

LIBRO / ADELANTO

Trayectos epistolares

En tiempos en que la vigencia y la permanencia de una obra se relacionan directamente con su capacidad de producir archivo, las cartas entre el traductor Enrique Pezzoni y el filólogo Raimundo Lida permiten reconstruir una porción vigorosa de la historia de la edición argentina del siglo XX. Escriben Daniel Link y Miranda Lida.

En *Autorretrato en el estudio*, Giorgio Agamben nos regala una fórmula:

Querría, no obstante, que una cosa surgiese con claridad: que soy un epígono en el sentido literal de la palabra, un ser que se genera solo a partir de otros y nunca reniega de esta dependencia, vive en una continua y feliz epigénesis.

A su manera, Analía Gerbaudo ha colocado a Pezzoni en relación epigenética con Borges: "En las recurrencias de Pezzoni [sobre la obra de Borges], en sus insistencias, es posible descubrir el sentido de su trabajo". Y, a mi manera, yo he subrayado en otra parte mi relación epigenética con Enrique, quien fue no solo mi maestro sino el testigo mudo y el crítico más feroz de todo lo que hago y escribo.

Pero... ¿cuál Enrique, cuál Pezzoni? ¿El que escribe estas cartas, el que yo conocí, el que se deduce de sus artículos o de sus clases?

La epístola (y la disciplina con ella asociada, la epistolografía) revela aquí su importancia por varias razones. Por un lado, constituye la materia prima de un archivo que a veces completa una "obra" y otras veces nos obliga a considerarla en una direc-

ción radicalmente nueva. Esa oscilación entre la estabilización y la desestabilización de determinados principios de lectura es correlativa de la transformación en su espacio del sujeto de lo sólido y lo pesado (las propiedades homogéneas y constantes de la "obra") a un sujeto de lo liviano e incluso de lo líquido (lo que se derrama en diferentes direcciones hasta que encuentra su cauce). Lo sólido parece cancelar el tiempo en la medida en que lo atraviesa, perdurando. Las cartas (como las entradas de un diario personal) tienen fecha, y están atadas a una contingencia, o un momento de peligro del relato: lo que será nunca se sabe bien del todo en el momento de escribir una carta. Un poeta que Pezzoni leyó mejor que nadie supo decir: "Yo soy aquel que ayer nomás decía", y en ese juego de pronombres y de tiempos verbales lo que se afirma no es la continuidad del self sino la contingencia, no la identidad sino el sucederse a sí mismo en otra parte.

Cuando Miranda Lida me acercó la idea de publicar las cartas de Enrique a su abuelo Raimundo, abracé de inmediato el proyecto, no tanto porque me permitiría contestarme esa pregunta más bien íntima (¿es el mismo que yo conocí?), sino porque las cartas de Pezzoni son un testimonio riquísimo sobre las relaciones entre literatura y política y sobre la transformación de una disciplina, la filología, que Miranda Lida examinará en el posfacio de este volumen. Dibujan, también, un jardín de senderos que se bifurcan.

A esta primera entrega, que recupera las cartas de Pezzoni



Arriba: *Nazi Concentration Camps* (1945), evidencia durante los Juicios de Nuremberg. *The Act of Killing* (2012), de Joshua Oppenheimer, en el que la representación de la matanza de 1965 y 66 en Indonesia queda a cargo de sus perpetradores. Abajo: *The Missing Picture* (2013), de Rithy Pahn. *La República perdida II* (1986), de Miguel Pérez.



Desde siempre, la representación de la violencia en el cine, por el carácter mecánico de su registro, genera discusiones, posiciones irreconciliables y, cada tanto, produce intentos de teorización. El problema se agrava cuando se trata de representar genocidios, hechos que por su carácter extremo llaman necesariamente la atención sobre el cine como dispositivo mediático, los roles construidos (el cineasta, las víctimas, los perpetradores) o el punto de vista (quién narra, desde qué lugar político, qué efecto persigue). La violencia inconmensurable de los campos de concentración, las matanzas y los exterminios programáticos del siglo pasado disparan, entonces, interrogantes en torno a las formas destinadas a representarlos. De este problema se ocupa Lior Zylberman en *Genocidio y cine documental*, que acaba de publicar la editorial de la UNTREF.

Doctor en Ciencias Sociales e investigador del Conicet, Zylberman lucha en múltiples frentes a la vez: la pregunta por la representación de las matanzas del siglo XX lo lleva a analizar la categoría de genocidio y la de cine documental. El autor aborda la primera desde una perspectiva sociológica, entendiendo el genocidio como un proceso que, además de la persecución y el asesinato de grupos a manos de otros, puede incluir también un plan de destrucción política y cultural. En relación con el documental, historiza sus vaivenes, mostrando cómo en diferentes momentos el documental pudo apropiarse, por ejemplo, de recursos expresivos de la ficción, del ensayo o de apuestas más experimentales.

Un estudio sobre el tema no puede sino partir del Holocausto, que el siglo pasado fijó como un "tropo universal del trauma histórico", dice Zylberman citando a Hu-

PARA QUE NO FALTEN PRUEBAS

Cine, archivo y genocidio. Agudos ensayos del investigador Lior Zylberman sobre la filmación documental de matanzas, desaparecidos y represiones.

POR DIEGO MATÉ

ysen. Sin embargo, hubo otros procesos que fueron objeto de films, como el genocidio armenio, el ruandés, el camboyano, el bosnio, los sufridos por pueblos originarios o, también, el de la última dictadura militar en Argentina.

El documental carga con la función social de dar a conocer y de concientizar, tareas que tuvo primero a su cargo el fotoperiodismo, lo que Sánchez-Biosca llama "pedagogía del horror". Pero mucho cambió desde la proyección de *Nazi Concentration Camps* (1945) como evidencia durante los Juicios de Nuremberg. En las décadas siguientes surgieron posiciones que negaron cualquier tipo de representación del Holocausto (la de Claude Lanzmann) o que condenaron su estetización (Serge Daney a través de Jacques Rivette). El cine contemporáneo se aproxima desde ángulos diversos a la cuestión.

Hay algunos casos que, por su relevancia, insisten a lo largo de todo el libro de Zylberman. Uno es *The Act of Killing* (2012), de Joshua Oppenheimer, en el que la representación de la matanza de 1965 y 66 en Indonesia queda a cargo de sus perpetradores, que se entusiasman haciendo de sí mismos emulando códigos de los géneros del cine. Al final, Anwar Congo, uno de los protagonistas, debe interpretar a una víctima, pero no puede; la representación lo paraliza, como si tan solo actuando el asesino sanguinario temiera padecer el destino que corrieron sus víctimas.

Otro film recurrente es *The Missing Picture* (2013), de Rithy Pahn. El documental narra la infancia de Pahn durante el régimen de Pol Pot y los jemereros rojos: el ingreso a un campo, las condiciones de vida terribles y la muerte de toda su familia. Pahn, cuya filmografía está dedicada al genocidio camboyano, se pregunta por el pasado desde un lugar biográfico y alterna registros oficiales con la narración en primera persona, que se apoya a su vez en muñecos y

escenas talladas en arcilla. La búsqueda de la felicidad arrebatada se cifra en un acto de memoria que, por ser personal e intransferible, dice Pahn, está sujeto a las deformaciones o, peor, al desgaste del olvido.

La amplitud del tema y la voluntad de Zylberman de abarcarlo en toda su extensión obligan al libro a proponer ejes de análisis que permitan organizar una producción que parece inagotable. La apuesta por la comprensión general fuerza a veces a la enumeración sumaria y al descuido por la descripción de casos poco o nada conocidos que merecerían más desarrollo.

Ópticas y posiciones

El título del film de Pahn lleva hacia el problema de la carencia de registros audiovisuales. Zylberman afirma: "Porque hechos como estos resultan inimaginables, hay que imaginarlos". ¿Cómo representar cuando no hay imágenes? El cine argentino nunca estuvo tan cerca de capturar la represión clandestina como lo hicieron las fotografías furtivas de Víctor Basterra. Aparecen así fórmulas conocidas, impersonales o colectivas, como las que emplea *La República perdida II* (1986). Pero también apuestas singulares, como la de *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), sobre Juan Herman, el único desaparecido de Bariloche, que evoca los códigos del género *noir* para actuar como un "escrache filmico". O el registro actual de los sitios de la represión que realiza la filmografía de Jonathan Perel, como en *El predio* (2010), que observa rigurosamente (sin entrevistas, material de archivo o testimonio alguno) los espacios de la exESMA.

El caso argentino muestra que, ante la ausencia de registros audiovisuales, el documental es empujado, paradójicamente, a reinventar los modos de mirar, a producir imágenes nuevas que, sea desde las convenciones de la ficción o la distancia del presente, ayuden a restituir "la imagen que falta".