció ser el destino primero, América Latina no ha cesado de ofrecer otra salida.

Los viajes

En diciembre de 1951 Guevara y Granados se dejan llevar por un deseo al que llaman “la fuga hacia el norte”. Comienzan así a dar forma a un proyecto que, desde el comienzo, tendrá todas las características del viaje iniciático. Durante casi ocho meses recorrerán Argentina, Chile, Perú, Colombia y Venezuela, pasando azarosamente por Estados Unidos antes del retorno.

El viaje de Guevara es un viaje, antes que nada, del imaginario: se trata de un recorrido organizado por unidades de imaginario inmediatamente reconocibles y vinculadas siempre con la iniciación (o, más bien, la contra-iniciación) y concebido a partir de patrones genéricos: la picaresca, la novela de pruebas, la novela de aventuras. El relato, a su vez, tendrá su “momento Melville”, su “momento Conrad”. Pero al mismo tiempo, el otro modelo de viaje con el que trabaja sistemáticamente Guevara es el viaje colonial: si hay invención (reinención) de América Latina es porque a la ilusión de todo viaje (el encuentro con lo otro, aquí bajo la forma de lo antiguo o lo natural), el viajero Guevara agrega la obsesión por el problema de la Conquista y se coloca en el lugar del nuevo conquistador —viaja para descubrir América, para conquistarla—. Ahora bien, ¿qué es lo que distingue al viaje de Guevara, cuál es el punto de vista que desarrolla, el imaginario que se despliega? El lugar de Guevara está definido por la búsqueda científica y específicamente médica: desde la escritura misma (organizada en torno a metáforas médicas), pasando por el modo en que se presenta y se distingue del turista convencional hasta, fundamentalmente, el interés por la lepra y los leprosarios. De este modo, Guevara da forma a una

posición siempre exterior con respecto a los otros: ser médico, ser argentino (cuyas marcas en la variedad de español utilizada nunca desaparecerán), ser joven, ser blanco, ser preparado. Y si bien sobre el final aparecerá el juego con volverse linyera o pobre y la postulación de una homogeneidad de lo latinoamericano, la atracción que produce el continente siempre depende de su radical otredad. Dice Guevara: “Nuestras narices distendidas captan la miseria con fervor sádico”.⁴

Como puede verse, la lógica del viaje es básicamente acumulativa. A diferencia de Burroughs (cuyo objetivo es muy específico: experimentar con el yagé), Guevara y Granados viajan sin destino ni búsqueda clara. Viajan por viajar y serán, al mismo tiempo, jóvenes aventureros, turistas de levante, turistas céntricos, falsos linyeras, etnógrafos, científicos prominentes, médicos militantes. Y lo que encuentran —lejos de lo que se suele señalar en relación con este viaje como origen de la conciencia política de Guevara— es ciertamente nada. O al menos nada de eso, pues para saber que se trata de un continente pobre no es necesario salir de casa. A diferencia de lo que ocurrirá en su segundo viaje (iniciado en julio de 1953 y cuyo diario, titulado *Otra vez*, presenta ya todas las características del viaje político o militante, sobre todo por el tipo de prácticas y contactos), aquí el aprendizaje va en otra dirección, pues lo que encuentra Guevara es una temporalidad histórica latinoamericana nueva para él. La llegada a Perú es un momento de quiebre: Guevara ve América “en la misma forma que hace 500 años”.⁵ Y esa temporalidad larga de la perspectiva se volverá aun más compleja en Cuzco, “el ombligo del mundo”. Guevara descubre ese otro centro, pretérito, del mundo: “La palabra que cuadra como definición del Cuzco es evocación. Un impalpable polvo de otras eras sedimenta entre sus calles, levantándose en disturbio de laguna fangosa cuando se huella su *stratum*. Pero hay dos o tres Cuzcos, o mejor dicho, dos o tres formas de evocación en él”.⁶ Los tiempos que se superponen tienen que ver con la fascinación de la grandeza incaica a la que se agrega otra, la del “valor formidable de los guerreros que conquistaron la región”. Guevara, como los indios, sucumbe ante la imagen: “la iglesia barroca (...), los museos y bibliotecas, los decorados de las iglesias”.⁷

Su destino, sabemos, será Cuba, pero lo que hasta aquí hace Guevara es redescubrir América. Y ese redescubrimiento, como la evocación producida por Cuzco, carece de efectos explícitos en el presente del texto. La pregunta, entonces, es a propósito del significado *presente* del recorrido de

Viaje e invención de América Latina. Entre el pop y el neobarroco

Guevara y lo que puede postularse es que lo que Guevara inventa tiene un valor sobre todo cultural (en su sentido más industrial): la ruta de Guevara, una ruta que, bajo el modelo *road movie*, tantos jóvenes y algunos cineastas fatigarán.

William Burroughs. Su posición, al iniciar el viaje, es decididamente opuesta a la de Guevara. El viajero, aquí, sabe. No conoce el lugar que explora pero sí las condiciones de ese contacto y la única posición válida que, en función de su saber, le es dado sostener es la del desprecio. Ante los riesgos (literarios, políticos, éticos) que suponen la condescendencia o la piedad, Burroughs no duda: “Los panameños deben ser los individuos más piojosos [*crummiest*] del hemisferio —aunque tengo entendido que los venezolanos entran en la competencia— y jamás encontré un grupo de ciudadanos que me deprima tanto (...) Simplemente carecen de aparato receptor y emiten tanto como una batería muerta. Deben tener ondas cerebrales de baja frecuencia”.⁸ Tal como señala Daniel Link⁹ para el caso del viaje a Tánger, la injuria en Burroughs debe leerse como politización, gracias a la cual es posible fundirse con el otro.

La búsqueda de Burroughs está orientada por dos temas básicos: el sexo (“conseguir muchachos”) y, fundamentalmente, la droga (experimentar con el yagé) y su posición, organizada en torno al desprecio señalado, es la del experto. Ahora bien, Burroughs comparte con Guevara el interés científico-médico (ambos entran en contacto con médicos, hospitales, universidades). Pero la diferencia de la medicina de Burroughs es que su saber y su interés están dedicados no al cuerpo de los otros, sino al propio. Burroughs hace de su cuerpo un laboratorio de experimentación. Es por eso que sabe y sabe más que todos, incluso que los brujos, quienes en principio funcionarían como tutores (el viajero no duda, en consecuencia, en violar todo protocolo de consumo del yagé). Y es por eso, también, que Burroughs se mueve rápido. A diferencia de Guevara que, luego de abandonada la motocicleta, realiza grandes recorridos a pie, el norteamericano parece no necesitar esa lentitud, pues lo que hay para ver (cuando es que lo hay) se incorpora casi inmediatamente.

El viaje de las *Cartas del yagé*, a su vez, está organizado a partir de la apropiación de diversos modelos de viaje: el viaje etnográfico, el turismo sexual, la investigación botánica, el viaje de escritor, el viaje imperialista-comercial. Y dado que su posición es la del saber, no hay posibilidad de ilusión. Burroughs sabe que los viajes y las exploraciones han caído presos

de la lógica del turismo. A diferencia de Guevara, que sostiene la posibilidad de viajar sin dinero y que incluso pretende haber sobrevivido un mes en Miami con un presupuesto total de un dólar, Burroughs paga. Toda ilusión de verdadero contacto con lo auténtico y lo primitivo desaparece y los brujos del yagé no son más que una parte de la precaria industria turística.

Ahora bien, la experiencia de las *Cartas del yagé* (y el punto de vista que la sostiene) presenta un momento de quiebre: Burroughs encuentra no sólo más de lo que va a buscar sino otra cosa —y esa otra cosa es un nuevo sentido para América Latina—. Burroughs hace su experiencia latinoamericana porque encuentra aquí un modelo de imaginación, una fuerza nueva; y el punto de partida de ese quiebre se produce en Lima: es un contacto inmaterial (propio de los vapores del yagé), una suerte de mensaje para (o recibido de) un Guevara que, unos meses antes, había estado en esa misma ciudad. Dice Burroughs: “Es algo especial, distinto a cualquier cosa. Se ha visto impedido de expresarse por los españoles y la iglesia católica. Lo que se necesita es un nuevo Bolívar que realmente arregle las cosas. Pienso que esto es lo que esencialmente está en juego (...), la Potencialidad sudamericana”.¹⁰

Pero si Burroughs imagina una revolución latinoamericana, esa revolución es muy específica, porque lo que Burroughs encuentra, esa Potencialidad, no es otra que el Barroco —o ya el Neobarroco—. Ese encuentro se anticipa algunos días antes del descubrimiento: Burroughs, tendido en un buque sucio, evoca un sueño de la noche anterior y dice haberlo tenido “en un inglés del siglo XVII”.¹¹ Esa evocación, que coincide con la de Guevara en Cuzco, lo lleva, días después, a su iluminación. Iluminación cuyo punto de partida tiene que ver con la sexualidad pero que inmediatamente se transforma en un problema de regímenes de subjetivación en las condiciones culturales de América Latina. Dice Burroughs: “Si te acuestas con otro hombre, y todos están dispuestos a hacerlo por dinero, parecen disfrutar. La homosexualidad es sencillamente una potencialidad humana como lo demuestran los casi universales episodios de las prisiones; y nada humano le es ajeno ni chocante a un sudamericano. Hablo del sudamericano en su mejor expresión, una raza especial en parte india, en parte blanca, en parte Dios sabe qué”. Y luego agrega: “América del Sur no obliga a la gente a ser anormal [*deviants*]. Uno puede ser homosexual o drogadicto y no obstante conservar su posición (...) En los Estados Unidos uno tiene que ser un anormal o vivir en un lúgubre aburrimiento

(...) No te equivoques, todos los intelectuales son anormales en los Estados Unidos”.¹²

La lucidez del descubrimiento resulta notable. La distinción entre la lógica de la conquista latina y la sajona permite oponer la política de la mezcla a la de la separación y a partir de allí avanzar hacia el siglo XX. Pero por otro lado, es la ironía lo que hace aún más lúcido el razonamiento, porque Burroughs, fiel a la lógica norteamericana, avanza en territorio sudamericano según los principios del western: el *cowboy* Burroughs descubre la política de la mezcla en la mezcla imposible del hombre a hombre con el indio.¹³ De este modo, el WASP sobrevive, pero su imaginación estará definitivamente fecundada (o, más bien, contagiada) por otra fuerza.¹⁴

Es importante subrayar que la lectura de Burroughs se sostiene en la idea de la potencialidad (y de ningún modo en la *realidad*) latinoamericana; y esa potencialidad, teniendo en cuenta que el origen del mestizaje depende de “los efectos admirables de la imagen barroca”¹⁵, no puede sino funcionar como imaginación neobarroca. En este sentido, Burroughs opone dos formas de monstruosidad: el *freak* de la cultura pop (como destino inevitable incluso del propio Burroughs, que dedicó gran parte de su vida a huir de allí) y la excentricidad latinoamericana (entendida como multiplicación indefinida de los centros que lleva indefectiblemente a la imposibilidad de definir una ley): aquí, según imagina Burroughs, si hay una monstruosidad posible, nos toca a todos.

Lo único que le queda a Burroughs, después de esto, es dedicarse al *flash* del yagé (tipo de práctica que, según Gruzinski debe comprenderse como relación entre cuerpo e imagen fundamental en la apropiación indígena del barroco) y su relato es ya casi un fragmento de *El almuerzo desnudo*, cuya marca latinoamericana se hace así evidente: “El yagé es un viaje en el tiempo y en el espacio. El cuarto parece sacudirse y vibrar. La sangre y esencia de varias razas, negra, polinesia, mongólica, nómada del desierto, polglot del cercano oriente, india otras razas y mezclas raciales desconocidas e inexistentes aún, deambulan a través de tu cuerpo. Migraciones, viajes increíbles por desiertos, selvas y montañas (éxtasis y muerte en valles con cerradas cordilleras donde las plantas emergen de las rocas y enormes crustáceos rompen la concha de cuerpo) a través del Océano Pacífico realizados en una bamboleante canoa cuyo destino es una isla en el Oriente. La Ciudad Proteica donde todo el potencial humano se despliega en un gigantesco mercado silencioso (...) Un lugar donde el pasado desconocido

y el futuro que viene se encuentran en un vibrante zumbido silencioso. Entidades larvarias esperan acceder a la vida”.¹⁶

Burroughs, el *cowboy* Burroughs, hace su experiencia latinoamericana y se vuelve un escritor, a su modo, latinoamericano —y neobarroco—. No casualmente, algunos años más tarde, Severo Sarduy lo incluirá en la conselación de neobarrocos latinoamericanos de su primer libro de ensayos (*Escrito sobre un cuerpo*, 1968) y luego lo transformará en un personaje que aparece una y otra vez en su novela *Cobra* (1972), formando parte de la comunidad tangerina de la modernidad excéntrica. Y tampoco casualmente Raúl Escari, muchos años después, en *Dos relatos porteños* (2006), exhibirá su fotografía fumando con Burroughs en un balcón parisino en 1980, formando parte ahora de la comunidad franco-argentina (Copi, Roland Barthes, Severo Sarduy, Miguel Abuelo, Marguerite Duras).

Pop y neobarroco

Dice Ricardo Piglia en *Ernesto Guevara, rastros de lectura*: “En esa combinación de ir al camino y registrar la inmediatez de los hechos, podemos ver al joven Guevara relacionado con la *beat generation* norteamericana. Escritores como Jack Kerouac, en *On the Road*, el manifiesto de una nueva vanguardia, son sus contemporáneos y están haciendo lo mismo que él”. Luego agrega: “Guevara condensa ciertos rasgos comunes de la cultura de su época, el tipo de modificación que se está produciendo en los años cincuenta en las formas de vida y en los modelos sociales, que viene de la *beat generation* y llega hasta el hippismo y la cultura rock”.¹⁷ La hipótesis resulta ciertamente seductora (y aquí no he hecho sino retomarla), pero al mismo tiempo, es posible sostener que la comprensión del recorrido de Guevara reclama una comparación específica menos con Kerouac que con Burroughs, pues Burroughs es no sólo, tal como se ha señalado, su compañero de ruta en 1952, sino también el miembro de la *beat generation* que ciertamente abrió el mapa norteamericano, percibiendo con claridad que era hacia las zonas excéntricas de la modernidad en crisis adonde había que marchar (Perú, Tánger). Sólo así es posible definir las condiciones culturales de las que Guevara participa.

El interés de la articulación propuesta por Piglia tiene que ver con que, efectivamente, el origen y el destino de Guevara es la cultura pop y sus ensueños contra-culturales. Ahora bien, al mismo tiempo es posible agregar que la matriz pop resulta al menos insuficiente para pensar la dinámica de

Viaje e invención de América Latina. Entre el pop y el neobarroco

estos recorridos.

Esto se debe a que, tal como puede leerse en sus textos, lo que Guevara y Burroughs encuentran en sus viajes, sin esperarlo, es la fuerza de una experiencia histórica pretérita y, en términos de Haroldo de Campos, “secuestrada”¹⁸, en especial durante el siglo XIX —la experiencia barroca—. De este modo, lo que la contemporaneidad de Burroughs y Guevara permite ver es que el pop no es la única sino una de las matrices de sentido que están en juego. La otra, aquella que funciona como tensión (y que por lo tanto abre los destinos del siglo XX en otras direcciones) es propiamente latinoamericana: la matriz neobarroca. Y si funciona como apertura es porque el pop¹⁹ y el neobarroco²⁰ son dos matrices de sentido (dos modelos de imaginación) superpuestas pero divergentes. Superpuestas porque son contemporáneas, porque operan por descentramiento y sobre todo, en términos de imaginarios posibles, porque son fuerzas de producción de imágenes regidas por una misma lógica —la de la simulación—. Tanto el pop como el neobarroco acaban, a su modo, con la primacía de la Idea, es decir, con el original, la copia, el modelo y la reproducción (y es esa coincidencia lo que lleva a muchos analistas del neobarroco, sobre todo europeos, a perder de vista la especificidad del fenómeno). Pero también divergentes porque sólo para el neobarroco la lógica de la simulación es evocación de un principio continental. En efecto, tal como con claridad percibe Burroughs, América Latina es el espacio donde la mezcla en tanto origen produce una tierra de monstruos y de exceso. Divergentes, sobre todo, porque el pop y el neobarroco se organizan en torno a principios temporales y económicos de diferente alcance. Es decir, la divergencia, en última instancia, se define en la construcción de maquinarias de lectura (la maquinaria pop, la maquinaria neobarroca) cuya lógica de funcionamiento puede coincidir, pero cuya temporalidad no es idéntica: mientras el tiempo de la imaginación pop es el presente, el de la imaginación neobarroca se define más bien, tal como señala Severo Sarduy, en el espacio incierto, anacrónico, de la *retombée*²¹: sólo así lo latinoamericano se vuelve sinónimo de un desajuste, o de la postulación de una cartografía imaginaria en la que todas las eras y todas las tradiciones se incluyen y se vuelven irreconocibles.

Ahora bien, Guevara y Burroughs no funcionan como “representantes” de una y otra matriz, pues los sentidos no son fijos y las dinámicas culturales, al menos desde la Conquista, multiplican los centros. Ambos, en este sentido, están atravesados por el pop y también por el neobarroco y sus

viajes, en direcciones opuestas, funcionan como verdadero cruce. Un cruce que habla del significado de lo latinoamericano, su contemporaneidad y su potencia.

NOTAS:

¹ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, FCE, 2006.

² Dice Gruzinski: “Imágenes e ídolos están dotados de propiedades que trascienden el campo de la representación y permiten captar lo que implicaba la noción de imagen (o de ídolo) para los conquistadores: una triple naturaleza de representación, de objeto (el soporte, la piedra, la pintura) y la potencia en acción”. Y agrega: “El *ixiptla* [concepto nahua que designa manifestaciones de la divinidad] se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que nos rodean, mientras que la imagen cristiana, por un deslizamiento inverso, de ascenso, debe suscitar la elevación hacia un dios personal, es un vuelo de la copia hacia el prototipo guiado por la semejanza que los unía. Puede comprenderse así que el antropomorfismo cristiano elaborara sobre la Encarnación una concepción del hombre y de la divinidad ajena al *ixiptla*; éste es presencia también, pero no la de un dios hecho hombre”. *Ibid.*, pp. 56-61.

³ Daniel Link. “Tánger: ruina de la modernidad”, en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma, 2003. Además de esta idea, retomo aquí, en términos específicos, la tipología de viajes y, en términos generales, la pregunta por los destinos posibles de la modernidad en crisis. En este sentido, el presente trabajo intenta funcionar como diálogo con el citado artículo.

⁴ Ernesto Guevara. *Mi primer gran viaje. De la Argentina a Venezuela en motocicleta*. Buenos Aires, Planeta, 1997, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁸ William Burroughs y Allen Ginsberg. *Cartas del yagé*. Buenos Aires, CESSNA, 1979, p. 8.

⁹ *Op. Cit.*, p. 194.

¹⁰ *Op. Cit.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² *Ibid.*, pp. 43-44.

¹³ Sigo, en lo relativo al problema del Oeste norteamericano y la historia del Western a Leslie Fiedler. *Waiting for the End. The Crisis in American Culture, Race and Sex*. New

York, Stein and Day, 1964 y *The Return of the Vanishing American*. New York, Stein and Day, 1968.

¹⁴ Malcolm Lowry hizo una experiencia semejante en su estadía en México a partir de 1936, uno de cuyos resultados será *Bajo el volcán* (1947), novela que, como Lowry mismo señala, es concebida como “estructura churrigueresca”. Cfr. Malcolm Lowry. *El viaje que nunca termina*. Correspondencia (1926-1957). Barcelona, Tusquets, 2000, p.117.

¹⁵ Sege Gruzinski. Op. Cit., pp. 102 y ss.

¹⁶ Op. Cit., p. 50-54.

¹⁷ Ricardo Piglia. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, en *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005, p. 114-116.

¹⁸ Haroldo de Campos. “El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso de Gregório de Matos”, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI, 2000.

¹⁹ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Madrid, Editora Nacional, 2002.

²⁰ Severo Sarduy. *La simulación*. Caracas, Monte Ávila, 1982.

²¹ “*retombée*: causalidad acrónica,/ isomorfía no contigua,/ o,/ consecuencia de algo que no se ha producido,/ parecido a algo que aún no existe.” Severo Sarduy. *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA:

- Burroughs, William y Allen Ginsberg. *Cartas del yagé*. Buenos Aires, CESSNA, 1979.
- De Campos, Haroldo. “El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso de Gregório de Mattos”, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI, 2000. [Trad. al español: Rodolfo Mata].
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Madrid, Editora Nacional, 2002. [Trad. al español: Miguel Morey]
- Escari, Raúl. *Dos relatos porteños*. Buenos Aires, Mansalva, 2006.
- Fiedler Leslie. *Waiting for the End. The Crisis in American Culture, Race and Sex*. New York, Stein and Day, 1964.
- . *The Return of the Vanishing American*. New York, Stein and Day, 1968.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1492-2019). México, Fondo de Cultura Económica, 2006. [Trad. al español: Juan José Utrilla].
- Guevara, Ernesto. *Mi primer gran viaje. De la Argentina a Venezuela en motocicleta*. Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Link, Daniel. (2003) “Tánger: ruina de la modernidad”, en *Cómo se lee y otras inter-*

venciones críticas. Buenos Aires, Norma, 2003.

Lowry, Malcolm. *El viaje que nunca termina. Correspondencia (1926-1957)*. Barcelona, Tusquets, 2000.

Piglia, Ricardo. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, en *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.

Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

------. *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

------. *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

------. *La simulación*. Caracas, Monte Ávila, 1982.

PALABRAS CLAVE:

América Latina, Modernidad, Barroco, Viajeros

RESUMEN:

El artículo propone pensar América Latina como un espacio de simulación en el que es posible excavar otra modernidad, una excéntrica y barroca. Desde esta perspectiva indaga en dos viajeros emblemáticos de mediados del siglo XX: William Burroughs y Ernesto Che Guevara, quienes hacen su experiencia casi al mismo tiempo. La pregunta que articula la reflexión consiste en saber hasta qué punto sus experiencias son verdaderamente contemporáneas, hasta qué punto sus viajes son, en efecto coincidentes.

KEY WORDS:

Latin America, Modernity, Baroque, Travellers

ABSTRACT:

The article proposes to think Latin America as a space of simulation where it is possible to drag other modernity, one eccentric and baroque. From this point of view it inquires about two emblematic travellers in the middle of the XX century: William Burroughs and Ernesto Che Guevara, who had their experiences almost at the same time. The question that articulates the reflection is to know until what point their experiences were really contemporary, until what point their trips were, in fact, coincident.

Restauração, restituição. Agamben entre arte e filosofia

Raúl Antelo

Hoy día, esta estructura original de la obra de arte está ofuscada. En el punto extremo de su destino metafísico, el arte, convertido en una potencia nihilista, una “autoaniquilante nada”, vaga en el desierto de la *terra aesthetica* y gira eternamente alrededor de su propio desgarró. Su alienación es la alienación fundamental, porque apunta hacia la alienación del mismo espacio histórico original del hombre. Al perder la obra de arte, el hombre corre el riesgo de perder no simplemente un bien cultural, aunque sea valioso, y tampoco la expresión privilegiada de su energía creadora, sino el espacio mismo de su mundo, en el que únicamente puede encontrarse como hombre y ser capaz de acción y de conocimiento. De ser cierto, el hombre que ha perdido su estatus poético sencillamente no puede reconstruir en otro lugar su propia medida: “tal vez cualquier otra salvación que no venga de allí, de *dónde* está el peligro, siga siendo no-salvadora”. Hasta cuándo seguirá teniendo el arte la capacidad de asumir la medida original del habitar del hombre sobre la tierra, o es materia sobre la que puedan hacerse previsiones. Tampoco podemos decir si la *poiesis* volverá a encontrar su estatus propio más allá del interminable crepúsculo que envuelve la *terra aesthetica*. La única cosa que podemos decir es que no podrá saltar simplemente más allá de su propia sombra para superar su destino.¹

Mesmo em textos iniciais, como neste fragmento de *O homem sem conteúdo*, é clara a decisão de Giorgio Agamben por tornar a trabalhar a grande questão da modernidade, a relação arte e vida, algo que retomará, com força, em textos mais recentes. Já em “Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*” (1990), Agamben explicita um conceito de Debord e diz que a estratégia da situação não pode ser considerada como “un momento privilegiato o eccezionale nel senso dell'estetismo”. Ela não é “né il divenir arte della vita né il divenir vita

dell'arte”, ou seja, a *situação* ocupa, a rigor, um hiato, uma suspensão do tempo do trabalho, mas é essa lacuna, precisamente, que ilumina sua mais fecunda natureza. “Si comprende la natura reale della situazione, solo se la si colloca stoicamente nel luogo che le compete, e, cioè, *dopo* la fine e l'autodistruzione dell'arte e *dopo* il transito della vita attraverso la prova del nichilismo”². A arte, para Agamben, está vinculada a uma restauração ou redenção³ e, nesse sentido, ela suspende o tempo histórico e postula o tempo messiânico.

Mas, nesse tempo depois do tempo, já não há espaço para a duplicidade. A duplicidade pertence à história e ao moderno e Agamben, entretanto, está pensando a pós-história e o contemporâneo. Aplica-se, portanto, a Agamben aquilo que ele mesmo narra a respeito de Paul Celan. Em 1961, por ocasião de uma enquete organizada pelo editor Flinker, de Paris, sobre o problema do bilingüismo, Paul Celan disse não acreditar no bilingüismo em poesia. Existe, de fato, raciocina Celan, uma língua dúplice, em muitas obras de arte contemporânea, mas, em poesia, não, porque “a poesia é a unicidade destinal [*destinale*] da linguagem”. Nela não há espaço para a duplicidade⁴. A poesia volta-se à linguagem, mas não às línguas.

Ora, Agamben persegue a utopia de inscrever a história, isto é, a política, na arte, na linguagem. Em *Nymphae* (2004), analisando vídeos de Bill Viola, Agamben conclui que eles “non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini” para, a seguir, relembrar o conceito de *fantasmata* de um teórico renascentista da dança, Domenico da Piacenza, quem a concebia como “un'operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata. Il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come ‘capo di medusa’, come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica. Ma ciò significa che l'essenza della danza non è più il movimento—è il tempo”⁵, porém,

esse tempo de Agamben é um tempo paradoxalmente situado fora do tempo, que nos coloca a idéia da *inoperosidade*.

Para Agamben, como bom aristotélico, a idéia de uma inoperatividade constitutiva do homem remonta a uma passagem da *Ética à Nicómaco* (1097 b, 22, ss.), em que, tentando definir a felicidade como objeto último da ciência política, Aristóteles coloca o problema de saber qual seria “a obra do homem” (*to ergon tou anthropou*) e evoca a idéia de uma possível inoperatividade da espécie humana.

Tal como para o tocador de flauta, para o escultor e para qualquer artesão e, em geral, para todos os que têm obra (*ergon*) e actividade (*praxis*), o bom e o bem parecem consistir nessa obra, o mesmo deveria acontecer com o homem enquanto tal, admitindo que haja para ele algo parecido com uma obra. Ou dever-se-á dizer que para o carpinteiro e para o sapateiro há uma obra e uma actividade, enquanto para o homem não há nenhuma, pois nasceu sem obra (*argos*).⁶

A ideia é logo abandonada e a obra do homem passa a ser identificada por Aristóteles na particular “operatividade” (*energeia*) que é a vida segundo o *logos*; mas, para Agamben, inoperatividade e *desoeuvrement* definem, pelo contrário, a praxis específica do homem, não apenas por ele achar que só nesta perspectiva é possível encontrar uma resposta à relação entre o poder da inoperatividade e a glória. A pergunta é, portanto, o que há, nessas duas instâncias, de tão essencial, para que o poder tenha de as inscrever, a todo o custo, no centro vazio do seu dispositivo governamental. Mas, além do mais, Agamben considera que esta hipótese da inoperosidade permite pensar, de forma inédita, tanto a política como, em geral, a arte. Como deixa claro em *O poder e a glória*, inoperatividade não significa, de fato, simplesmente inércia, não-fazer coisa alguma. Trata-se, pelo contrário, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desativar ou *desoeuvrer* todas as obras humanas e divinas. E essa tese da inoperatividade leva Agamben a questionar-se o que é, por exemplo, um poema, algo que, a seu ver, é aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, i.e. desativar as suas funções comunicativas e informativas, para se abrir a um novo possível uso. Em outras palavras, suspendendo valores referenciais, expressivos ou conativos, o poema não deixa, paradoxalmente, de ser pensado *in genere*. Daí que Agamben diga que

a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer. Assim, a poesia de Mandelstam é uma contemplação da língua russa, os *Cantos* de Leopardi são uma contemplação da língua italiana, as *Iluminações* de Rimbaud uma contemplação da língua francesa, os hinos de Hölderlin e os poemas de Ingeborg Bachmann uma contemplação da língua alemã, etc. Mas, em todo o caso, trata-se de uma operação que ocorre na língua, que actua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível. Se isto for verdade, então temos de mudar radicalmente o modo em que estamos habituados a olhar para o problema da relação entre arte e política. A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, económicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso.⁷

A arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas, mas é bom frisar que é só *até quase confundir-se*. E é bom que se observe que o próprio Agamben não se confunde, muito embora, a seu ver, na filosofia, o *autor* de um pensamento não passe, a rigor, de uma ficção, de um ser de imaginação, cuja consistência e persistência são puramente fantasmáticas, daí afirmar que

[...] el pensamiento en acto resulta del encuentro de dos elementos, heterogéneos y externos el uno con respecto al otro: los fantasmas individuales y la potencia única del pensamiento (lo que implica que los hombres están antes que todo separados de su potencia de pensar). Para ambos, la partida decisiva se juega fuera de casa: si el intelecto posible debe

Restauração, restituição. Agamben entre arte e filosofia

hallar su propia forma estáticamente en los fantasmas de los individuos, estos pueden unirse a la mente única sólo si salen de la cripta psicológica donde están prisioneros para devenir cognoscibles y comunicables. De aquí la necesidad de mirar con nuevos ojos la práctica filosófica: esta es “un ejercicio descomunal llevado a cabo sobre las imágenes humanas, un *experimentum imaginacionis*, cuyo alcance quizás aún no ha sido del todo calculado”. Pero en este experimento sobre los fantasmas la filosofía alcanza también su punto de máxima proximidad con la poesía. “Por lo tanto, no es por casualidad que entre los herederos espirituales de esta tradición pueda contarse al más grande y genial poeta medieval, Guido Cavalcanti.” También era averroísta, o de algún modo cercano al averroísmo, otro, y ciertamente no menor; poeta florentino (de nacimiento, no de costumbres). Su poesía no es sino la evocación y el largo lamento por la muerte de la *imago* Beatriz, a través de la cual el individuo de nombre Dante se había unido a la potencia del pensamiento y había alcanzado la visión suprema. Sin embargo, en el texto averroísta Dante inscribe una glosa tan decisiva como desapercibida. Puesto que la caducidad y la inevitable muerte de la *imago* privan al intelecto de su soporte fantasmático, lo dejan solo y casi suspendido en el vacío, la visión poética suprema es necesariamente inmemorial: “mientras se acerca a su deseo, nuestro intelecto tanto profundiza”, se lee en el texto donde Dante expresó del modo más límpido su poética, “que no puede seguirle la memoria... luego de que en su ascensión, el intelecto ha trascendido la medida humana, este ya no puede recordar lo que ocurría fuera de sí”. La desaparición de la *imago* deja casi atónitos, literalmente desmemoriados, la imaginación y el pensamiento. Por esta razón, lo último del arte no puede ser sino un punto de renuncia, un saqueo y un olvido sublime:

ma or convien che il mio seguir desista
più dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista.

[mas es forzoso que desista ahora
de seguir su belleza, poetizando,
cual todo artista que a su extremo llega.]⁸

Mas Agamben, como vemos, usa indiscriminadamente o conceito de *arte*, nele englobando a pintura, a poesia, o cinema e assim por diante. Assim como o russo, o alemão, o italiano, as línguas naturais, se fundem na linguagem. Assim como o verso e a *imago* recuam perante o vazio. Seu conceito de arte desativa, portanto, qualquer especificidade entre as linguas das artes. Porque a arte, curiosamente, é bilingue, fala infinitas línguas. Aliás, Jean-Luc Nancy nos faz uma observação pertinente a esse respeito: por que existem várias artes e não apenas uma?

Adorno llega a declarar: “Las obras de arte demuestran que un concepto universal de arte difícilmente baste para explicarlas (...) el arte no sería el concepto supremo que engloba los géneros particulares”, y pretende afirmar, al contrario, “el movimiento de los momentos discretamente separados unos de otros en que consiste el arte”. Sin embargo, no se adentra en el análisis de esa *discreción* considerada por sí misma. Y por lo demás, como puede verse, en realidad apenas evoca la diversidad de los “géneros” del arte, que deja más bien recubierta por la multiplicidad de las “obras” y, por consiguiente, no somete como tal al régimen de la cuestión. No obstante, Adorno es sin lugar a dudas uno de los que está más cerca de realizar ese gesto, cuando también escribe: “Las artes, en cuanto tales, difícilmente desaparezcan en el arte sin dejar huellas”. Con la reserva, entonces, del caso de Adorno, hemos de sospechar, de manera general, que si la cuestión ontológica de lo *singular plural* de las Musas se elude, es porque se entiende, *a priori*, que no nos situamos precisamente en el registro de la ontología, sino en el de una tecnología. Si la tecnología puede constituir una ontología, o implicarla: tal es la cuestión que no se plantea.⁹

E essa indiferenciação entre as várias disciplinas, subsumidas todas sob o rótulo unitário de *arte* unificada, deve-se, a meu ver, a que o alvo mais alto da posição de Agamben é a revelação da verdade. Para o filósofo italiano, a experiência histórica faz-se pela imagem, mas as imagens estão elas próprias carregadas de história. Como estipula em seu ensaio sobre o cinema de Guy Debord, Agamben considera, por exemplo, no caso da pintura, que essas imagens não são imagens imóveis, mas antes, anacronicamente, “fotogramas carregados de movimento que provêm de um filme que nos falta”. E logo esclarece que não se trata, nesse tempo

inscrito nas imagens, de uma história cronológica, mas de uma história messiânica. A história messiânica, a seu ver, define-se por dois caracteres. É uma história da Salvação, já que é preciso salvar alguma coisa; e é uma história última, é uma história escatológica, em que alguma coisa deve ser consumada, julgada, deve passar-se aqui, aos nossos olhos, mas num tempo outro, ou seja que deve, portanto, subtrair-se à cronologia, sem sair para qualquer exterior. É essa a razão, em última instância, pela qual a história messiânica é incalculável¹⁰.

Porém, cabe apontar que a teoria da arte de Agamben, com sua peculiar ênfase na restauração, na salvação, abre um sutil debate com as idéias de outro benjaminiano, Georges Didi-Huberman, para quem, pelo contrário, a arte é restituição, mas não restauração do tempo. Didi-Huberman, apoiado em Aby Warburg e num gramsciano como Ernesto De Martino, acredita que, para uma teoria das sobrevivências como a que ele pratica, não há nem destruição radical nem redenção final, aliás, não há nada para ser salvo¹¹. Vejamos um conceito específico de tempo, na obra do crítico francês, que ajudará a esclarecer a questão.

O conceito de *temple* para Didi-Huberman é, sintomaticamente, o de um tempo que arde¹², temperado, um tempo intempestivo, em outras palavras, é mais de um tempo ao mesmo tempo, onde sagrado e profano operam conjuntamente e de maneira indecível. Com efeito, em *El bailar de soledades*, Didi-Huberman pondera que o *temple* está ligado a uma necessidade ambivalente, tanto à exigência quanto à impossibilidade da montagem. *Templar*, explica-nos, é, na tauromaquia, o segundo tempo na realização de um *passe*, algo que sobrevém ao fato de parar, de deter a sucessão espontânea, cuja verdade só se revela no terceiro tempo, o de *mandar*. Absorção mágica de dois *tempi* que se aglutinam para formar um único momento rítmico, o *temple* remete a uma decisão do bailar ou do matador. Ele convoca o perigo, tem urgências inadiáveis, mas também evoca a duplicidade do tempo, aquilo que Mallarmé caracterizaria em dois passos simultâneos, já que “un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d’attributions différentes le double état de la parole, brut et immédiat ici, là essentiel”¹³.

Em outras palavras, perpeção e lembrança, ato e memória, ora adiantando-se, ora atrasando-se, com relação ao ato, sob uma aparência falsa de presente, diz ainda Mallarmé, em “Mímica”, fornecem um véu, uma tela, uma verônica, na qual o *temple* prolifera os paradoxos do

movimento das imagens. Didi-Huberman questiona-se, então:

Acaso el *temple* no existiría sin ese paño que Warburg reconoció en el arte de la Antigüedad y en la coreografía de las obras renacentistas — también en la coreografía moderna, pensemos en Loie Fuller—, como operador de la expresión, “interfaz” volátil que él llamaba “accesorio en movimiento” (*bewegtes Beiwerk*). En la misma época en que Warburg comenzaba su gran atlas de *Pathosformeln* y de “accesorios en movimiento” —en los gestos de guerra y de cortesía, en las contorsiones de Laocoonte, las psicomaquias, los vestidos de ninfas que se levantan cuando caminan, y asimismo en el ropaje de Mitra sacrificando al toro—, Sigfried Kracauer analizó una visión de la corrida titulada “estudio de movimiento”: y lo que más le sorprendió en aquella experiencia tauromáquica (tuvo lugar en 1926, en Aix-en-Provence) fue precisamente la “fuerza de los ornamentos” paralela a contrastes formales como los de la superficie (capote), la línea (estoque) y los “círculos que van estrechándose” hasta la muerte del animal.¹⁴

É por isso que Didi-Huberman aventa a hipótese do *temple* constituir um *tato* sutil, composto de espaçamentos justos e intimidades precisas que se correspondem, impondo um ritmo, que apontaria a uma *Gestaltung*, a um processo, mas não a uma *Gestalt*, uma forma. Quanto ao *tato*, noção introduzida, quase em solitário, por Carl Einstein, nos anos 20, Jean-Luc Nancy, mais uma vez, esclarece:

El tacto —tal vez sería mejor hablar del toque, o destacar el valor verbal de la palabra, como cuando se dice “el sentir”— sólo tiene una “primacía” o un “privilegio”, por lo tanto, en la medida en que no subordina nada: no es o no constituye sino la extensión general y la extraposición particular del sentir. El tacto *forma cuerpo* con el sentir o hace de este —de su pluralidad— un cuerpo; no es más que el *corpus* de los sentidos.

El sentir y el sentirse-sentir que *constituye* el sentir mismo es siempre sentir a la vez que existe lo otro (lo que uno siente) y que hay otras zonas del sentir, ignoradas por la que siente en este momento, o bien tocadas por doquier por esta, pero sólo a través del límite en que ella deja de ser la zona que es. Cada sentir toca el resto del sentir como aquello que el primero no puede sentir. La vista no ve el sonido ni lo

Restauração, restituição. Agamben entre arte e filosofia

escucha, aunque sea también en sí misma, o *ella misma*, sin más, la que *toca* ese no ver y es tocada por este...

La indiferencia o la sinergia sinestésica no consisten en otra cosa que en la autoheterología del tacto. El toque de los sentidos podrá, pues, repartirse y clasificarse de tantas maneras como se desee: lo que lo hace ser el toque que es, es una dislocación, una heterogeneización de principio.¹⁵

E a noção, por sua vez, introduz mais uma aporia, a mesma que Nancy, aliás, desenvolve em *Resistência da poesia*¹⁶, a de que para a arte é imperioso ser contra a arte.

Para el arte es un deber poner fin al “arte”. Pero ese deber no levanta, de un modo puritano, una “ética” contra una “estética”. Tampoco participa de lo que nos sentiríamos tentados de llamar una “ética de la estética”. Ese deber enuncia el *sentido* como εθος. Un deber semejante impone el arte, o “algo del arte” —pero no el Arte—, como imperativo categórico de la poscreación-divina (lo que es ya, aunque cueste advertirlo, la verdadera situación del imperativo kantiano). Sólo ese deber da un contenido al formalismo del imperativo categórico: sólo él, en efecto, lo colma de un fin que no es la forma de la ley, sino el fondo-figura de la presentación o la patencia. Así como el arte es anterior a la religión (aunque no haya en esto un sentido diacrónico), también viene después de ella: hoy. Pero lo que viene no es el Arte, es la τέχνη de la existencia, pues esta no es φως. Su patencia, evidente, no es la eclosión de una rosa. La ética está ahí, en el sentido preciso de que las normas morales, o las virtudes, o los valores, no nos faltan —está claro—, no nos faltan hoy más que ayer (que los ignoremos o los desobedezcamos es harina de otro costal). Pero lo que falta en este momento es el *ars* que les da sentido, el *ars* del existir, en absoluto un “arte de vivir”, sino la técnica en cuanto relación con fines sin fin¹⁷.

NOTAS:

¹ AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo M. Korhmann. Barcelona, Ediciones Áltera, 1998, p.167-8.

² IDEM. “Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*”. *Democrazia e diritto*. Roma, año XXX, n.3/4, maio/agosto 1990, p.84.

³ “Nella cultura dell’età moderna, filosofia e critica hanno ereditato l’opera profetica della salvezza (che già nella sfera sacra era stata affidata all’esegesi); poesia, tecnica e arte, quella angelica della creazione. Nel processo di secolarizzazione della tradizione religiosa, tuttavia, essa hanno progressivamente smarrito ogni memoria del rapporto che in quella così intimamente le legava. Di qui il carattere complicato e quasi schizofrenico che sembra segnare la loro relazione. Dove, un tempo, il poeta sapeva dar conto della sua poesia (‘Aprirla per prosa’, diceva Dante) e il critico era anche poeta, il critico, che ha perduto l’opera della creazione, si vendica su di essa pretendendo di giudicarla; il poeta, che non sa più salvare la sua opera, sconta questa incapacità consegnandosi ciecamente alla frivolezza dell’angelo. Il fatto è che le due opere, in apparenza autonome ed estranee, sono, in realtà, le due facce di uno stesso potere divino e, almeno nel profeta, coincidono in un unico essere. L’opera della creazione è, in verità, solo una scintilla che si è staccata dall’opera profetica della salvezza e l’opera della salvezza soltanto un frammento della creazione angelica che è diventato consapevole di sé. Il profeta è un angelo che, nello stesso impulso che lo spinge all’azione, avverte improvvisamente nel vivo della sua carne la spina di un’esigenza diversa.” IDEM. “Creazione e salvezza” in *Nudità*. Roma, nottetempo, 2009, p.12-3. E mais adiante: “L’opera della salvezza coincide qui punto per punto con l’opera della creazione, che disfa e decrea nell’istante stesso in cui la porta e accompagna nell’essere. Non c’è gesto né parola, non c’è colore né timbro, non c’è desiderio né sguardo che la salvezza non sospenda e renda inoperosi nel suo amoroso corpo a corpo con l’opera. Quel che l’angelo forma, produce e carezza, il profeta riconduce all’informe e contempla. I suoi occhi vedono il Salvo, ma solo in quanto si perde nell’ultimo giorno. E come, nel ricordo, l’amato è tutto improvvisamente presente, ma a patto di essere disincarnato in un’immagine, così l’opera della creazione è ora in ogni suo dettaglio intimamente trapunta di non-essere.” (*ibidem*, 16-7.)

⁴ IDEM. *Idea della prosa*. Macerata, Quodlibet, 2002, p. 29-31

⁵ IDEM. “Nymphae”. *Aut aut*, Milão, n. 321/322, maio/agosto 2004, p. 54.

⁶ IDEM. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell’economia e del governo*. Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 269.

⁷ IDEM. “Arte, inoperatividade, política” in *Crítica do Contemporâneo. Criticism of Contemporary issues*. Conferências internacionais. Coordenação Rui Mota Cardoso. Editor António Guerreiro. Lisboa, Fundação Serralves, 2007. É uma das hipóteses fortes de *Homo sacer*, II, 2. Ver AGAMBEN, Giorgio – *Il Regno e la Gloria, op. cit.*, p. 272-6.

⁸ AGAMBEN, Giorgio – “Estudio preliminar” in COCCIA, Emanuele – *Filosofia de la*

imaginación – Averroes y el averroísmo. Trad. María T. D’Meza. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p.17-9.

⁹ NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p.12-4.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Le cinéma de Guy Debord” in *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, p. 65-76.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris, Minuit, 2009; IDEM. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. O. Oviedo Funes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005; IDEM - *L’Image Survivante*. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris, Minuit, 2002; IDEM. “Viscosités et survivances. L’histoire de l’art à l’épreuve du matériau”, *Critique*, LIV, 1998, n° 611, p. 138-162; IDEM. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”, trad. M. Ozomar Ramos Squeff in ZIELINSKY, M. (ed). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003, p. 19-53.

¹² “*Las Musas* deben su nombre a una raíz que se refiere al ardor, la tensión viva que se consume en la impaciencia, el deseo o la ira, y se abraza por llegar a saber y hacer. En una versión mitigada, se dice: “los movimientos del espíritu” (mens es de la misma familia). La Musa anima, levanta, excita, pone en marcha. Vela menos sobre la forma que sobre la fuerza. O, más exactamente: vela con fuerza sobre la forma.” NANCY, Jean-Luc . *Las Musas*. Trad. H. Pons. Buenos Aires Amorrortu, 2008, p.11.

¹³ Cf. MALLARMÉ, S. - “Crise de vers” in *Oeuvres Complètes*. Ed. Jean Mondor & G. Jean-Aubry. Paris, Gallimard, 1945, p. 368.

¹⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *El bailar de soledades*. Trad. Dolores Aguilera. Valencia, Pre-textos, 2008, p. 149-150.

¹⁵ NANCY, Jean-Luc . *Las musas*, op. cit., p.30-1.

¹⁶ Em “Fazer, a poesia”, um dos ensaios integrantes do volume, argumenta Nancy que a poesia é, por essência, mais do que e algo de diferente da própria poesia. Ou antes: “a própria poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia”. Cf NANCY, Jean Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu, Vendaval, 2005.

¹⁷ NANCY, Jean-Luc . *Las musas*, op. cit., p.57.

PALABRAS CLAVE:

Restauración, restitución, Agamben, Didi Huberman

RESUMEN:

El artículo aborda el pensamiento estético de Giorgio Agamben a efectos de contraponerlo a la postura de otro benjaminiano, George Didi-Huberman. La contraposición entre uno y otro apunta a indagar en torno a los conceptos de “restauración” – tributario de Giorgio Agamben – y “restitución”– concepto adscribible al pensamiento de Georges Didi-Huberman– como un modo de pensar posibles acercamientos y tensiones cruzadas a la obra de Walter Benjamin.

KEY WORDS:

Restauración, restitución, Agamben, Didi Huberman

ABSTRACT:

The article approaches the aesthetic thought of Giorgio Agamben as a way to contrast with the position of other benjaminian, George Didi-Huberman. The contrast between one and the other points to inquire among the concepts of “restoration” – tributary of Giorgio Agamben – and “restitution” – assigned to the thought of Georges Didi-Huberman – as a way to think possible approaches and crossed tensions to the work of Walter Benjamin.

DOSSIÊ
DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO





Presentación: El cine más allá de lo real

Diana Klinger | Andre da Paz

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”, dice Juan Preciado, el personaje de Juan Rulfo al llegar al pueblo de su padre. Un sitio olvidado en el estado de Jalisco, en el que se escuchaba *el siseo, de la lluvia como un murmullo de grillos y se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán*. “Vine a Jalisco porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Juan Rulfo”, dice una voz en *off* en el documental realizado por Juan Carlos Rulfo, en busca de aquel silencio y soledad de los que hablaba su padre en la novela. En las páginas que siguen, Antonio Zirión convoca ese filme, *Del olvido al no me acuerdo*, basado en los “recuerdos confusos” y “pensamientos vagos” de hombres y mujeres, ya ancianos, que conocieron al escritor como reivindicación del olvido y el silencio. Ya decía Nietzsche, en sus *Consideraciones Intempestivas*, que “el sentido histórico y su negación son igualmente necesarios a la salud de un individuo, de una nación y de una civilización”. Sin embargo, la reivindicación del olvido es rara y provocadora en una época en la que, parafraseando a Walter Benjamin, “las acciones de la memoria están en alza”. Alertando sobre los abusos de la memoria colectiva, contra el consenso políticamente correcto que dice que “no sólo tenemos derecho a la memoria sino también la obligación moral de ejercerla”, Antonio Zirión sostiene que el olvido, “ese concepto tan despreciado pero profundamente significativo (...) cumple una función tan legítima como la memoria”. El documental de Juan Carlos Rulfo, basado no en verdades e informaciones, sino en silencios y olvidos, es coherente con uno de los rumbos que viene tomando el género, que cada vez se distancia más de su forma realista tradicional, basada en la creencia en la posibilidad de representación de lo real.

De hecho, los tres textos publicados aquí coinciden en señalar formas límites del documental, en las que el género comienza a dejar de reconocerse como tal. “Documentário se tornou o nome de uma multiplicidade, um nome de algo sem forma, uma categoria aberta e receptiva à experimentação”

como señala Cesar Migliorin en el artículo publicado en este *dossier*. Algunos de los procedimientos de experimentación que Migliorin destaca en su artículo son la *performance* y la reescenificación, características de algunos de los documentales más interesantes realizados en Brasil recientemente. Migliorin se refiere, entre otros, a los famosos *Jogo de Cena*, *Serras da Desordem* y *Material Bruto*, en los que se trata de “plegar y excavar para abrir las imágenes a sus potencias visibles y sensibles”. El pliegue consiste en una imagen repetida, reescenificada. Una reescenificación de lo real, un pliegue de lo real sobre sí mismo. En *Jogo de Cena*, mujeres anónimas cuentan sus historias, que luego son narradas nuevamente por una actriz. Pero el espectador por momentos no consigue identificar cuándo se trata de la historia “original” y cuando de su interpretación. En *Serras da Desordem*, el índio Carapiru (que sobrevivió a una masacre de su tribu que ocurrió treinta años antes del filme) representa su propia fuga. *Material Bruto* escenifica pequeños fragmentos con internos de un hospital psiquiátrico, en planos con fuertes opciones estéticas, haciendo “de los gestos y sonidos de la locura, la materia prima para una escena segunda”. En estos tres filmes, al reescenificar la realidad, las imágenes se pliegan sobre sí mismas, manteniendo lo que hay como información y al mismo tiempo, se distancia en relación con lo que aparece en la imagen, produciendo una distancia paradójica entre la imagen y el referente, entre a profundidad e a superficie”.

Cesar Migliorin coincide con Ilana Feldman al identificar los mismos procedimientos en el lenguaje del cine documental experimental y en las imágenes publicitarias que incorporaron su propia crítica (Ilana cita, por ejemplo, el caso de la campaña de *Dove*) y así actúan con el cinismo del capitalismo contemporáneo, que ya no esconde más sus objetivos. “A indeterminação, o paradoxo e o cinismo amalgamam a própria lógica da face imaterial do capitalismo tardio, agora pós-industrial e pós-ideológico, em que os poderes, ao invés de mascararem suas prerrogativas e seus

efeitos, explicitam-se ironica e reflexivamente, rindo e zombando de si mesmos” , dice Feldman. Algunos filmes brasileiros contemporáneos inscriben su búsqueda del “efecto de verdad” a contrapelo de esa cultura audiovisual. Los dos documentales sobre los que reflexiona Ilana Feldman, *Pan-cinema permanente* y *Filmefobia*, se sitúan en la indeterminación entre realidad y ficción, instaurando una tensión “entre autenticidad y escenificación, persona y personaje, público y privado, intimidad y visibilidad, verdad y ficción”.

En *Pan-cinema permanente*, Carlos Nader sigue al poeta-performer Waly Salomão en diferentes rincones del mundo (del Amazonas a Siria) e intenta en vano capturar un momento en el que el poeta no esté representando, como dice Nader en el filme. Sin embargo, el propio documental parte de la premisa de que tal búsqueda es imposible. *Filmefobia* se presenta como un *making off* (ficticio) de un documental (también ficticio), en el que “fóbicos encaran sus fobias, actores incorporan fobias ajenas y actores fóbicos representan sus propios pavores”. Articulado a partir de la indistinción entre diversas instancias narrativas ¿cuáles son las imágenes del supuesto documental y cuáles las del *making off*?, en *Filmefobia* no hay centro ni unidad de las cuestiones.

De manera que, según Ilana Feldman, *Pan-cinema permanente* y *Filmefobia* producen un contrapunto: Pan-cinema trabaja a partir de las *performances* de Waly Salomão (que explicita constantemente su actuación), mientras enuncia una búsqueda casi romántica de una imagen verdadera, pero que se sabe imposible; *Filmefobia* simula ser una imagen verdadera del proceso de registro de un documental supuestamente “verdadero”. Ambos son filmes, dice Ilana, que invierten en la opacidad “destilando dudas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias falsificações e esquivas”. Lo interesante, en este artículo, es que lejos de ser un elogio a las potencias estéticas de la indeterminación (que, como la autora muestra, también opera en las imágenes

del “capitalismo cínico”), pone en crisis el propio discurso que legitima esa estética, es decir, coloca la indeterminación “bajo sospecha”.

Los filmes abordados por los artículos de este breve *dossier* utilizan diversos procedimientos que coinciden en evitar establecer aserciones o proposiciones sobre el mundo, y valorizan, por el contrario, los vacíos, las preguntas, los silencios, lo irresuelto. Así, se sitúan no necesariamente entre lo real y la ficción, sino más allá de esta distinción. Y las lecturas que de ellos hacen los textos que presentamos a continuación escapan absolutamente de los lugares comunes de la crítica al evadir el simple elogio o celebración de sus procedimientos y mostrar, en cambio, sus sentidos menos obvios o sus coincidencias con los usos de los mismos mecanismos en la publicidad y el periodismo; en fin, sus costados más polémicos.

Sob o risco das imagens: a cena na cena

Cezar Migliorin

A ficção é o único modo de penetrar a realidade.

Jean Rouch

A linguagem dá um barato para o ser humano e não precisa ser justificada à luz de nada, outras coisas é que se deve justificar.

Paulo Leminski

Eu quero as aparências! Esse é o lugar em que o cinema me interessa.

Eduardo Coutinho

Mentir a seu modo é quase melhor do que falar a verdade à moda alheia.

Dostoievski, *Crime e castigo*

De maneira heterogênea e ensaística, o documentário brasileiro tem sido um dos principais espaços de experimentação audiovisual nos últimos tempos. Essas experimentações apresentam formas híbridas de relação, representação e intervenção no real; documentários silenciosos e contemplativos, como *Notas Flanantes* (2008), de Clarissa Campolina, *Encruzilhada Aprazível* (2007), de Ruy Vasconcelos, ou *Sábado à Noite* (2007), de Ivo Lopes. Reflexivos, como *Santiago* (2006), de João Moreira Salles, os filmes do artista e documentarista mineiro Carlos Magno, irônicos e eventualmente tendendo para o cinismo, como é o caso de *Jesus no Mundo Maravilha* (2007), de Newton Cannito, ou de busca de dispositivos, como os já tão comentados *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cao Guimarães, 33 (2003), de Kiko Goifman, *Um Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut.

Documentário se tornou o nome de uma multiplicidade, um nome de algo sem forma, uma categoria aberta e receptiva à experimentação. Essa abertura é o que tem garantido a sua força como espaço de experiência

da linguagem, inseparável dos poderes e práticas que nos afetam e que construímos cotidianamente. As tentativas, sempre infrutíferas, de definir o que é e o que não é o documentário correm sempre o sério risco de impor limites que, mais que definir um campo, excluem as potências.

*

A *performance* e a reencenação são duas das características que atravessam os mais interessantes filmes feitos no Brasil recentemente¹. Não se trata, aqui, de incorporar a noção de documentário performativo, de Bill Nicholls, apesar de algumas das características por ele evidenciadas serem parte da reflexão que aqui me proponho com base em filmes como *Serras da Desordem* (2006) de Andrea Tonacci, *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, e *Material Bruto* (2006), de Ricardo Alves Junior. Nesses filmes as imagens são colocadas para trabalhar. O cineasta as provoca para que elas sejam algo diferente do que já são, para que estabeleçam uma relação com o que conhecemos e ao mesmo tempo se abram para algo que nem elas mesmas supõem possível. O que vou tentar pensar aqui é a dimensão política dessa dobra em que a cena é refeita em tais filmes, uma cena dentro da cena, uma reencenação do real como possibilidade de abordá-lo, como possibilidade de se colocar sob o risco das imagens – elas mesmas parte do real. Ou, como escreveu Bresson, “retocar o real com o real”. Eis o desafio.

*

Se nos acostumamos a ouvir que há imagens demais, que elas impõem uma certa velocidade, frequentemente excessiva, interessa no trabalho das imagens a lentidão. Não que os filmes se tornem lentos, não se trata de uma nostalgia, de um olhar intenso ou de um tempo estendido que chegaria ao âmago do real, que se aproximaria daqueles que o espetáculo abandonou;



mas de uma lentidão que é fruto da maneira como algumas imagens fazem o real se dobrar sobre ele mesmo. Uma dobra que coloca à prova o que as imagens mostram e o que elas nos fazem ouvir.

Se existem imagens demais, é no momento de inseri-las em um texto, em uma reflexão, que elas passam efetivamente a existir. É no momento em que perturbam o lugar de onde vêm e o lugar de quem as criou que elas afirmam suas potências – ser, não ser, ser outra coisa. Esse gesto consiste, assim, em uma dobra. As imagens são dobradas, repetidas, paradas, refeitas e reencenadas. As histórias, narradas duas ou três vezes por aquele que as viveu ou reencenadas por uma atriz. Na segunda vez, a informação se dissolve na escritura. Todos se lembram de *Rouch de Moi, un Noir* (1958), em que memória e o presente habitam a mesma cena em dupla construção, ou de Chaplin fundindo a voz de Hitler com a sua em *O Grande Ditador* (1940), para poder recuperar a palavra, inventando o cinema-verdade, como disse Godard.

Para se chegar ao real é preciso muita inverossimilhança, distorções e transformações que passam pelo que Deleuze chamou de um estilo, necessário “para se elevar das percepções vividas ao *percepto*, de afecções vividas ao *afecto*” (Deleuze; Guattari, 1992: 221). Ao criar esses conceitos, Deleuze está interessado na potência da escritura, na arte, no romance e mesmo no cinema. *Perceptos* e *afectos* partem da realidade para ganharem uma dimensão que a ultrapassa, tornando-se independente em relação ao

vivido, passam a ser uma “coisa em si”, sem perder, entretanto, suas capacidades de entrar em relação, em montagem, com outras vidas e sujeitos. Os *perceptos* e os *afectos* perdem, no limite, os objetos aos quais estariam submetidos (Deleuze; Guattari, 1992). Mas essa perda não é um simples abandono, como se as referências não mais fizessem parte dos *perceptos* e *afectos*, mas um deslocamento das referências para um estado de vibração. Guardam nessa vibração seus excessos, seus desvios, suas possibilidades de criação de outra coisa. “Semelhança produzida” (Deleuze; Guattari, 1992: 224), dizem os filósofos. Partir da realidade e de sujeitos para se tornarem outros, dobra do real sobre ele mesmo, eis o trabalho da imagem.

*

Mas, o que faz com que as imagens parem de trabalhar? Primeiramente, quando ela é tudo o que se pode ver ou dizer sobre um evento, quando ela dá conta de todo dizível, quando não tem mais nada para esconder e passa a operar em um tal nível de transparência que nada resta – uma hipertransparência. Essa falta de trabalho aparece de maneira premente nas imagens mais ligadas ao cinismo do capitalismo contemporâneo, aquele que não esconde mais seus objetivos outrora inconfessáveis. Cinismo que aparece no cerne da democracia liberal, em que não há mais nada para ser desmascarado, não há mais nada para ser denunciado, apenas um acordo consensual entre a lógica capitalista e o poder político. As denúncias de corrupção e manipulação servem antes como forma de exercer a falsa consciência esclarecida (Sloterdijk) da mídia. Racionalizar o capital é parte da operação mais cínica que envolve as imagens e que podemos ver na publicidade que incorporou sua crítica ou no voyeurismo das emissões televisivas que visam a moldar os participantes, como o quadro *Mudança Geral*, recentemente apresentado no Fantástico, da Rede Globo.

Sob o risco das imagens: a cena na cena

Nesses casos, a adequação absoluta entre o fim e os meios elimina a imagem como trabalho que demanda o espectador, uma vez que tudo o que há a sentir e dizer já está dito na imagem e na sua perfeita adequação.

A imagem para de trabalhar quando, por outro lado, não há mais nada para ver. Quando ela não se liga com nada mais. Quando ela é apenas uma aparição que perdeu o evento. Uma publicidade de um carro que anda a 200 km por hora e que perdeu a poluição e o engarrafamento da Linha Amarela. Uma mãe que perdeu o filho com a queda de um barraco. Seu choro para as câmeras do jornalismo não apresenta qualquer distância em relação ao clichê do que é o barraco cair com a chuva no Rio de Janeiro ou em Bangladesh. A imagem para de trabalhar quando o grito não se liga com o contexto, quando o grito não faz diferença na polis (cf. Rancière, 2005). Apenas quando há a possibilidade de o grito se conectar a outras imagens e outros eventos é que a imagem passa a existir.

Quando as imagens se põem a trabalhar, elas fazem imediatamente uma vítima, para o bem e para o mal: a informação. O trabalho das imagens estabelece uma relação conflituosa com a informação; por mais que ela sobre, por maior que ela esteja presente e se faça necessária, ela não é a memória, ela não é uma escritura sobre o que foi ou o que será, ela não constrói mundo. Quando tudo é transformado em informação, é o próprio mundo que desaparece. Função propriamente do espetáculo. Ao refazer a cena, ao encenar a realidade, as imagens se dobram sobre si mesmas em uma manutenção do que há como informação – e ao mesmo tempo uma diferenciação, um distanciamento em relação ao que na imagem aparece. Bifurcação que não para de estabelecer distâncias paradoxais com o referente, entre a representação e suas vibrações, entre a informação e seus excessos, entre a profundidade e a superfície.

Em *Jogo de cena*, na passagem entre a história vivida por alguém e o mesmo texto dito pela atriz, é a própria história que se desdobra em outras cenas, outros mundos. Veremos essa dobra, essa duplicação do que está sendo narrado. Uma duplicação que insere nessas imagens uma suspensão em relação aos seus pertencimentos; quem fala? de onde vejo? O visível e dizível abandonam o *um* para dar espaço a uma *multiplicidade*. Sem o trabalho, as imagens só falam delas mesmas, se reproduzem e se multiplicam reafirmando o mesmo, o presente imutável.

O cineasta, como um paleontólogo, escava com a delicadeza de quem

não pode quebrar o osso de 150 mil anos envolto em terra, barro e pedra. Escava a imagem com um pincel. Dobrar e escavar para abrir as imagens para suas potências visíveis e sensíveis. Potências essas que não operam no isolamento, mas na conectividade com outras imagens e formas sensíveis. Na fórmula aritmética de Godard, “não existe imagem, apenas imagens”. A pessoa conta sua história e a atriz interpreta estabelecendo múltiplas distâncias com um “original” – assim opera *Jogo de Cena*. Carapiru encena sua fuga e vida de trinta anos antes em *Serras da Desordem* ou em *500 Almas* (2005), de Joel Pizzini, a imagem de hoje é encenada para cobrir a fala de uma história de trinta anos antes. Dobrar a imagem para fazer ouvir e ver o que o outro tem a dizer e mostrar, mas, em um mesmo gesto, fazer essas palavras e estéticas serem acompanhadas do que já não lhes pertence – passado e futuro.

Assim, em *Jogo de Cena* ou em *Serras da Desordem*, uma certa ordem estética coabita com sua diferença evocando uma dupla temporalidade. Aquela localizável, a das falas, e aquela atemporal, que une a origem e o infinito, futuro do que há a ser dito e sentido. O trabalho das imagens faz, assim, coabitarem dois tempos: o da reflexão e o do evento, que nas imagens se tornam freqüentemente indistinguíveis. Tempo da imagem e tempo do evento provocando o trabalho dos espectadores com a imagem. Imaginar e narrar o real tornam-se operações contíguas. No caso de *Jogo de Cena*, falar é estar sob o risco dos efeitos dessas falas, e não em uma límpida comunicação de algumas idéias ou emoções. Eis a escritura do filme como criação em si.

*

Então é necessário sempre algo novo, sempre diferente, vanguardista? Não. Não faz sentido buscar o novo em si, não se trata de novas técnicas de representação. Entretanto, sabemos da complexidade dos assuntos, temas e objetos que nos tocam; objetos que desejamos experimentar como pensadores, realizadores ou espectadores, e é com essa complexidade que o documentário lida ao colocar as imagens para trabalhar. Seres sem limites claros, sem palavras precisas, mas que precisam de palavras.

Num elogio à mudança, Adorno nos diz: “O ensaio não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (2003: 270). Seguindo essa linha, voltamos a Comolli quando ele nos lembra que o mundo não pára para que possamos filmá-lo. O homem

ordinário, por mais banal que seja, não está na rua, à disposição de uma narrativa fechada e bem acabada, de um filme bem-intencionado. Não se encontra serenidade no índio ou na mulher com uma história tocante. O documentário se dispõe ao risco dos movimentos que são próprios às vidas, o que significa que ele fará não uma representação desse movimento, mas a transformação, com a escritura, desse movimento em potências de novas criações, de pensamento. Movimentos por vezes minimamente perceptíveis, fagulhas de desejo e de tesão, vontades de vida presentes em um gesto, em uma fala confusa (*Andarilho*, de Cao Guimarães, ou *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci).

Complexidade do pensamento que se aventura no sem limite das vidas. O complexo não demanda a profundidade, confusão que a busca da objetividade e do pensamento dedutivo arraigou no pensamento. A profundidade frequentemente traz a limpeza que subtrai o ser. A complexidade do documentário é frequentemente de superfície, operando em extensão, por montagem. A montagem: possibilidade de multiplicar e fazer coexistirem velocidades e vetores antagônicos, a velocidade da queda livre que leva Carapiru, em *Serra da Desordem*, ao centro do capitalismo que continua a demandar energias arcaicas, a velocidade da flutuação de Carapiru entre línguas que ele desconhece e deriva no consenso do “é bom”. Acordo e desacordo em uma mesma frase/gesto. Disparidade de vetores: do indivíduo e suas profundezas, do índio para o mundo e suas superfícies. Entretanto, a instabilidade dos enunciados não se faz em detrimento nem da profundidade, nem da extensão em superfície.

Quando Guattari e Deleuze se colocam diante da obra de Kafka, a primeira coisa a constatar é que nenhuma entrada na obra daquele autor tem privilégio, um pedaço qualquer pode levar a corredores e galerias com portas e saídas, com espaços e vazios e possibilidades de conexão; caminhos de experimentação que, poderíamos dizer ainda com esses filósofos, não buscam nem a estrutura escondida em um recôndito ponto da personalidade – a sabedoria superior, a vivência irreproduzível, a excentricidade, o exemplo –, nem a livre associação de idéias – sempre arriscadamente ligadas aos efeitos de profundidade, negando, justamente, a possibilidade das entradas múltiplas, das superfícies significantes.

*

Em *Serras da Desordem*, vemos Carapiru que interpreta Carapiru voltando

para Brasília e, em meio a essas viagens, poços de petróleo iraquianos são bombardeados. A montagem é operação central para que a informação não consuma todo o oxigênio da imagem. É uma operação com a memória, com as possibilidades conectivas e lacunares da memória, e não uma rememoração; não se trata de lembrar o que houve, mas de criar com um presente que já é outra coisa, nem passado nem presente. A montagem permite, entre duas imagens, experimentar tudo o que falta entre elas. No momento em que a pessoa que viveu a história se encontra com a atriz, no corte, o que se abre é uma circulação infinita daquelas histórias. Com um corte elas alcançam uma velocidade estratosférica, incontrolável, alucinatória. É nessa velocidade infinita que funciona *Serras da Desordem*, para frente e para trás, absolutamente diferente da velocidade das imagens do clichê, sempre em direção a um futuro ordenado e espetacular. A cada corte é a história como informação que desaparece, em prol da história como invenção e diferença. “Colocar o múltiplo em movimento, nada isolar, fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações da obra”, são as possibilidades da montagem para Didi-Huberman (2003: 151).

Assim, Carapiru encontra uma temporalidade com o filme; o homem na floresta, a espera, os gestos de intimidade com uma natureza bruta. Com essa energia, como escreveu Ismail Xavier (2008), uma outra energia se choca, aquela do trem. Choques rítmicos, como em uma tela de Baselitz. Carapiru aparece nas fagulhas desses choques, entre a espera e a velocidade, entre a flutuação e a queda livre. Conhecimento incerto pela montagem e pela deriva, pela “vagabundagem do pensamento”, como escreveu Marília Rocha².

Serras da Desordem, entre múltiplos tempos e gestos que inventam e reproduzem o que foi, se instala no ir e vir temporal. A instabilidade é o rasgo na história em que a organização das visibilidades – quem vê o que e como – ainda não está dada, ou seja, estamos no centro da política e de sua dimensão *dissensual*, instabilidade entre o que podem os seres falantes e suas formas de operar na polis. Carapiru é, antes do filme, o homem do encontro, não apenas com o filme, mas de um encontro imemorial que o filme deve respeitar, do índio com o branco. Rememorar esse encontro é colocar-se novamente no risco de um novo encontro, sem buscar a pureza desses homens sem os encontros, sem o índio afetado pelo branco, sem Carapiru no meio dos brancos – aqueles que o atacaram, aqueles que o acolheram. A memória instaura, assim, um ponto de encontro entre múltiplos:

Sob o risco das imagens: a cena na cena

múltiplos sujeitos, múltiplos afetos, múltiplas mortes.

Em *Material Bruto*, de Ricardo Alves Junior, ao encenar pequenos fragmentos com internos de um hospital-dia em planos milimetricamente planejados, com fortes opções estéticas, o filme não abandona o estado dos pacientes ali internados e faz dos gestos e sons da loucura a matéria-prima para uma cena segunda. Trata-se de uma dobra nas vidas fragmentadas entre gestos e sons “aberrantes” que se atualiza como potência estética daqueles corpos. (De alguma maneira Frederick Wiseman já havia entendido isso em *Titicut Follies*, de 1969.) É a própria loucura que encontra ali uma outra esfera sensível, fora do lugar em que está normatizada. Aqui, a imbricada escritura de Alves Junior com os loucos introduz os silêncios e os vazios que Deleuze e Guattari (Deleuze; Parnet, 1998) dizem deixar de existir nas hipersaturadas obras dos loucos. Não se trata, obviamente, de um elogio à loucura, não seríamos tão ingênuos, qualquer identidade que se instale no fora é facilmente capturada pelos poderes. Não pertencer ao lugar onde se está é condição para pensar. Quem pensa está sempre de saída, sempre deixando algum lugar ou acabando de chegar. Mesmo que seja a casa, a família, a cidade. O problema é a fronteira, a linha dissonante entre o conhecido e o desconhecido. Em *Material Bruto*, reconhecemos a atuação, a *performance*, a loucura encenada, mas trata-se de uma loucura que já não cabe nela mesma, que incorpora modos de criação, poesia e invenção, espalhando um devir louco – não mais pertencente àqueles atores – para o mundo todo.

*

Mas, e a verdade? Resguardada, absolutamente. É preciso fabular e inventar para dizer a verdade. É com esse paradigma que os filmes se organizam. A ficção, como sabemos, não se opõe à verdade, mas ao controle verídico. A verdade não está liberta do risco das imagens. A verdade, no documentário, é parte da inadequação da imagem ao que ela documenta, as mulheres cariocas e algumas histórias em que algo se perdeu, ou um massacre de índios entre o século XXI e o descobrimento do Brasil. A verdade está no puro possível, e não no recorte de uma determinada história.

A inadequação entre o filme e o índio, entre a narrativa de quem a viveu e a atriz, não é um problema ligado à possibilidade de que esse personagem seja ou não representado, mas à inexistência de uma linguagem adequada que forme um contínuo entre objeto e imagem. A diferença não é na história

ou no discurso, mas na própria linguagem. É com um não pensável dessa história sobre o índio que vaga pelo Brasil sem falar português que o filme deve lidar, o que não significa a impossibilidade de representação. Dobrar a imagem, nesse sentido, constitui-se como um gesto de insubordinação. A imagem volta, o texto volta, circula sobre si mesmo. A insubordinação da imagem está na forma como ela não se organiza dentro de uma relação de pertencimento com o que narra. Eis o efeito das múltiplas vozes que se instauram em *Jogo de Cena* – atriz, pessoa que viveu o evento, atriz que viveu o evento de ser atriz, atriz e personagem que fabulam com a memória do vivido. Vemos aí um exemplo preciso da criação de *afectos* e *perceptos* com o real. Uma criação que separa o dito e o vivido de um sujeito administrável pelas atrizes – elas também fabuladoras – pelo filme ou pelo espectador. Nessa insubordinação, o trabalho das imagens ganha independência em relação às ordens que lhes são exteriores. Eis a dimensão propriamente política dessa escritura, desse “estilo”.

Como diz Agamben, “o Estado pode reconhecer qualquer reivindicação de identidade, [...] mesmo aquela de uma identidade estatal no seu próprio seio; mas que singularidades formem uma comunidade sem reivindicar uma identidade, que homens co-pertencam sem uma condição representável de pertencimento (o ser italiano, trabalhadores, católicos, terroristas...) é aquilo que o Estado não pode em nenhum caso tolerar.” (2002: 98), é isso que é intolerável aos poderes. Noção mesma da democracia: essa possibilidade de um qualquer, vindo de qualquer lugar, fazer diferença na polis. Pois nos parece que nas dobras dessas imagens, na reencenação e na circulação não individual do texto e da estética reside o documentário como força política que não reivindica nem a indignação do espectador, nem a culpa, mas uma participação com um trabalho que não se faz sem a inadequação entre o narrado e a narração. Fazer as imagens trabalharem, ver duas vezes, dobrar a imagem para que o texto, o evento, não seja mais a história de um indivíduo, mas para que esta passe a ser compartilhada.

Jogo de Cena poderia, no entanto, ser criticado como arte política, pois anteciparia, nele próprio, os efeitos da circulação das fabulações que ali acontecem, como faz boa parte das ditas artes de contexto ou conectivas, que, em seu próprio bojo, autodemosttram seus efeitos. Rancière (2008) é especialmente crítico em relação a esse tipo de arte política que no mesmo movimento de criação de encontros produz e representa os efeitos subjetivos do deslocamento. O espectador se tornaria, assim, um *voyeur* da transformação

subjetiva do outro, mas excluído dela. Entretanto, quando as atrizes se põem a fabular também, inventando um texto que já não pertence a ninguém, forjado com o filme, é uma duplicação dos efeitos sensíveis do filme, muito mais desestabilizadora dos lugares de fala do que produtora de um novo lugar, consensual. O trabalho das imagens em *Jogo de Cena* aparece no corte, nas passagens que perturbam as linhas de separação entre documentário e ficção, entre controle e descontrole. Eis o acontecimento em sua circulação política.

O trabalho autoriza um prolongamento não dominável das imagens. Esses procedimentos vão garantindo a um grupo de filmes muito grande o nome de documentário, filmes que antes de se constituírem como cena ou roteiro (nos termos de Comolli) ou como ficção ou documentário se inscrevem em um regime de imagens em que afetar a realidade e ser afetada por ela são gestos inseparáveis e contíguos. Eis a inscrição do documentário como parte das imagens que aparecem no real, nem dominando, nem dominadas, mas *no real*, sob o risco do mundo e delas mesmas.

Sob o risco das imagens, os filmes são o sopro que reacendem a chama. Labaredas vivas nos cortes e repetições de *Jogo de Cena*, fogo espalhado e fora de controle nas reencenações atemporais de *Serras da Desordem*, tocha que atravessa a noite nas cenas de *Material Bruto*.

NOTAS:

¹ Esta reflexão deve à Andréa França uma parte importante de sua inspiração, a partir de sua fala "Cinema, repetição e julgamento" durante o Colóquio Internacional Cinema, Tecnologia e Percepção, 2009, no MAM, Rio de Janeiro.

² Ver: ROCHA, M. O ensaio e as travessias do cinema documentário. Dissertação de mestrado/UFMG - Belo Horizonte, junho de 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Payot et Rivages, 2002.
- BRASIL, André. « A tela em branco: da origem do ensaio ao ensaio como origem". Trabalho apresentado ao GT Fotografia, Cinema e Vídeo, XVIII Encontro Anual da Compós, PUC-BH, Belo Horizonte, MG, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção,*

documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. "Sobre o capitalismo e o desejo". In: *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

FELDMAN, Ilana. "O apelo realista". In *Revista Famecos*, v. 36, p. 61-68, 2008.

ROCHA, Marília. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *La mésentente: politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. *Critique de la Raison Cynique*. [1983] Christian Bourgois, 1987.

XAVIER, Ismail. "As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério". In: CAETANO, D. (Org.) *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

PALABRAS CLAVE:

documentário, risco do real, trabalho das imagens

RESUMEN:

O presente ensaio aborda três documentários da produção recente brasileira destacando suas estratégias ficcionalizantes e a dimensão política de suas escrituras. O ensaio discute a noção de risco do real, de Jean Louis Comolli e procura pensar o que seria um trabalho das imagens com o real.

KEY WORDS:

documentary, risk of the real, work of the images

ABSTRACT:

The present essay focuses on three recent Brazilian documentaries, discussing the presence of fiction strategies on its narrations and the political dimension of it. It also discusses Comolli's notion of the risk of the real and tries to think what would be a work of the images with the real.

Memoria y olvido en el documental latinoamericano contemporáneo

Antonio Zirión

Borges escribió en 1942 una de las críticas más hermosas y certeras a la noción de memoria, tema que medio siglo más tarde resurge con toda su fuerza y complejidad. En el cuento titulado “Funes el memorioso”, Borges narra la desgracia de un personaje que recuerda absolutamente todo; incapaz de olvidar percepción alguna, para Funes toda vivencia era indeleble. Recordaba con total precisión hasta el más mínimo detalle de “las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 (...) las abrrascadas crines de un potro, el fuego cambiante y la innumerable ceniza (...) Lo pensado una sola vez ya no podía borrarsele”. De esta manera, Funes acaba por convertirse en un sujeto disfuncional, rayando en la locura y el autismo. Lejos de ser una cualidad, esta memoria infinita e infalible era un terrible lastre: “mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras”, confiesa Funes. La moraleja de este cuento apunta directamente al carácter selectivo de la memoria, a la imposibilidad de la memoria total y, en el fondo, a la importancia del olvido como una función vital para el ser humano y la sociedad en su conjunto.

En principio, todo lo que se vive y se percibe es susceptible de ser conservado en la memoria. No obstante, la memoria no es la mera acumulación de vivencias e información de toda índole. Más que un cúmulo de recuerdos, la memoria es una especie de mapa cognitivo que nos guía a través de nuestra vida. Para que haya memoria tiene que haber un sujeto dispuesto a navegar por ella, a detenerse y revivir algunos momentos, a recapitular ciertos episodios y otros no. Para que un suceso se nos grave en la memoria, además del impacto que en principio genere, tiene que haber cierta voluntad o interés por conservarlo y revivirlo. Cuando recordamos alguna vivencia o percepción en realidad la estamos reconstruyendo, valorando, interpretando; la dotamos de sentido. Ningún recuerdo puede ser absolutamente fiel a la experiencia original, sino que al retrotraerlo sufre transformaciones. Todo recuerdo es, de algún modo, una recreación. Lo que recordamos y lo

que no, lo que nos persigue recurrentemente y aquello que evadimos o intentamos olvidar, tiene mucho que ver con la afectividad y la carga emocional que acompaña a los hechos y las experiencias que vivimos.

Ahora bien, cabe preguntarse en qué medida se puede extender lo que se diga sobre la memoria individual a la memoria colectiva. Así como la buena memoria es un síntoma de salud mental para el individuo, para una sociedad es indispensable gozar de una buena memoria histórica. Establecer fechas para recordar a los héroes, celebrar los triunfos, conmemorar los acontecimientos trágicos, honrar a los muertos, etcétera, nos permite actualizar y transmitir las enseñanzas de la historia. Así se van forjando poco a poco la tradición, el patrimonio cultural, la sabiduría colectiva. Gracias a la memoria podemos formar parte de un grupo y reinventar continuamente nuestra identidad personal, cultural y social.

En los tiempos que hoy vivimos, en medio de la llamada globalización y la revolución de las formas y medios de comunicación, circula tanta información que corremos el riesgo de saturarnos de datos inútiles y perder fácilmente el sentido de lo que vale la pena recordar. No en vano las nuevas tecnologías de la comunicación están encaminadas a inventar dispositivos de almacenamiento y procesamiento de información, memorias artificiales de gran capacidad y velocidad que más que potenciar, parecen atrofiar la memoria humana. Por otra parte, en un mundo donde proliferan los abusos de poder, se ha vuelto necesario exaltar el tema de la memoria como un arma para luchar contra la injusticia, como un recurso político para defender los derechos humanos de los oprimidos y las minorías. Desde la reflexión teórica se ha abordado una y otra vez la cuestión de la memoria colectiva y la memoria histórica. En años recientes la memoria se ha vuelto un concepto de moda en la academia. Todas las voces parecen coincidir en que no sólo tenemos derecho a la memoria sino también la obligación moral de ejercerla.

Sin duda es deseable fomentar y promover la memoria. No obstante, vale la pena escuchar a Todorov cuando afirma que “en nuestra época, el pensamiento occidental parece estar obsesionado por el culto a la memoria (...) Aunque hay que procurar que el recuerdo se mantenga vivo, la sacralización de la memoria resulta discutible”. Aun asumiendo el compromiso ético y político de la defensa de la memoria, hay que evitar caer en la sobrevaloración y el abuso de este concepto. Por esto me parece pertinente reflexionar sobre su contraparte, el olvido –un concepto tan despreciado pero profundamente significativo– intentando reivindicar su importancia vital.

De entrada, el olvido no necesariamente tiene una connotación peyorativa. Incluso podría sostenerse que cumple una función tan legítima como la memoria. El problema de su justa valoración radica en que su misma definición es negativa, ya que sólo nos percatamos del olvido por contraste con lo que recordamos, o cuando recordamos algo que habíamos olvidado. Una analogía útil para comprender el significado del olvido y su complementariedad con la memoria, es la idea del silencio como condición fundamental para la existencia de la palabra, o bien como el fondo sobre el que se suceden los sonidos que componen la música. El olvido y la memoria pueden entenderse como las dos caras de una misma moneda, de modo que, por simetría, lo que se afirma de una podría, en principio, aplicarse a la otra. Entonces, si aceptamos que la memoria es selectiva, podemos preguntarnos si el olvido no tendrá también cierto carácter intencional. ¿Somos realmente libres de olvidar? ¿Podemos olvidar deliberadamente? Tal como la memoria, el olvido es una función natural ¿pero de igual forma puede ejercerse y estimularse voluntariamente?

La obsesión con el pasado se considera un tipo de trastorno mental, por ejemplo vivir acosado por el recuerdo de algún evento traumático o quedar “poseído” por el fantasma de alguien a quien no podemos olvidar. Habría que tener cuidado de que estos posibles excesos de la memoria no nos lleven a apartarnos del presente y menos aún del futuro.

Definitivamente no podríamos andar por el mundo cargando con todos los recuerdos de nuestra vida. El olvido ayuda a sanar, a superar y dejar atrás determinadas circunstancias para poder seguir adelante. Olvidar puede considerarse un mecanismo de defensa y una estrategia de supervivencia. En este sentido, Nietzsche concebía al olvido como una condición necesaria para la salud mental, como el proceso que nos permite desechar experiencias dolorosas. De acuerdo con él, tarde o temprano el dolor tiende a

olvidarse, y en la medida en que seamos más capaces de recobrarlos de estas vivencias dolorosas, de olvidar y perdonarnos a nosotros mismos, seremos mejores seres humanos, más fuertes y sanos.

De nuevo, si se extrapola lo relativo al olvido individual al olvido colectivo, podría argumentarse que como sociedad también tenemos derecho al olvido, que éste es tan importante y necesario como la memoria colectiva. Pero al entrar en el terreno colectivo hay que tener presente que el olvido, al igual que la memoria, pueden causar daño cuando se emplean como instrumentos de poder. Hay memorias que atrofian la memoria, como algunas versiones oficiales de acontecimientos históricos que en realidad ocultan, disfrazan, distraen o manipulan la memoria colectiva. Hay memorias impuestas, olvidos inducidos y silencios forzados. Por supuesto, hay que combatir estos abusos y deformaciones políticas de la memoria y el olvido. Sin embargo, a fin de cuentas, más allá de estos casos –tan aberrantes como frecuentes–, considero muy importante respetar tanto la memoria como el olvido libremente ejercidos por la gente. Si la memoria dignifica, seguramente el olvido también.

Entrando al terreno de la imagen, puede decirse que toda representación audiovisual, sea una foto o una película, tiene una dimensión histórica, temporal, ya que necesariamente nos remite al pasado. El cine documental puede entenderse como una forma de alimentar y preservar la memoria colectiva que se construye sobre un vasto mar de olvido. Los mejores documentales son aquellos que nos muestran algo que ignorábamos o nos recuerdan algo que habíamos olvidado. En este sentido, es famosa la frase del documentalista chileno Patricio Guzmán: “Una sociedad sin documentales es como una familia sin álbum de fotos”. Por supuesto, debemos reconocer el carácter de memoria que tiene todo documental, pero habría que agregar que en un álbum nunca permanecen todas las fotos que se toman de una familia. Muchas de esas fotos, probablemente la mayoría, se rompen, se desechan o simplemente se almacenan y se olvidan; sólo se atesoran las que sobreviven a un proceso de selección. La memoria audiovisual es especialmente selectiva, pasa por diversos filtros y responde a criterios de gusto y relevancia.

En la realización de un documental, cada decisión o punto de enfoque elimina otros múltiples aspectos de la realidad que no aparecen en la versión final. Inevitablemente, cada vez que recordamos una cosa estamos olvidando otras mil y cuando registramos algo dejamos pasar una infinidad

Memoria y olvido en el documental latinoamericano contemporáneo

de hechos. Ni en el documental más objetivo y obsesivamente detallista aparece la realidad completa; solamente veremos la representación de una experiencia de la realidad, una perspectiva, una mirada, una narración, siempre parcial, sesgada y fragmentaria. Así, en la producción audiovisual, nos enfrentamos con la imposibilidad de la representación totalmente fidedigna. Recortamos la realidad empezando por la elección del tema, con la aproximación a ciertos personajes, en el encuadre y, sobre todo, en el trabajo de edición, que consiste básicamente en ejercer la memoria y el olvido, seleccionando, escogiendo, recordando algunas facetas pero olvidando muchas otras.

Por otra parte, el tema de la memoria ha sido una inspiración crucial para el cine documental desde el principio de su historia. Bastaría con revisar algunas filmografías especializadas en este género para sorprendernos con la cantidad de títulos de películas documentales que contienen la palabra “memoria”. Pero además, me parece que esta preocupación por la memoria se ha incrementado en los últimos años y es particularmente sensible en las producciones provenientes de América Latina. Un caso significativo en este sentido fue la creación en 2007 del “Festival de la Memoria”, dedicado al documental hispanoamericano, en Tepoztlán, México.

¿Pero a qué se debe este renovado interés por la memoria entre los documentalistas latinoamericanos en la actualidad? Tiene que ver en buena medida con razones históricas, con la presencia de dictaduras y regímenes totalitarios que generaron un ambiente de violencia y represión. En diversos países de la región, la década de los setenta estuvo marcada por una gran turbulencia social, golpes de estado, guerrillas y movimientos armados, terrorismo de estado, contrainsurgencia, guerra sucia, etcétera. Los miles de muertos y desaparecidos que hubo entonces, hoy salen a la luz y reclaman justicia, después de muchos años de silencio impuesto y olvido inducido. Así, países como México, Argentina y Chile, y otros centroamericanos como Guatemala, Nicaragua y El Salvador, atraviesan desde hace un par de décadas por un proceso de autorreflexión, de revisión y confrontación con la propia historia. Buena parte del cine documental latinoamericano se ha dado a la tarea de recuperar la memoria histórica y colectiva, conectándola en muchos casos con la lucha por la justicia y los derechos humanos.

En México, en los últimos cuatro años han aparecido importantes do-

documentales sobre el período conocido como la guerra sucia, por ejemplo: *Trazando Aleida* (2007) de Christiane Burkhard, *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas* (2005) de Gerardo Tort, *12.511 Caso Rosendo Radilla Pacheco* (2008) de Berenisse Vásquez y Gabriel Hernández y *El crimen de Zacarías Barrientos* (2007) de Ludovic Bonleux. En Sudamérica, las recientes excavaciones de fosas comunes y de enterramientos clandestinos tras los rastros de los desaparecidos, y los recorridos por la memoria de los lugares emblemáticos de la represión, han motivado extraordinarios documentales como el chileno *Estadio Nacional* (2002) de Carmen Luz Parot, y el argentino *Sr. Presidente* (2006) de Liliana Arraya y Eugenia Monti, por mencionar solamente un par de casos.

Hay dos películas que merecen una mención aparte, dos casos muy representativos de posiciones diametralmente opuestas en relación con la memoria y el olvido. En los dos documentales que a continuación comentaremos brevemente salen a relucir claramente las dos actitudes que me interesa esbozar en este ensayo, una que tiende hacia los excesos de la memoria y otra que parte del reconocimiento y la aceptación del olvido como una parte esencial de la experiencia humana.



En un extremo está el documental chileno *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) de Lorena Giachino Torrén, en el que la directora se propone rescatar la historia de la relación entre su madre, quien perdió la memoria por una descompensación diabética, y Reinalda del Carmen, mejor amiga de su madre en la universidad, desaparecida durante los años de la dictadura en Chile. Este trabajo, me parece, es presa de una exagerada obsesión por la memoria, extraviando su verdadero sentido. La realizadora conduce a su propia madre a investigar el destino de su amiga Reinalda, y lo hace hasta sus últimas consecuencias, incluso rastreando indicios de su cadáver en las excavaciones de una fosa común, con la ayuda de un grupo de antropólogos forenses. En este proceso, la directora somete a su madre a una confrontación rigurosa y sistemáticamente con su pasado, le impone la labor de forzar su memoria hasta el límite para revivir y recordar, en contra de su voluntad, los traumas sufridos durante la dictadura. Con la justificación moral de conocer la verdad, denunciar los crímenes del pasado y buscar justicia, pero también con la finalidad de conseguir fuertes testimonios que hagan la película más impactante, la documentalista acosa a su madre con preguntas y la empuja a recordar a tal grado que la madre va a dar al hospital nuevamente en estado de *shock*. Entonces el doctor le prohíbe a la hija que continúe atormentando a su madre con su proyecto documental y le pide que ya no la presione para recordar cosas que ella ya había optado por olvidar.

En el polo opuesto está el caso de la película mexicana *Del olvido al no me acuerdo* (1999) de Juan Carlos Rulfo, uno de los pocos trabajos documentales que se ha dedicado a explorar los laberintos del olvido. A través de los recuerdos confusos y pensamientos vagos de una serie de ancianos mayores, expresados en testimonios increíblemente captados, el director va en busca de los orígenes de su padre, el escritor Juan Rulfo, conversando con la gente que lo conoció —o que escuchó hablar de él— en su pueblo originario. Como dice el propio director, se trata de “una historia que se va tejiendo a partir de cuentos que se confunden con la realidad y realidades que parecen cuentos... es la búsqueda de los recuerdos de aquellas cosas que han quedado en el olvido y de aquellos olvidos que ahora son recuerdos”. En este documental, el mito y la leyenda, la reconstrucción fantástica y creativa del pasado, desplazan a la memoria fiel, exacta y objetiva, dando espacio a la poesía, la magia y todo lo surreal, ingredientes fundamentales de la vida humana.

Hacia el final de la primera década del siglo XXI, con la oleada de festejos por los centenarios y bicentenarios de independencias dudosas y revoluciones inconclusas, en México y en otros países de América Latina estaremos constantemente recordando, y para bien o para mal, el tema de la memoria seguirá siendo una inquietud central en el pensamiento latinoamericano contemporáneo, así como en la creación artística y en la producción cultural en general. Es de esperarse que el imperativo de la memoria se manifieste particularmente en el cine documental. Esperemos y hagamos lo posible para que esta labor se lleve a cabo de manera libre, crítica y autorreflexiva, y no simplemente siguiendo los criterios incuestionables de una política de la memoria por la memoria. Sobre todo, hay que tener presente y no olvidar que la memoria no pertenece únicamente al pasado; para que tenga sentido debe siempre proyectarse hacia adelante. De tal modo que, en mi opinión, en vez de invertir tanto en celebrar las supuestas glorias del pasado, deberíamos aprovechar la ocasión para reflexionar sobre las nuevas formas de dependencia y las revoluciones necesarias para la construcción de un futuro mejor.

El cuento de Borges muestra poéticamente que no nos convendría recordarlo todo, que una memoria absoluta sería patológica, además de humanamente imposible. Es cierto que también sería imposible vivir sin memoria, pero habría que tomar en cuenta que recordar toma casi tanto tiempo como vivir; entonces para recordar absolutamente todo, habría que dejar de vivir nuevas experiencias para centrar la atención exclusivamente en nuestra memoria. “Dos o tres veces (Funes) había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero”. Funes mismo sabía bien que la suya era una tarea interminable e inútil, una verdadera condena. “Pensó que en la hora de su muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez”. Por otro lado, podría decirse que el pobre Funes era prácticamente incapaz de pensar, ya que, como bien dice Borges: “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”. La memoria total impediría la formación de ideas abstractas y categorías, de expectativas y proyecciones a futuro; estaría llena de datos, cifras y particularidades. “En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles casi inmediatos (...) era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso”. Una memoria como la de Funes sería, precisamente, funes-

Memoria y olvido en el documental latinoamericano contemporáneo



ta. Me parece que “Funes el memorioso” es un ejercicio de reducción al absurdo en el que Borges cuestiona la exaltación desmedida de la memoria y recupera la importancia del olvido.

Reivindicar la memoria es una misión necesaria y urgente que todos deberíamos hacer nuestra. Pero el problema de asumir acríticamente esta tarea es que corremos el riesgo de adoptar prejuicios contra nociones básicas como el olvido y el silencio, que junto con la palabra y la memoria, forman parte esencial de la condición humana. No se trata de que muera el olvido y viva la memoria. El asunto es más bien cualitativo, la verdadera sabiduría consistiría en saber qué vale la pena recordar y qué sería mejor

olvidar. Antes de condenar el olvido, habría que buscar un sano equilibrio entre éste y la memoria, sin caer en la amnesia ni el autismo. Hay que procurar que lo que elegimos recordar u olvidar nos permita sanar heridas en lugar de abrirlas más, que lo que escojamos documentar nos ayude a entender mejor el mundo y a nosotros mismos, con el afán de ser mejores seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA:

- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- BERGSON, Henri. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- BERTRAND, Pierre. *El olvido, revolución o muerte de la historia*. México: Siglo XXI Editores, 1977.
- BORGES, Jorge Luis. “Funes el memorioso” en *Ficciones*. Madrid: Editorial Alianza, 1978.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. “De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida” en *Consideraciones intempestivas*. Madrid: Editorial Aguilar, 1967.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.
- YATES, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- YERUSHALMI, YOSEF (et al). *Usos del olvido*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998.

PALABRAS CLAVE:

Memoria, olvido, imagen, cine documental, derechos humanos,

Jogos de cena: a indeterminação sob suspeita em dois filmes brasileiros recentes

Ilana Feldman

Indeterminação

Ensaísmo, práticas confessionais e autoficção são escolhas e procedimentos estéticos empregados em um número crescente de filmes brasileiros, sobretudo aqueles tomados por documentais (ou falsamente documentais). Tais escolhas dialogam, criticamente ou não, com uma cultura audiovisual colonizada por estratégias que visam a intensificação dos efeitos de verdade, seja por meio da apropriação e captura das velhas marcas da reflexividade (tomada agora como indicialidade testemunhal), seja por meio do investimento na exposição de uma suposta intimidade como lócus privilegiado (ou mesmo garantia) da verdade do sujeito. No bojo dessa cultura audiovisual não apenas midiática, mas também sintomática, atravessada por clichês, capturas e reduções —da qual também fazem parte certos discursos críticos de legitimação—, alguns filmes brasileiros contemporâneos tentam escovar a contrapelo a busca pelo efeito de verdade pautado tanto por estratégias outrora reflexivas quanto por práticas confessionais. Para tanto, investem na opacidade, na explicitação das mediações e na problematização das próprias prerrogativas, destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias falsificações e esquivas.¹

Nesse contexto, em que poderíamos mencionar os filmes brasileiros *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Santiago* (João Salles, 2007), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *Juízo* (Mara Augusta Ramos, 2007) e *Serras da desordem* (Andréa Tonacci, 2006), para citarmos alguns exemplos, seria possível destacar também os recentes *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008) e *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009). Esses dois últimos filmes oferecem-nos uma plêiade de pressupostos muito próximos, porém absolutamente distanciados no que se refere a seus efeitos políticos. Como diria a máxima foucaultiana, trata-se aqui de “práticas semelhantes e sentidos distintos”.

Enquanto *Pan-cinema permanente* investe nas performances mediadas e nas autoficções de Waly Salomão, explorando a radical opacidade que se instala entre o poeta, a câmera e o mundo, ao mesmo tempo em que parte de uma busca, quase romântica, pela verdade da imagem, uma imagem que teria de ser não-performática (busca que, desde o início, se revelará fracassada), *Filmefobia* encena ser um filme sobre o processo de registro do filme a que estamos assistindo, simulando a busca por uma imagem e por uma experiência (em seu sentido laboratorial) verdadeiras: “A única imagem verdadeira é a do fóbio diante de sua fobia”, nos diz Jean-Claude, o personagem, idealizador dos experimentos behavioristas e, mesmo, biopolíticos², que acompanharemos a partir de então.

Tanto *Pan-cinema permanente* como *Filmefobia*, a despeito de suas evidentes diferenças estéticas e de seus diferentes efeitos políticos, atuam em um horizonte de instabilidade, ambigüidade e indeterminação – como a tensão que se instaura entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, público e privado, intimidade e visibilidade, verdade e ficção. No entanto, se as potências da ambigüidade, operando enquanto potências estéticas, podem ser marcas de um cinema que se reconhece, de alguma forma, como crítico aos poderes e saberes dominantes (sempre aferrados em reduzir toda complexidade em posição dicotômica), a figura da indeterminação, esquiva, sedutora e ardilosa, também pode ser pensada como aquilo que, justamente, legitima a incidência do poder sobre a vida em situações de exceção. Como enfatiza o filósofo Vladimir Safatle, em *Cinismo e falência da crítica*, “a indeterminação tornou-se um padrão hegemônico de normatização social” (2008, 16).

Como, portanto, conciliar o paradoxo de que um procedimento potente esteticamente pode operar de modo tão impotente politicamente? Mas o paradoxo não é justamente o terreno do inconciliável e do irresolúvel? É preciso pensar contra si mesmo, como já sugeriram alguns filósofos:

questionar (nossos próprios) valores, desnaturalizar (nossos próprios) pressupostos, se desfazer como sujeito. É preciso reconhecer que, se a política opera esteticamente, tal como defende Jacques Rancière (2004), nem toda estética e nem toda crítica operariam politicamente. Portanto, a suspeita deveria recair não apenas sobre as imagens, essencialmente ambíguas, mas também sobre os discursos críticos que têm legitimado a potência esquivada da indeterminação, acima de qualquer suspeita.

O primeiro passo para pensar contra si mesmo talvez seja privilegiar objetos menores, medíocres, mundanos, e não apenas objetos que nós, críticos, amamos. Fazendo coro às palavras de Siegfried Kracauer (2008), colocadas em prática em seus ensaios sobre manifestações culturais aparentemente tão diminutas, mas que prefiguraram uma certa Alemanha, os objetos mais obscuros são aqueles que apontam para qual direção estamos indo. A crítica, portanto, não deveria apenas se contentar em ser “a arte de amar”, como se consagrara a definição do crítico de cinema Jean Duchen, pois, como já dizia a sabedoria popular, o amor é cego...

Se é então preciso suspeitar de nossos próprios pressupostos, suspeitemos primeiramente, do princípio do prazer. No sábado 03 de outubro, embalando o caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, via-se a seguinte publicidade da montadora BMW: “Prazer. Essa é a palavra sobre a qual construímos uma empresa. Independente e compromissada com apenas uma pessoa, o motorista [você]. Não construímos carros. Construímos emoções. (...) Essa é a história da BMW. Essa é a história do prazer”. Ora, é fato que uma empresa não vende um produto, mas o mundo em que esse produto habita, um mundo de valores, de sensações, de códigos, de determinações. Mas o que espanta aqui é o fato de essa formulação – “Não construímos carros. Construímos emoções” – vir por escrito, explicitada, embalando ironicamente o caderno, supostamente de cultura, de um jornal. O que diz então tal enunciado? O que significa uma montadora que diz que não vende carros?

Este é um típico e exemplar enunciado cínico, poderia dizer Vladimir Safatle, pois sustenta, tal qual um paradoxo, sua própria contradição, sem com isso se destituir de validade. Segundo Safatle, “o paradoxo deriva do fato de que uma concretização aparentemente contrária à intenção da norma que a gerou pode ser adequada a essa mesma intenção” (2008, 14). Assim, ao se anular ou suspender, justamente para se manter integralmente, o enunciado da BMW mantém sua força e veemência.

De acordo com Safatle, essa seria a lógica de uma época considerada pós-ideológica, em que, em vez de o sistema justificar-se ou esconder seus efeitos nocivos, assume-os ironicamente e esvazia a crítica “de fora”, produzindo, com isso, uma ideologia da transparência e não do mascaramento. Uma ideologia reflexiva, tal como esse enunciado que se anula sem com isso ser abalado, justamente porque, no âmbito político, o paradoxo, a indeterminação e o cinismo, em vez de colocarem o sistema em crise, acabam por ser a base de sua manutenção. Não seria, portanto, o cinismo um “estado de exceção do enunciado”, para nos valeremos do conceito tão trabalhado por Giorgio Agamben?

O estado de exceção, identificado por Agamben (2004) em seu livro homônimo, seria a suspensão total ou parcial dos direitos constitucionais com o objetivo de manter a ordem constitucional, ou seja, a suspensão total ou parcial da Lei (qualquer que seja ela) visando à manutenção da própria Lei. O importante nesse gesto de Agamben é que, de figura jurídica, o estado de exceção passaria a operar como lógica política, afigurando-se nas democracias modernas como um patamar, justamente, de indeterminação política. Por isso, o estado de exceção não se restringe a práticas político-jurídicas, mas se realiza como gestão — política, social e policial — da vida em um contexto de indeterminação entre práticas democráticas e aquelas totalitárias, a partir das quais os cidadãos dos Estados ditos democráticos são persuadidos a aceitar como naturais práticas de controle que sempre foram consideradas excepcionais.

É importante ressaltar que o estado de exceção não se afigura como uma metáfora ou como uma analogia, sendo antes a forma política por meio da qual a indeterminação opera socialmente. Em um dispositivo libidinal e policial de gestão da vida (Feldman, 2008), como o Big Brother Brasil, além de inúmeros outros *reality shows*, quando a tirania de um poder absolutamente verticalizado (do Big Brother ele mesmo, do “Big Boss”, das Organizações Globo etc.) convive em perfeita “naturalidade” com as interativas e colaborativas práticas democráticas que o exercício do voto possibilita à audiência, a felicidade e a liberdade de cada participante se inscreverão no ponto exato de sua própria submissão.

É essa indiscernibilidade entre liberdade e submissão, entre prazer e servidão, aquilo que permite, justamente, que um sujeito demande seu próprio assujeitamento na esperança de que deixe de ser sujeito, ou que um personagem se submeta a todo tipo de constrangimento e humilhação

Jogos de cena: a indeterminação sob suspeita em dois filmes brasileiros recentes

a fim de se emancipar pela imagem: caso de tantos dispositivos midiáticos e biopolíticos contemporâneos, como os *reality shows* e certos quadros de programas de auditório; caso de alguns documentários, supostamente auto-irônicos e debochados, e por isso um tanto mais perversos, como *Jesus no mundo maravilha* (Newton Cannito, 2007) e *Alô, alô, Terezinha* (Nelson Hoineff, 2009).

Assim, articulando-se à esfera do audiovisual teleprogramado e ao próprio cinema – que de forma nenhuma está apartado de todos esses processos culturais, políticos, sociais –, a indeterminação, o paradoxo e o cinismo amalgamam a própria lógica da face imaterial do capitalismo tardio, agora pós-industrial e pós-ideológico, em que os poderes, ao invés de mascararem suas prerrogativas e seus efeitos, explicitam-se ironica e reflexivamente, rindo e zombando de si mesmos. Como nos diz Safatle, comentando a passagem de um capitalismo trágico para um capitalismo cínico:

Ao invés da tragédia de um sistema socioeconômico que a todo momento funcionava através do ocultamento do caráter fetichista de seus processos de determinação de valor em todas as esferas da vida social, (...) teríamos o cinismo de práticas capazes de reduplicar seu próprio sistema de representações, tomando a todo momento uma distância brechtiana em relação àquilo que elas próprias enunciam, tal como em uma eterna paródia (2008, 92).

A publicidade contemporânea é paradigmática para a compreensão desse fenômeno. A comentada campanha da Dove pela “Real beleza”, por exemplo, que nos mostra o processo de construção de uma imagem ideal, bela e asséptica, isto é, de uma imagem publicitária em sua concepção tradicional, é exemplar para compreendermos esse processo em que a própria imagem revela suas condições – e seu poder – de produção e construção. Como se não interessasse o que eles, os publicitários, por exemplo, conseguem fazer com a imagem, mas que tenham o poder para fazê-lo. Desse modo, a “publicidade esclarecida”, supostamente autocrítica, e a imagem “reflexiva” parecem apontar para uma virtualidade do próprio poder (Migliorin, 2008), zombando de nossa credulidade. Se a paulatina indeterminação entre toda sorte de “fronteiras” (como público e privado, intimidade e visibilidade, pessoa e personagem, autenticidade e encenação,

vigilância coercitiva e vigilância requerida, documentário e ficção, para citarmos alguns exemplos), em vez de colocar os sistemas em crise, acaba por ser a base de sua manutenção, é fundamental esclarecer que, no âmbito do cinema, alguns filmes escapam àquilo que é dominante, escovando a contrapelo a eloqüência dessas paradoxais e indeterminadas práticas sociais e audiovisuais. Entretanto, antes de nos atermos a um caso desse tipo, como o filme *Pan-cinema permanente*, de Carlos Nader (2008), é preciso partir do solo em que esses vetores são sintomaticamente colocados em jogo, caso de *Filmefobia*, de Kiko Goifman (2009).

Filmefobia:

Porque indeterminar é não alterar

Construído na instabilidade e na indeterminação entre realidade e ficção, *Filmefobia* (2008) se apresenta como um *making off* (fictício) de um documentário (também fictício) a que estaríamos assistindo, em que fóbicos encaram suas fobias, atores incorporam fobias alheias e atores fóbicos, em situações explicitamente simuladas ou não, encenam os seus próprios pavores. *Filmefobia* é assim uma espécie de filme-jogo-ensaio, de filme dentro do filme, em que as imagens vão se desdobrando a partir de autoficções.

O personagem Kiko, vivido³ pelo diretor Kiko Goifman, é tanto o diretor do *making off* quanto uma espécie de “observador participante” do experimento concebido pelo personagem Jean-Claude. O personagem



Jean-Claude, protagonizado pelo crítico Jean-Claude Bernardet, é então o diretor do filme que, quiçá, será feito. Jean-Claude é a mente organizadora, o porta-voz do saber, e será ele quem colocará as teses constitutivas do experimento, que, uma a uma, irão sendo dissolvidas. Em uma falsa busca por uma imagem falsamente verdadeira, *Filmefobia* fragiliza e deslegitima, reflexivamente, suas próprias (falsas) prerrogativas, sem, com isso, inviabilizá-las ou destituí-las de validade. Como veremos, essa dinâmica de permanente anulação daquilo que o próprio filme enuncia como máxima verdade, em que proposições contrárias se sustentam simultaneamente, em vez de colocar o filme em crise, acaba por ser a base de sua sustentação.

Articulado a partir da indistinção entre diversas instâncias narrativas – o que é o filme propriamente dito, o que são as imagens do *making off* realizado pelo personagem Kiko, o que são as imagens do documentário concebido, e por vezes filmado, pelo personagem Jean-Claude (que por vezes aparece portando uma câmera) –, em *Filmefobia* não há centro nem unidade de questões. Sua dinâmica visa produzir, permanentemente, instabilidades, em que a enunciação do filme propriamente, de difícil reconhecimento, freqüentemente delega seu ponto de vista a essas duas outras instâncias, os personagens Kiko e Jean-Claude.

Na maior parte do tempo, porém, a enunciação do filme, ainda que instável, vai aderindo à perspectiva do filme (o tal documentário) que está sendo realizado pelo personagem Jean-Claude, sem propor qualquer diálogo crítico que se articule na relação entre som e imagem. Advém daí um caráter meramente ilustrativo das imagens, bem como um caráter eminentemente discursivo do filme. Em *Filmefobia*, as imagens não têm qualquer autonomia, sendo excessivamente dependentes das teses, ou das falsas teses, que o filme vai inseminando e anulando.

“A única imagem verdadeira é a de um fóbico diante de sua fobia”, postula, logo no início de *Filmefobia*, o personagem Jean-Claude. Ao que o filme, por meio dos experimentos que se sucederão, isto é, da roteirização e da instrumentalização da experiência a partir das performances filmadas, autênticas ou encenadas, buscará essa imagem verdadeira. Um pouco mais tarde, Jean-Claude adverte: “O problema da verdade não se coloca, o que se coloca é o problema do processo”. E então explicita seu jogo: “A esperança é que a pessoa se descontrola, que sua reação extravasa a sua possibilidade de controle sobre si mesma. É exatamente aí que se insere a imagem que eu procuro, porque é tudo feito para a imagem”.

Se tudo é feito para a imagem, tudo é efeito. Até aí, nenhuma novidade. As conquistas estéticas e conceituais em direção à verdade *do* cinema, e não no cinema, implementadas pelo *cinéma-verité* francês já nos anos sessenta, por meio de Jean Rouch e Edgar Morin, alçavam, já naquela época, uma potência estética sem precedentes. Quase cinquenta anos mais tarde, o personagem Jean-Claude “descobre” a verdade *da* imagem menos por ingenuidade do que por cinismo. Não é o filme que revê seus procedimentos, é o personagem que joga com o filme. Ao contrário do que pleiteia Jean-Claude, o personagem, em *Filmefobia* não há experiência nem processo. Tudo é jogo, um jogo que, por meio de uma identificação irônica, zomba não daquilo que faz (carregar mensagens), que promove (construir imagens) e que põe em cena, mas do poder que tem para fazê-lo. Protegido pela auto-ironia, o jogo em *Filmefobia* recusa a experiência.

Nesse achatamento biopolítico da experiência, a vida, em sendo reduzida à predominância do corpo, da performance e do medo (temas tão em moda na arte contemporânea), é movida a reações a estímulos físicos e psicológicos. Em *Filmefobia*, se os corpos não agem, apenas reagem, a imagem, por sua vez, se afigura como efeito de um constrangimento, ainda que um constrangimento consentido. Isso fica evidente na cena do suposto conflito entre Jean-Claude e um fóbico de palhaço, em que Jean-Claude exige uma reação expansiva, exteriorizada e performática de seu “intérprete”, afirmando que é possível simular uma reação a uma fobia e essa reação, enquanto imagem, ser verdadeira.

No entanto, não há conflito em *Filmefobia*, nem no âmbito dos próprios experimentos, completamente desprovidos de uma tensão intrínseca, nem no âmbito das relações propostas pelo filme. A imagem em *Filmefobia* é puro diagnóstico, consenso, confirmação, consentimento, embora busque, ao menos enquanto discurso, o acesso a um tipo de verdade proporcionada pela reação física ao medo: seja a verdade *na* imagem, seja a verdade *da* imagem. O conflito, em *Filmefobia*, é então substituído por paradoxais situações encenadas que visam produzir um efeito de indeterminação, mas que, de fato, são tão excessivamente programadas que nada ali poderia irromper de inaudito. Como escrevera Slavoj Zizek, ao conceitualizar sua expressão “paixão pelo Real”:

O problema com a “paixão pelo Real” do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em

Jogos de cena: a indeterminação sob suspeita em dois filmes brasileiros recentes

que a implacável busca pelo Real que há por detrás das aparências é o estratagema definitivo para se evitar o confronto com ele. (2003, 39)

Se a “paixão pelo Real” é uma paixão “falsa” que recusa aquilo mesmo que deseja sem com isso perder sua validade ou fragilizar-se enquanto enunciado, talvez seja porque, retomando o raciocínio de Vladimir Safatle, ela possa ser também pensada como uma “estrutura paradoxal da racionalidade cínica”, estrutura normativa dual que impede qualquer fixação ou determinação de sentido. Em dado momento de *Filmefobia*, há um psicanalista que diz que a fobia é o medo da liberdade, o medo do elemento aberto da liberdade – donde se conclui que a fobia é o medo da indeterminação. E é justamente para evitar esse medo, para evitar o confronto com ele, que o cinismo, enquanto disposição de conduta capaz de estabilizar e interagir em situações de anomia, pode operar como um estratagema capaz de transformar o “sofrimento da indeterminação normativa em motivo de gozo” (2008, 16).

Nesse cinema-jogo que é *Filmefobia*, assentado sobre paradoxais estruturas normativas, não se trata mais, como diria Jean-Louis Commoli, de “crer sem deixar de duvidar ou duvidar sem deixar de crer” (2008, 11). O problema da crença, outrora motor do cinema, já não se apresenta para o novo estatuto de espectador – reivindicado por *Filmefobia* e por toda sorte de jogos audiovisuais –, tornado agora um *colaborador* ativo e reflexivo, permanentemente solicitado a pôr o dispositivo para funcionar. Não seria exagero, portanto, identificar que esse cinema-colaborativo pressupõe um espectador cínico, informado desde sempre de que, como diria aquele juiz de futebol, “a regra é clara” – o cinema, a publicidade, a moda e até a pornografia, assim como o sistema capitalista, expõem suas premissas, explicitam seus funcionamentos, revelam seus domínios e seus constrangimentos, rindo reflexivamente de suas próprias capacidades “auto-críticas”.⁴

Pan-cinema permanente:

Porque alterar é determinar a mudança

Se *Filmefobia* encena ser um filme sobre o processo de registro do filme a que estamos assistindo, simulando a busca tanto por uma imagem verdadeira quanto por uma verdade indeterminada, *Pan-cinema permanente* parte de uma busca determinada, quase romântica, pela verdade da imagem, uma

imagem que teria de ser não-performática. No entanto, ao investir nas performances mediadas, nas autoficções e nas sedutoras indeterminações de Waly Salomão, explorando a radical opacidade que se instala entre o poeta, a câmera e o mundo, *Pan-cinema permanente* inviabiliza, de saída, seu projeto.

Nessa “exitosa busca sem sucesso” (Eduardo, 2008), reflexiva e afetiva, todo o filme é estruturado por uma espécie de fagocitação libinal entre as imagens: telas dentro de telas, campanhas de teatro, telas pretas, inscrições de palavras nas imagens, performances para a câmera. Assim, a partir de uma série de mediações e superposições, como se a imagem a que assistíssemos fosse uma imagem da imagem, isto é, como se assistíssemos à imagem filmada da imagem originalmente captada, *Pan-cinema permanente* adere à perspectiva de seu personagem e à possibilidade de, em sendo toda experiência mediada, se produzir experiências a partir da mediação – ao contrário, aliás, de *Filmefobia*, em que não há experiência possível.

Cabe ressaltar então que, se a voz do diretor Carlos Nader, enquanto enunciado, busca captar um momento relaxado e não performático de Waly Salomão, como sabemos pelo diálogo que se dá entre as vozes de Nader e Antônio Cícero, a instância enunciativa de *Pan-cinema permanente* já parte da premissa, desde a seqüência de abertura (quando o filme funde o que seria o enquadramento do aparelho de TV com o enquadramento da própria imagem da TV, que, transcrita para o formato da tela de cinema, adquire uma moldura), de que tal busca é impossível, inviável. Essa seria então uma premissa da voz do diretor enquanto enunciado, mas não do filme como enunciação – paradoxal tensão interna que, ao final, ultrapassará qualquer simples elogio à indeterminação.

A partir de um “anti-discurso da transparência”, como proclama o próprio Waly, tanto o filme quanto seu personagem retomam o regime do artifício, caro ao paradigma do homem como ator do século XVII, e, por meio da teatralização barroca, dão início à desnaturalização – e ao estranhamento – do mundo. Se *Pan-cinema permanente* dá conta de Waly Salomão na medida em que não o alcança, é porque, segundo um poema declamado pelo próprio Waly, “entre o meu ser e o ser alheio / a linha de fronteira se rompeu”. Nesse processo abissal de simultânea indeterminação e ruptura entre identidade e alteridade, não há revelação nem verdade

possível, pois os olhos de Waly, ao contrário da crença cristã que os remeteriam à “janela da alma”, são, como diria João Guimarães Rosa, “a porta do abismo” (1988, 66).

Não é por outro motivo que Waly Salomão não quer ser filmado de olhos fechados, dormindo. Não que haja aí um problema de ordem moral ou porque Waly vá perder o controle sobre sua imagem. Antes, filmar alguém dormindo coloca um problema estético e político: um problema de partilha. Se filmar é filmar relações, inclusive as que faltam, como tanto defende Jean-Louis Comolli (2008), filmar alguém dormindo, ou fingindo que está dormindo, pouco importa, é negar qualquer possibilidade de relação, de partilha da imagem e, sobretudo no caso de Waly, de alteração do espaço da cena. “Alterar!”, dizia ele aos brados, alterar é função de toda ação, de toda existência política e poética.

Se, portanto, lidar com um personagem é fazer da escritura do filme uma forma de relação, em que o diretor se implica no filme na mesma medida em que perde o controle sobre ele, *Pan-cinema permanente*, em certo sentido, é um filme de Waly Salomão. Waly é pura autoficção e auto-estilização, cuja presença, uma espécie de personagem-diretor, parece determinar as opções de Carlos Nader, seu diretor-personagem. Não são raros os momentos em que, nessa forma de partilha, Waly dirige o olhar de Nader.

A moça que, na Síria, dança no contraluz uma dança do ventre, a partir da indicação ou do reforço de Waly, tem sua imagem fundida, pelo uso do som, a uma imagem captada pelo próprio Waly, nos idos de 1970, em que um rapaz dançava com a mesma malemolência sob o contraluz de uma janela. Antes da passagem da imagem da moça na Síria para o rapaz no Rio de Janeiro, é no plano do som que os mais belos segundos de indeterminação se dão, como que antecipando essa passagem ou contágio: a música árabe se funde a “Vapor barato”, o passado familiar e ancestral de Waly é presentificado, enquanto o presente da imagem já estava concebido em seu passado.

No entanto, a partir do princípio do prazer e da alegria criadora, uma alegria que não se conforma com nenhum tipo de desígnio e determinação prévia, a potência de *Pan-cinema permanente* talvez seja a de – distante de todos os cinismos – ultrapassar toda a indeterminação (como aquela entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, intimidade e visibilidade, verdade e fabulação) em favor de uma afirmação permanente da alteração.

Pois alterar, como tanto defendia Waly Salomão, não é simplesmente se abrir à indeterminação. *Alterar* é determinar a mudança.

NOTAS:

¹ A esse respeito, ver FELDMAN, Ilana. “Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho”. In: *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, out., 2009, bem como LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. “Crer, não crer, crer apesar de tudo a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira”. Trabalho apresentado ao XVII Encontro Anual da Compós - GT Fotografia, Cinema e Vídeo. UNIP, São Paulo, SP, 2008

² Grosso modo, a temática da biopolítica foi definida por Michel Foucault, em fins dos anos 1970, como a entrada da vida e do corpo, bem como de seus mecanismos, no domínio dos cálculos explícitos do poder. Se as outrora estatais biopolíticas nascem como uma modalidade de poder sobre a vida e de governo da vida, hoje, privatizada e hiper-individualizada, a biopolítica pode ser compreendida como um modo de gestão da vida a partir dos atuais modos de a política se direcionar aos processos vitais, individuais e moleculares da existência humana, em que processos sócio-econômicos, enfrentamentos políticos, dinâmicas culturais, modos de subjetivação e produções estéticas estão intimamente interligados.

³ Aqui não caberia falar em “interpretação” (mas, sintomaticamente, em “vivência” ou “experimentação”), designação que engendra uma diferenciação muito marcada entre espontaneidade e encenação - e cada vez mais rara no âmbito de um documentário ensaístico contemporâneo.

⁴ Como diz Safatle: “A impotência da crítica seria resultado da capacidade do capitalismo – de uma certa forma – realizar cinicamente a crítica” (2008, 92).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: *Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Ed. UFMG: 2008.
- DELEUZE, Gilles. “Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem”. In: *Conversações*. São Paulo: Ed.34, 2000.

EDUARDO, Cléber. "Pan-cinema permanente: tudo é feito". *Revista Cinética*, abr. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/pancinema.htm>

FELDMAN, Ilana. "Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho". In: *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, out., 2009.

_____. "Reality show: um dispositivo biopolítico". In: *Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias*. *Revista Cinética / Programa Cultura e Pensamento (MinC)*, 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/ilana_feldman.htm

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, vol. 1, A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. "Aula de 17 de março de 1976". In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005;

_____. "O nascimento da biopolítica". In: *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. "Crer, não crer, crer apesar de tudo - a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira". Trabalho apresentado ao XVII Encontro Anual da Compós - GT Fotografia, Cinema e Vídeo. UNIP, São Paulo, SP, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. "Eu sou aquele que está de saída – dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo". Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, UFRJ, 2008

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

ROSA, Guimarães. "O espelho". In: *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SIBILIA, Paula. *O show do eu – a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ZIZEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do Real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PALABRAS CLAVE:

Indeterminação, cinismo, estado de exceção, *Filmefobia*, *Pan-Cinema Permanente*

RESUMEN:

Dentre alguns filmes brasileiros recentes que investem na opacidade e na problematização das próprias prerrogativas, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias esquivas, privilegiaremos *Pan-Cinema Permanente* (Carlos Nader, 2008) e *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009), que, a despeito de suas evidentes diferenças, atuam em um horizonte de indeterminação, estética e política. Longe do simples elogio às potências estéticas indeterminação, que, no limite, podem operar politicamente como condição do cinismo e de toda sorte de estados de exceção, trata-se de colocar sob suspeita o próprio discurso crítico de legitimação.

KEY WORDS:

Instability, cynicism, state of exception, *Filmefobia*, *Pan-Cinema Permanente*

ABSTRACT:

Among some recent Brazilian films that invest in opacity and problematize their own prerogatives, questioning their procedures or producing their own elusions, we focus on *Pan-Cinema Permanente* (Carlos Nader, 2008) and *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009). Despite their differences, both films act in a horizon of political and aesthetical instability. However, we aim not simply to praise aesthetical instability, which can also operate politically as conditions of cynicism and 'state of exception', but to put the discourses that legitimize these strategies under suspicion.

RESENHAS





Sobre *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*, de Jorge Wolff, Buenos Aires, Editorial Grumo, 2009.

Juan Mendoza

Diversas son las puertas de entrada a un corpus y a una época cuyo vigor todavía parece sacudir los horizontes de la teoría y la crítica literaria latinoamericana. *Telquelismos latinoamericanos* de Jorge Wolff puede ser leído como la reunión de unas instantáneas precisas en la trémula recepción del estructuralismo y del post-estructuralismo francés en la Argentina y el Brasil de los años sesenta y setenta.

El libro se compone de dos partes. En una de ellas el autor realiza una serie de reflexiones en torno al lugar de la crítica literaria en la historia del campo cultural de aquellos confusos años tomando como escenario al *Suplemento Literario* del diario *O Estado de São Paulo* (1956-1966) y a la revista *Los Libros* (Buenos Aires, 1969-1976). Dichas reflexiones, cuyas génesis han de buscarse en la tesis doctoral que en la Universidade Federal de Santa Catarina el autor defendió en 2002, reconstruyen a modo de mosaico la complejidad de una época atravesada por las antinomias (*telquelismos* y *anti-telquelismos*, *tropilalismos* y *anti-tropicalismos*) y la búsqueda de nuevos horizontes para la entonces todavía incipiente modernidad de la crítica vernácula que, ávida de agudizar su visión, también se debatía entre los intersticios de las dicotomías y contra la ortodoxia de los dogmatismos fosilizados. El enfoque crítico de Wolff no deja de acudir a la mirada retrospectiva de los propios protagonistas del proceso: Héctor Schmucler y Nicolás Rosa son entrevistados por el autor en Florianópolis, Germán García en Buenos Aires y Ernesto Laclau en Nueva York; Leyla Perrone-Moisés y Silviano Santiago son, respectivamente, entrevistados en San Pablo y Río de Janeiro. Esta segunda parte del libro, minada por las anécdotas cualitativas que reponen los protagonistas de aquella época,

refrenda y documenta aquellas hipótesis que el trabajo crítico de Wolff escruta en la primera parte.

Como muy bien deja comprender Florencia Garramuño, a propósito del trabajo de Wolff, *Telquelismos latinoamericanos* rastrea las conexiones no sólo de la Argentina y Brasil con la teoría crítica francesa sino que también escribe un capítulo importante de los enlaces y la descompensación de los relojes entre la zona de la llanura rioplatense y la de los morros atlánticos. En esas interconexiones dispares, el telquelismo francés funciona como afeite para la fermentación de un clima intelectual que en América Latina ya tenía su germinación vernácula. El trabajo de incursión arqueológica que realiza Wolff se asemeja al de una visita a las memorias póstumas de un momento que todavía se yergue como utópico para la teoría y la crítica literaria argentina y brasileña.

Tomando como referencia el trabajo crítico de Silviano Santiago —y de la tradición antropofágica brasileña—, Wolff identifica la labor del escritor latinoamericano en un lugar —en un “entre-lugar”— tensionado por la asimilación y el rechazo simultáneo de lo foráneo. No obstante esta “hibridación”, Wolff reconoce una serie de divergencias en los modos argentinos y brasileños de apropiación de la teoría literaria francesa:

Sin duda, los “nuevos críticos” argentinos y brasileños ocupan este lugar discursivo ambivalente [este “entre-lugar”], así como reflejan los nuevos desafíos y cuestionamientos del campo cultural latinoamericano, bajo perspectivas teóricas similares pero con improntas y trayectorias obviamente distintas. Se trata de un lugar más bien diaspórico e

internacionalizado, en el caso de los intelectuales brasileños, al tiempo que en el caso de los argentinos les resultó más duro y nacionalizado, en mayor tensión con la cultura gala y europea en general. (2009: 35).

Quizá uno de los rasgos en los que más se advierte la impronta francesa en ambos países sea en el “floreamiento de las revistas” como escenario para la circulación de debates y diatribas entre los intelectuales del período. Pero no solamente. Otro de los rasgos que la incorporación francesa trae consigo es la contaminación teórica de la ficción, lo que, a su vez, resitúa a los géneros y a las tradiciones, dando ello espacio a ese “entre-lugar” que se establece entre poesía y narrativa, ensayo y novela, escritura y literatura, teoría y crítica, vanguardia y tradición vanguardista. Sin lugar a dudas la ingesta del telquelismo se produce en medio de una deglución general de ideas y movimientos estéticos que ingresan a América Latina con el destino de transformarse en otra cosa. Y en el caso del telquelismo, como no puede ser de otra manera, eso provoca una proliferación: el telquelismo francés se transforma en “los telquelismos latinoamericanos” que Wolff intenta ceñir tomando como referencia los itinerarios intelectuales de los protagonistas de aquella época de recepción y vernaculización. La dicotomía fundacional de Oswald de Andrade —*tupi or not tupi, that's the question*— es susceptible de ser desplazada a toda una serie de matices entre los que se entretejen las antinomias del período y las estrategias de introyección según la coyuntura de la que se trate: estructuralismo, post-estructuralismo, marxismo althusseriano, psicoanálisis lacaniano, comunismo, maoísmo, peronismo. Si, como sostiene Wolff, el “entre-lugar” “soy yo”, “yo” también es eso que hay entre la antropofagia y la secreción: ese corpus.

El “terrorismo intelectual” de los telquelianos franceses también encuentra a sus epígonos en América Latina. El ideario del “texto” (que tiene a Roland Barthes y a Julia Kristeva entre sus principales mentores) también se convierte en un programa de aplicación en Buenos Aires y San Pablo. Como sostiene el propio Ricardo Piglia para el caso de Buenos Aires:

Nosotros estábamos muy atentos a las posiciones de *Tel Quel* porque en *Tel Quel* había una combinación de estructuralismo, maoísmo, crítica literaria y psicoanálisis que era un poco el clima intelectual común que en Buenos Aires tenía una fuerza muy grande. Incluso yo estuve en un proyecto para traducir *Tel Quel* en Buenos Aires. [...] ...incluso preparé

algunos números y después cesó, creo que vino el golpe militar, no sé qué pasó y no se hizo. (Wolff, 2009: 24).

Los sesenta y setenta constituyen un núcleo denso, verdadera “pesadilla teórica” de la que la vigilia puede no producirse a tiempo. Convivencias heterodoxas potenciadas por las introducciones desacompañadas (existencialismo en momentos de estructuralismo, estructuralismo en momentos de pos-estructuralismo, marxismo althusseriano en momentos de maoísmo).

La onda expansiva del telquelismo, que también llevó a Rosalind Krauss y a Annette Michelson a fundar en los EE.UU. una revista embebida del programa textualista francés, ya antes se había propagado por las regiones australes de América. La revista *October* (New York, 1976), con más de tres décadas de existencia, documenta buena parte del derrotero de aquel ideario francés en el hemisferio boreal de América. La revista *Los Libros* y el Suplemento Literario del periódico *O Estado de São Paulo* son, antes que manifestaciones epigonales, los escenarios en los que Wolff escoge vislumbrar los vaivenes que tuvo el programa textualista francés en el hemisferio austral. No obstante, no sólo se consideran aquellas páginas como el borme de la recepción telqueliana. Aunque apenas posteriores, lugar significativo de aquella recepción también ocupan las introducciones que de la obra de Barthes realizan Beatriz Sarlo (con la edición de *El mundo de Roland Barthes*, CEAL, 1981) y Leyla Perrone-Moisés (con la edición de *Roland Barthes. O saber com sabor, Brasiliense*, 1983). Así, más que como una lectura particular del período, el trabajo de Wolff se erige como una “red de lecturas” que se interna en el derrotero latinoamericanista de la “Operación *Tel Quel*”. O, como sugiere Raúl Antelo en el prólogo, este trabajo realiza con “rara sutileza la genealogía de esa práctica” telqueliana en estas regiones.

Quizá para muchos de los que comulgaron con las teorías textualistas de aquellos años el precinto de “telqueliano” resulte excesivo. Excesivo para Josefina Ludmer por ejemplo, que si bien postula hoy lecturas definitivamente alejadas de aquel enfoque textualista, en los inicios de su carrera trinchó de aquel copetín francés que se sirvió en la época. Con asombrosa lucidez llegó a anticipar muchos de sus actuales planteos en su célebre artículo publicado en *Literal* y precisamente titulado “El resto del texto” (*Literal* 1, 1973), paradigma de una epistemología de las búsquedas inagotables. Hoy, libros como el de Wolff también incitan a plantearnos hasta qué punto las intervenciones de Ludmer en *Los Libros* quedan como docu-

Los telquelismos latinoamericanos.

mentos de una época convulsa, marcada por las desdichadas impericias políticas, pero, al mismo tiempo, por la necesidad de construir programas comprometidos no sólo con la velocidad sino también con el espesor de las cosas nuevas.

Acaso no se trate de concebir, desde luego, el “entre-lugar” como un conglomerado de espacios “aireados”; sino, en todo caso, como los huecos que se produjeron entre los materiales corrompidos; huecos en los que se arremolinaron las corrientes de aire que buscaban hacerse paso en una atmósfera viciada; o como el espacio intersticial y secreto en el que se ensayaron las fórmulas de una *mélange* explosiva; ese territorio del tiempo con el que todavía se calibra el resplandor de los nuevos estrépitos.

Sobre *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

Paloma Vidal

Há muitos modos de abordar o novo livro de Luiz Ruffato, *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), publicado pela Companhia das Letras na coleção Amores Expressos, que teve origem num projeto homônimo criado para patrocinar a produção de narrativas a partir da estadia de um mês em uma cidade do mundo. Talvez o mais óbvio seja analisar a representação da condição do brasileiro imigrante, de baixa renda, numa cidade européia, representação que de resto é pouco comum na literatura brasileira contemporânea e certamente não será a predominante na coleção da qual o livro faz parte. Poderíamos pensar, nesse viés, que o personagem Serginho seria mais um tipo da galeria criada por Ruffato no universo ficcional que se tornou sua cidade natal, Cataguases, tipo especialmente interessante na medida em que com seu deslocamento produz um novo desdobramento de sentido nesse universo, já muito rico, ao encarar o movimento atávico dos que buscam trabalho fora de seu país e acabam destinados a uma precária desterritorialização.

Tudo isso me parece muito pertinente, até certo ponto. A reticência está relacionada a um enquadramento do projeto de Ruffato que deixa escapar o que a meu ver é sua maior aposta: a língua. Ruffato cria uma língua, a cada livro, para cada personagem, estabelecendo com meticulosa precisão a relação entre língua e condições materiais.

Se de criar uma língua se trata, e começamos pelo título, a ausência do pronome “me” em “Estive em Lisboa e lembrei de você” reforça a fala, a língua “errada”, e toma partido, de saída, por uma oralidade deslocada da norma. É essa língua que interessa a Ruffato. Daí também a nota que indica ao leitor a fidelidade (“minimamente editado”) ao depoimento de

Sérgio de Souza Sampaio, o Serginho, que conta como parou de fumar e como voltou ao cigarro nas duas partes em que se divide o livro, que assim se fecha sobre si mesmo num círculo, literalmente, vicioso.

A idéia da falta de saída não está desvinculada da língua enquanto marca que pode ser definitiva, estigma até. Ruffato sabe dessa condição e o mostra como poucos na literatura brasileira contemporânea. Daí que corramos o risco de perder o essencial ao lermos o livro dentro da moldura sociológica de uma crítica às condições atuais da imigração. Poderíamos resumir o livro dizendo que Sérgio, um zé-ninguém do interior de Minas Gerais, fugindo iludido da falta de oportunidades na sua cidade, vai padecer uma falta ainda pior em Lisboa. Teremos efetivamente resumido o enredo, mas diremos pouco sobre um projeto que tem sua força na capacidade de *fazer ouvir* seu personagem, sua língua, e não apenas reconhecê-lo como um caso. Qualquer leitura no sentido de uma fácil identificação com uma identidade social elimina a efetividade dessa escuta. Serginho é singular e deve sua singularidade à sua língua.

Sua singularidade se ouve no ritmo da frase, com o diálogo incrustado, sem preparação, cortando-a: “Estacionei a Biz no meio-fio, ‘Que surpresa, rapaz!’, me abraçou, emocionado, gritando pela porta lateral, acesso à casa espichada por trás e empoleirada em cima, ‘Lazinha, vem conhecer o Sérgio!’, me arrastou, ‘Vamos entrando’” (18). São frases longas, “erradas”, que definem o fluxo do texto na pressa dos eventos advindos vertiginosamente, no ritmo da sobrevivência. Assim as concordâncias se deslocam de uma pessoa para outra, numa mesma frase: “No final da tarde, o pessoal que labutava do outro lado da rua, virando areia e cimento, empurrando

carrinho-de-mão lotado de massa pra uma construção no alto do barranco, apareceu, tomaram pinga, comeram jiló cozido e lingüiça frita, jogaram conversa fora, e levei um baita susto quando acordei, o sol queimando a minha cara, terça-feira de manhã, no meu quarto na Taquara Preta, a cabeça latejando” (19-20).

Um elemento fundamental na criação dessa língua é a tipografia. Desde *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato vem experimentando com tipografias diferentes de modo que as palavras se tornam coisas ao mudarem de forma, de espessura, de cor, seguindo uma operação complexa que neste livro ganhará novos matizes.

O uso de itálicos na primeira parte do romance, ainda em Cataguases, assinala palavras fora de lugar, palavras “difíceis” extraídas e apropriadas de um contexto culto, como quando Serginho pergunta a um vendedor “onde ele *adquiria*” uma determinada marca de cigarro ou quando um conhecido, constatando que Serginho nunca namorou uma moça do Centro, conclui que se trata de um “problema de *logística*” (33). Também sublinha usos cristalizados, lugares-comuns, “idéias recebidas”, expressões que se transformam em jargões, e neste caso os exemplos são inúmeros: “Os Carvalhos, entretanto, demoraram seis meses para admitir que Noemi tinha *ideia fraca*” (24); “tristeza danada largar amizades *de-raiz*” (33); ou ainda: “Cataguases desapareceu, e o senhor, sentado ao meu lado, respeitoso, perguntou se viajava a *passeio* ou a *negócio*” (37). Indica também a fala dos outros, as palavras tais como Serginho as escutou: “‘Eu vou é pra Portugal’, decidi, e, impressionados, os colegas me cercaram, parabenizando pela minha *coragem*, minha *audácia*, e já encomendando *lembrancinhas* pra quando viesse a *passeio*” (26).

Se os critérios de usos são variáveis, destaca-se ainda assim de maneira geral uma oscilação entre o uso particular e o uso social da língua, como a língua particular é sempre uma língua social e vice-versa, e também como nesse movimento se define um espaço comum, de pertencimento, que a tipografia diferenciada destaca.

Nesse sentido, é interessante o contraste criado na segunda parte, quando Serginho chega em Lisboa, entre os itálicos, que seguem os procedimentos da parte anterior, e os negritos, utilizados para marcar as palavras do outro português ao qual ele tem que se adaptar e que passa a produzir interferências na sua língua. Isto é, seu português, no encontro com essa língua que é e não é própria, incorpora um novo léxico,

transformação assinalada pelos negritos. A língua torna assim visível a nova condição de protagonista. Logo na primeira página, lemos: “Passei dormindo meu primeiro dia em Portugal, debaixo das cobertas no Hotel de Vizeu, na Madragoa, um bairro antigo pra caramba, de ruínas estreitas e casario maquiado, uma antiguidade tão grande que até as pessoas são passadas, velhas agasalhadas de **xai**les pretos, velhos de boinas de lã subindo-descendo devagar o ladeirame, sem ar, escorados nas paredes, gente extravagante que parece uma noite deitou jovem e acordou, dia seguinte, idosa, cheia de macacoa, vista fraca, junta dolorida, dente molengo, perna inchada, e, assustados, passaram a desconfiar de tudo” (39).

Fará parte de sua adaptação à nova realidade o uso de palavras específicas para descrevê-la, descrever a parte que lhe cabe dessa realidade, e neste ponto vale enfatizar que o romance de Ruffato traz para a literatura uma Lisboa à margem do turístico. Não há os lugares típicos: nem Baixa Pombalina, nem Torre de Belém, nem Chiado, nem Alfama. Do aeroporto Serginho vai direto para o hotel barato que uma moça lhe recomenda e no dia seguinte, nada de *city tour*, mas a procura angustiada por um emprego. Esse será seu circuito: do Hotel do Vizeu para a rua, comer alguma coisa numa tasca e tentar a sorte, batendo perna, “o dinheiro escasseando e nada de serviço” (49).

Serginho é imigrante. Está ali para trabalhar. Não tem a curiosidade consumista do turista, nem tem tempo para sofrer o distanciamento forçado, como o estrangeiro. Os negritos assinalam essa diferença: a necessidade de incorporação de um vocabulário novo, uma questão de sobrevivência, de adaptação, que não obstante será sempre incompleta, uma marca que não se apaga, porque, afinal de contas, Serginho, será um pária em Portugal, que acabará sem passaporte, “numa pensãozinha sem nome na Buraca e um emprego de ajudante de pedreiro na construção de um conjunto habitacional na Amadora” (83).

E assim, sem poder sair desse país que nunca o acolheu, Serginho volta a fumar, e interrompe seu breve relato – seu “depoimento” –, como, se diante do círculo que se fecha, não valesse a pena contar mais nada.

Sobre Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna, **Celia Pedrosa e Ida Alves (org.), Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.**

Antonio Andrade

Claro que este título constitui uma espécie de jogo irônico, ou primeira tentativa de aproximação enviesada, em relação ao material cuja análise me foi dada como tarefa. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, compêndio organizado por Celia Pedrosa e Ida Alves, funciona como um “livro-anais”, fruto do seminário internacional, quase homônimo, que teve lugar na Universidade Federal Fluminense/RJ, em novembro de 2007. Eu mesmo participei daquele seminário e participo do livro, o que torna a tarefa ainda mais complicada e, ao mesmo tempo, me permite afirmar que qualquer precisão matemática, utilizada para a leitura e entendimento dos artigos reunidos ali, pode ser temerária. No entanto, essa multiplicação simples que proponho no título significa algo além da simplicidade; aponta talvez a indecidibilidade que caracteriza a matéria a ser resenhada. São exatamente trinta vezes/autores presentes no volume – número, creio, apenas um pouco menor em comparação aos que se apresentaram na ocasião do evento – mas, na verdade, transpassa essas trinta vezes o signo do “um”; não diria do uno, nem mínimo múltiplo comum, mas do um como multiplicador, cujo produto é sempre igual ao número que se quer multiplicar; efetuação que, por mais que se queira unificar, retornará sempre à multiplicidade, ao não-agrupamento.

Isso, é claro, não significa que não haja marcas explícitas de afinidade entre os textos e seus autores, que vêm construindo um sólido trabalho institucional e interinstitucional de pesquisa e debate sobre a poesia contemporânea. A unidade desse grupo percebe-se, sobretudo, através do diálogo entre as questões abordadas, da presença reiterada de referências como Mallarmé e Benjamin em suas bibliografias e da eleição de poetas que possuem traços de estilo que, decerto, se encaixam bem a essas linhas

de pesquisa. E o fato de ser publicado pela editora 7Letras garante ainda ao volume um espaço entre o universo acadêmico e o circuito poético. Nesse sentido, realmente o seu lugar de enunciação vai além do gênero “anais” e aproxima-se ao das revistas de poesia, de acordo com a ótica de Maria Lucia de Barros Camargo, por oferecer ao público – em geral, esses mesmos estudiosos, poetas e poetas-estudiosos (30 x 1 = 30 !!) – um panorama do que se pode considerar como poesia “de qualidade” ou de interesse para a atualidade ¹.

No lugar da crítica, conforme ela é concebida canonicamente, pode-se reconhecer aí uma sorte de arquivo em que poetas de língua portuguesa, francesa e espanhola e questões teórico-filosóficas de extração preponderantemente francesa, norteamericana e italiana – passando-se, por exemplo, por nomes como Derrida, Butler e Agamben – são colocados lado a lado, para que daí sobressaia “uma” leitura a trinta mãos. Evidentemente que a tarefa, apesar de parecer possível devido ao tom similar dos textos, não se resumiu ou resumirá a uma proposta de uniformização. Na verdade, o que se pode fazer é indicar alguns multiplicadores que perpassam esses textos, sem nunca reduzi-los a 1, devido à variedade de perspectivas com que um mesmo tópico pode ser abordado.

Desse modo, o que eu destacaria como elemento comum a esses artigos é a questão da experiência, e creio que as outras questões que levantarei serão desdobramentos desta. A forma como o texto poético relaciona-se ao âmbito do sensível, do cotidiano, da experiência urbana, da comunidade, do desejo etc., é uma preocupação presente em praticamente todos eles. A partir da constatação da experiência como uma “mola-mestra”

de grande parte da produção poética recente, surgem, então, debates paralelos sobre o estatuto de autonomia ou heteronomia do objeto estético na contemporaneidade, sobre a tensão entre experiência e linguagem / elemento biográfico e experimentação no interior dos projetos poéticos avaliados, e sobre a pertinência política que essa experiência, quase sempre marginal e contingente, pode ter em dicções que já não se enunciam com um timbre excepcional, e sim com uma voz comum. No intento de focalizar os ensaios tomando como ponto de partida esses debates, tratarei de desvelar algumas estratégias argumentativas assumidas por seus autores.

A leitura desses textos deixou-me, quase sempre, a impressão de que seus autores tentam se mover no meio de um debate em que a antinomia entre moderno e pós-moderno já se encontra desgastada. Sendo assim, é possível verificar em suas leituras a incorporação de temas como “mediania”, “margem”, “pluralidade” e “diferença”, embora a reflexão sobre eles sempre tente desvendar o modo de relação entre a forma poética e o contexto que caracteriza o seu lugar de fala. Nesse sentido, o texto de Celia Pedrosa serve como um panorama de toda a discussão que se verifica ao longo do livro, situando-se criticamente em relação tanto à postura moderna quanto à pós-moderna, que resultam, respectivamente, na modelização e na catalogação, ambos dispositivos normalizadores da diferença. A partir dessa concepção, a autora aposta na constituição de um lugar *entre*, capaz de manter a poesia em um estado de crise e de transitividade.

O texto de Marcos Siscar, cuja perspectiva teórica é endossada por Pedrosa, é paradigmático também dessa estratégia de revalorização da ideia de crise, como fonte ainda produtora do poético, na contemporaneidade. Mas o que torna interessante o modo escolhido por Siscar para perspectivar essa questão é a sua insistência em trazer para o centro do debate a releitura de poetas da tradição moderna como Baudelaire e Mallarmé. O autor ataca as vertentes experimentais da poesia contemporânea que leem erradamente a poética mallarmiana encontrando nela as bases para uma demolição por vezes acrítica da tradição do verso, sem se ater ao fato de que ela é o início de uma crise que se articula dentro da própria produção poética desde a modernidade. Com isso, Siscar evita também separações dogmáticas entre o moderno e o contemporâneo, mas ao mesmo tempo reivindica um olhar diferenciado em relação à tradição moderna – olhar este talvez permitido pelo diálogo com correntes teóricas da atualidade – ao dizer, por exemplo, que “a tensão do discurso de Mallarmé só pode ser

compreendida de uma perspectiva que reúna teoria poética e filosofia da cultura” (214).

Ao falar do verso, Siscar, portanto, não quer se concentrar apenas em uma questão formal, mas no modo como ela sinaliza uma crise em todos os âmbitos do fazer poético. Essa estratégia pode ser observada também em outros ensaios em que a percepção de procedimentos – de uma figura de linguagem ou de uma técnica literária – abre caminho a uma reflexão que se arrisca a ultrapassar o terreno da linguagem. Isso ocorre, por exemplo, no tratamento dado à ideia de alegoria – bastante difundida a partir dos estudos de Benjamin – e que, no ensaio de Rosa Martelo, torna-se instrumento de leitura do duplo recorte, ao mesmo tempo ético e estético, que se pode vislumbrar em determinadas vozes da poesia contemporânea portuguesa mais ligadas à noção de experiência. A alegoria aparece também no texto de Paula Glenadel, em substituição à figura da metáfora, pois para a autora o aspecto alegórico estaria mais propício a indicar uma “sintaxe poética”. Tanto Martelo como Glenadel assinalam a noção de perda, vinculada à de alegoria, em seus textos. Esta última ensaísta oferece aos leitores ainda um caminho produtivo para se pensar o interesse da escrita poética contemporânea em relação à experiência: “Curiosa e insolúvel lógica que enxerga na vida (...) o que faltaria à escrita, se pensarmos que a escrita é justamente um lugar de produção simbólica e rearticulação do sujeito” (262-3).

Em muitos autores, a utilização de categorias advindas da tradição moderna continua prescrevendo protocolos de leitura da lírica contemporânea. Talvez, nesse sentido, possa-se ler o artigo de Dominique Combe – crítico nitidamente mais apartado desse grupo –, que traça um percurso histórico da noção de épico na literatura francesa para chegar à formação da ideia de “poema”, gênero que adotaria um estilo “baixo”, em oposição ao tom eloquente da epopeia, e que configuraria uma mistura entre o narrativo, o lírico e o dramático. É também avaliando a mudança de tom e a aproximação da poética à dicção comum que Ida Alves desenvolve em seu texto a oposição entre poetas contemporâneos portugueses que enfatizam a experiência da leitura e os que privilegiam e valorizam a experiência da vida em suas obras. Em seguida a autora tenta desfazer a dicotomia ingênua entre poetas ditos “de” qualidade e os “sem” qualidade – título, aliás, auto-outorgado pela geração capitaneada por Manuel de Freitas –, observando argumentamente em ambas as vertentes marcas de intertextualidade

Sobre *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna*

e a coerência cuidadosa no trabalho com a linguagem. Esse viés escolhido por Alves é semelhante ao desenvolvido por Jorge Fernandes da Silveira e por Goiandira Ortiz, além de vários outros autores, que optaram por recuperar, com diferentes finalidades certamente, a concepção de intertextualidade como uma forma ainda fundamental de positivar o poético, de tal modo que a capacidade de reconhecer esses diálogos intertextuais deveria continuar sendo um pré-requisito para a atividade do crítico².

O possível estranhamento que esses últimos artigos provocam nos leitores mais atentos às tendências recentes da crítica literária em geral faz notar, contudo, que se vem perpetuando aí uma inversão de valores. Uma observação feita por Sofia de Sousa Silva, ao cotejar o poema “Caminho da manhã” de Sophia de Mello Breyner Andresen e o texto de uma carta onde a poetisa relata a Jorge de Sena a dificuldade de terminar um poema em meio à agitação do dia-a-dia, evidencia uma dinâmica que se vem consolidando atualmente: “Hoje, o texto da carta, talvez pelo contato com as correntes de poesia contemporânea, parece-nos *mais bem-sucedido* que o do poema” (308; grifos meus).

Parece que a busca pelo “bem-sucedido”, ou pelo “valor” dos textos poéticos, continua sendo uma questão motriz de grande parte da crítica atual. O que muda, entretanto, é que o estatuto de autonomia da literatura em relação à experiência sócio-histórica do presente é colocado em xeque. Inverte-se, assim, o paradigma, a tal ponto que um texto como o de Irmã Simon atribui mais interesse, por exemplo, à produção de Claudia Roquette-Pinto após a leitura do seu poema “Sítio”, diálogo explícito e contundente com a temática da violência, a partir do qual relê sua obra, a princípio considerada estetizante e autocentrada, como uma poesia “pertinente”.

Uma operação talvez oposta a essa seja a que Flora Süssekind desenvolve em seu estudo da poesia de Carlito Azevedo. Note-se que a oposição se dá aí no modo de valorização dos poetas analisados: enquanto Simon solicita um diálogo mais íntimo com o presente, Süssekind mostra que a “provocação” e a contraposição social do escritor brasileiro devem-se realizar através de uma crítica simultânea ao compromisso mimético da literatura nacional. No entanto, é preciso reconhecer que ambas as estudiosas indiciam a insatisfação com a situação política e com a possibilidade de alcance da poesia, na contemporaneidade, como elementos reativos na prática desses poetas. Para que o leitor possa vislumbrar com

mais clareza tal possibilidade de aproximação entre os artigos referidos, destaco, a seguir, duas reflexões que, a meu ver, parecem convergentes: ao mesmo tempo que Süssekind enxerga, em Carlito Azevedo, uma vontade de imbricar a prática poética “exatamente na difícil convivência com a experiência contemporânea de desencanto político e de aparente desnecessidade da poesia” (71), Simon afirma que o texto de Claudia Roquette-Pinto consegue sinalizar, ao menos, o fato de que, em um cenário social comparável ao de um estado de sítio, “o testemunho que o poeta pode dar está aquém dos acontecimentos (...), sua solidariedade é restrita e seu alcance político nulo” (141).

É importante chamar atenção também, seguindo a esteira dessa colocação, para as leituras do caráter contingente do político³, em sua relação com a discursividade poética, nos textos de Ana Luísa Amaral – que avalia, via teoria *queer*, a infixidez do gênero (sexual) e as formas de devir presentes em Mário de Sá-Carneiro –, de Gonzalo Aguilar – leitura perspicaz da crítica ao Golpe Militar, na obra de Haroldo de Campos e Hélio Oiticica, que fica clara com o contraste entre a soberania das texturas e dos materiais, nesses artistas, e as exigências de subordinação ao mesmo tempo política e estética do período –, de Mario Cámara – que demonstra a importância do agenciamento entre palavra e corpo em Torquato Neto, poeta que não deve ser lido só pela chave do concretismo, tampouco apenas pelo viés da contracultura. O meu próprio artigo publicado nesse livro penso que também seja uma tentativa de relacionar o desregramento da linguagem poética neobarroca de Néstor Perlongher à problemática da comunidade.

Reúnem-se, em *Subjetividades em devir*, ainda, os textos de Carla Miguelote e Florencia Garramuño, que encontram na noção de tato um índice da importância da relação com o sensível para o entendimento da tensão do poético com a experiência exterior – que não se reduz à linguagem do poema. A produtividade da perda e da “queda” é analisada, através da metáfora cotidiana do “pedalar”, no texto de Izabela Leal. A questão da doença é vista como um espaço fronteiro que tangencia a experiência da fragilidade na poética de Sebastião Uchoa Leite, investigada por Franklin Alves. O limiar entre sujeito e objeto é discutido tanto pelo texto de Marcelo Jacques de Moraes, centrado nas obras de Ponge e Tarkos, quanto pelas análises de Luis Maffei, Maria Esther Maciel e Paula Glenadel sobre a questão da animalidade na poesia.

As questões do olhar e da paisagem aparecem no texto de Leonardo Gandolfi através da imagem do “mapa” – figura que revela a interseção entre a representação e o representado na poesia de Carlos de Oliveira. Também para Luciana Di Leone, o ato de olhar a paisagem, na poesia de Ana Cristina Cesar, configura-se como uma “intervenção ativa” no visível. Ambos os trabalhos aproximam-se ao de Marília Garcia, não tanto pela ideia de visualidade, mas pela percepção produtiva do “gesto” de escrita: “reconhecer, separar e voltar a reunir” (245), essa é a operação que, segundo Garcia, caracteriza a poética de Emmanuel Hocquard como um espaço entre a circunstância e o jogo da forma.

Reorganizar a experiência no texto poético: essa é uma pista hocquardiana, em minha opinião, para que se possa escapar à tentação determinista de explicar a obra apenas pelo seu contexto ou pela biografia do autor. Isso parece ocorrer mesmo em análises empenhadas como a de Beatriz Vieira, que entende a obra de Torquato Neto como uma encenação do trágico – sentimento que caracterizaria, para ela, a decadência do “mundo burguês” –, e a de Tatiana Pequeno, que se acerca demasiadamente à reflexão biográfica, a ponto de lançar a seguinte afirmativa: “Teoria: Orides Fontela vivia sob o desafio” (326).

Às vezes, o leitor tem a impressão, ainda, de que há, em alguns textos, uma vontade de suplementar o texto literário. Os pesquisadores, sobretudo os da nova geração, desconfiam (os), em certa medida, do chamado “distanciamento crítico”. Entretanto, em diversos momentos do livro, se sente que tal imbricação entre ensaio e poema não passava de algo excessivo e parafrástico. Nesse caso, a ideia de que os críticos devam atuar “como os poetas que analisam” (Id.: 47), com vistas a dessacralizar os clichês da sua contemporaneidade, proposta por Pedrosa, acaba resultando no seu contrário, ou seja, num movimento de canonização às avessas. Possivelmente esse imperativo da experiência não venha sendo lido, por alguns, da mesma forma como o entendem Susana Scramim e Flora Süsskind, por exemplo, críticas que observam os efeitos de choque e “trava”, a partir dos quais os restos do vivido logram encetar novas figurações na textualidade lírica.

Talvez o caminho para empreender uma renovação crítica da relação lirismo / experiência seja atuar, realmente, da mesma forma que a poesia: mas não mimetizando o texto poético por meio do ensaio, e sim compreendendo a leitura do poema como uma experiência de abalo da

rotina acadêmica. Um exemplo interessante aí, a meu ver, é a análise que Raul Antelo faz da confluência entre primitivismo e dadaísmo e da importância das noções de empréstimo e hibridização na leitura de inúmeras dicções da arte moderna e contemporânea cujas vontades artísticas ultrapassam e, com isso, profanam os modelos da tradição autotélica. Acredito também que essa vontade criativa só multiplicará, de fato, os estudos atuais da poesia – com fatores diferentes de 1 – se a vontade crítica, paralelamente, como é o caso de muitos textos de *Subjetividades em devir*, continuar gerando falas instigantes.

NOTAS:

¹ É importante ressaltar que, embora a própria escolha de determinados autores e obras por parte da crítica especializada constitua uma inegável estratégia de valoração, alguns ensaios trazem à discussão o repisado questionamento da ideia de “qualidade”, como um tópico ainda pertinente dentro do debate sobre a poesia contemporânea. Vejam-se, a título de exemplificação, os títulos dos artigos escritos pelas próprias organizadoras do livro: Celia Pedrosa, “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”; Ida Alves, “Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo”.

² Penso que seria interessante, inclusive, que se oferecesse maior estímulo à produção de estudos mais aprofundados que enfatizassem a relação entre a experiência cotidiana e a experiência de leitura dos poetas contemporâneos, para se tentar compreender (I) de que modo vem se dando a dinâmica da vida cultural hoje, (II) quais são os meios oficiais e marginais de letramento e formação dos leitores e produtores atuais de poesia e (III) – uma velha questão da literatura, mas que talvez possa ainda ser observada por um outro ângulo – como se dá a relação dos novos poetas com a tradição.

³ Gostaria de assinalar aqui que entendo a noção de contingência como uma alternativa à tradicional leitura do engajamento. Tal alternativa, segundo Laclau, começa a se desenvolver no campo dos debates políticos da esquerda, por um lado, a partir da proposta gramsciana de surgimento de “intelectuais orgânicos”, dispersados por diversos setores da vida cotidiana e dos núcleos de ação operária, paradoxalmente comprometidos com a construção da “hegemonia ético-política”, e por outro, a partir das tendências particularistas multiculturais que o discurso pós-moderno traz à tona (cf. Ernesto Laclau, “Construyendo la universalidad”, in Judith Butler et alii, *Contingencia, hegemonia, universalidad: diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, FCE, 2003, pp. 281-306)

BIOS

Raúl Antelo

Es profesor titular de literatura brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina y lo ha sido en las de Yale, Duke, Texas, Austin y Leiden. Es autor, entre otros, de *Crítica acéfala*, *María con Marcel: Duchamp en los Trópicos*, *Literatura em revista*, *Na ilha de Marapatá y João do Rio: o dândi e a especulação*. Ha editado *A alma encantadora das ruas de João do Rio*, *Ronda das Américas* de Jorge Amado, *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos* y la obra completa de *Oliverio Girando*, para la colección Archivos. Entre sus participaciones más recientes en obras colectivas, figuran las historias de la literatura argentina de David Viñas y Noé Jitrik, *Candido Portinari y el sentido social del arte*, *A literatura latino-americana do século XXI*, entre otros.

Antonio Andrade

É doutorando em Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do Colégio Pedro II.

Leonor Arfuch

Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora e investigadora de la misma universidad. Ha sido profesora invitada de la Universidad de Essex y de varias universidades argentinas y latinoamericanas. Es autora, entre otros, de *Crítica cultural entre política y poética*, *La interioridad pública*, *La entrevista, una invención dialógica y El espacio biográfico*. *Dilemas de la subjetividad contemporánea*, que fue traducido al portugués y será publicado por la Educerj en el 2010. Ha compilado los volúmenes colectivos *Identidades, sujetos y subjetividades y Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*.

Jordana Blejmar

Es Licenciada en Letras (UBA) y Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos (Cambridge, Inglaterra). Actualmente cursa el tramo final del doctorado en Cambridge, con una beca de la Bill and Melinda Gates Foundation. Participó del equipo “A 30 años del golpe” convocado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología en 2006. Fue docente en la escuela media y desde el 2003 colabora en distintos posgrados del área de Educación de la FLACSO, Argentina. Publicó artículos en revistas y libros especializados.

Valentín Díaz

Es docente de la materia Literatura del Siglo XX y doctorando en Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Ilana Feldman

É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo e mestre em Comunicação e Imagem pela Universidade Federal Fluminense, universidade pela qual se graduou em Cinema. É colaboradora das revistas eletrônicas *Cinética e Trópico*, tendo realizado alguns filmes como roteirista e diretora.

Juan Mendoza

Es Licenciado en Letras por la Universidad de Rosario, Magíster en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España y Doctorando por la Universidad de Buenos Aires. Es becario de Conicet y participa del grupo de investigación que coordina Daniel Link en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.

Cezar Migliorin

É pesquisador, realizador audiovisual e ensaísta. Membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e professor adjunto do departamento de Cinema e Vídeo. Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE. Doutor em Comunicação e Cinema (Eco-UFRJ / Sorbonne Nouvelle, Paris III).

Antonio Zirón Pérez

Es etnólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en México, maestro en antropología visual por la Universidad de Manchester, en Inglaterra, y realiza el doctorado en ciencias antropológicas en la Universidad Autónoma Metropolitana, en México. Fotógrafo y realizador de documentales como *Voces de la Guerrero* y *Últimas memorias vivas*. Profesor de “Historia del cine etnográfico” y “Análisis de documental contemporáneo” en el posgrado del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Es coordinador de las *Jornadas de Antropología Visual* y curador de la muestra “Cine entre Culturas” del Festival DocsDF. Contacto: antoniozirion@hotmail.com.

Normas para o envio de colaborações:

1. A Revista Grumo aceita colaborações para o seu próximo número. Todos os textos enviados serão submetidos a análise, de responsabilidade de seus editores.

2. As colaborações deverão ser encaminhadas em Word no formato doc com o nome do autor (por exemplo, Azevedo.doc) ao endereço eletrônico: grumo@salagrumo.org

3. No arquivo, além do texto, o autor deverá enviar: um resumo na língua do texto e outro em inglês de até 5 linhas, as palavras-chave na língua do artigo e em inglês e um mini-curriculum do autor, também de até 5 linhas.

4. Quaisquer dúvidas poderão ser enviadas para: grumo@salagrumo.org

Normas para editoração do texto:

1. Cada proposta de publicação deverá conter um número máximo de páginas, especificado a seguir.

Ensaio: máximo de 15 páginas

Resenha: máximo de 5 páginas

2. A proposta deverá ser enviada em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, papel A4, com alinhamento justificado ao longo de todo o texto.

3. Nas "Referências bibliográficas", no final do texto, o nome dos livros ou periódicos devem ser grifados em itálico. Títulos de capítulos ou artigos devem estar em redondo e entre aspas duplas, seguindo os modelos abaixo:

Terán, Oscar. "Tiempos de memoria". In: *Punto de vista*, XXIV, N° 68, 2000, pp.10-12.

Yúdice, George. "Marginality and the ethics of survival". In: Ross, Andrew (ed.). *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1989, pp.214-235.

Moreiras, Alberto. *A Exaustão da Diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

4. Todas as citações de até 4 linhas devem ser feitas no corpo do texto e entre aspas duplas. Entre parênteses, logo depois da citação, devem vir, separados por vírgulas, o sobrenome do autor, o ano de publicação do livro e o número da página de onde foi retirada a citação. Ex.: (Moreiras, 2001, 28-29)

5. Se a citação ultrapassar as 4 linhas, deve vir destacada do corpo do texto, em fonte Times New Roman, corpo 10, sem recuo e sem aspas.

6. As notas devem vir no final de texto.

7. Ilustrações e figuras devem estar em definição de pelo menos 300 dpis.

Números anteriores

NÚMERO 1 - MARÇO 2003



NÚMERO 2 - NOVEMBRO 2003



NÚMERO 3 - OUTUBRO 2004



NÚMERO 4 - OUTUBRO 2005



NÚMERO 5 - OUTUBRO 2006



NÚMERO 6.1 - OUTUBRO 2007



NÚMERO 6.2 - OUTUBRO 2007



NÚMERO 7 - DECEMBRO 2008





grumo