

IX Argentino de Literatura, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 11-13 de junio de 2013

~

Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti
(equipo organizador)

Panesi, Jorge y otros.
IX Argentino de Literatura.
—1a ed.— Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.
E-Book. — (CEDINTEL)

ISBN 978-987-692-031-5

1. Teoría Literaria. 2. Crítica Literaria.
CDD 801.95

Coordinación editorial: *Ivana Tosti*
Corrección: *Félix Chávez*
Diseño: *Alina Hill y Laura Canterna*

© Jorge Panesi, Diego Erlan, Graciela Goldchluk,
Francisco Bitar, Mónica Cragolini, Ana Lía Gabrieloni,
Claudia Kozak, Daniel Link, Isabel Quintana,
Fabián Iriarte, Santiago Venturini, Estela Figueroa, 2014.

© Universidad Nacional del Litoral, 2014

Índice

- 5| **Aclaraciones sobre esta publicación**
Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti

Conferencia inaugural

- 6| La decepción de la literatura (notas sobre Foucault,
Derrida y la teoría literaria)
Jorge Panesi

Narraciones del presente

- 19| Todo empezó con un fraude
Diego Erlan

Problemas sobre los que giran algunos libros de nuestro sello editorial

- 23| La preparación de *El diálogo interrumpido*
como modo de establecer un diálogo
Graciela Goldchluk
- 29| Que le importe a todo el mundo
Francisco Bitar

Intervenciones en la cultura

- 33| Intervenciones en la cultura: la desaparición de lo «propio» y la cuestión de la comunidad
Mónica Cragolini
- 43| El ensayo documental, la poética del disentimiento
Ana Lía Gabrieloni

Objetos de la crítica

- 51| Del modo de existencia de los objetos tecnoliterarios.
Pequeño diccionario personal ilustrado de literatura digital
Claudia Kozak
- 63| La misa de Copi
Daniel Link
- 77| La justicia como objeto de la crítica
Isabel Quintana

Lo cotidiano hecho poesía

- 91| *Fabián Iriarte*
- 98| *Santiago Venturini*
- 117| *Estela Figueroa*

INTERVENCIONES EN LA CULTURA



El ensayo documental, la poética del disentimiento

Ana Lía Gabrieloni (UNRN–CONICET)

alg@ciehum.org.ar

Leí con creciente interés la presentación de estas jornadas, que Analía Gerbaudo tuvo la gentileza de compartir por escrito con quienes no pudimos estar presentes aquí el pasado martes. Presentí esperanzas al leer en dicho texto que los años 90, pese a todo, no llegaron a ser devastadores seriales y absolutos de ciertos proyectos que pudieron emprenderse entonces, en el contexto de universidades nacionales y públicas, presentimiento estimulante cuando toca avanzar entre rémoras ajenas a las ideas y prácticas que dicho contexto reclama. Es sabido que en el nivel de la educación superior, la libre democratización del conocimiento ha de verse ligado, en el plano institucional, a la estructura del co–gobierno de una universidad así como a su autonomía respecto del poder político y económico y, en el plano académico, a la investigación tendiente a la producción de saberes en contraposición a la repetición mecánica de saberes recibidos, con frecuencia, en dirección vertical y descendente. Ambos asuntos son atinentes a las configuraciones materiales y simbólicas que emanan de la relación dialéctica entre el poder y el conocimiento, matriz de los espacios universitarios donde estudiamos y trabajamos. Entre sus vectores de proyección e intervención en la cultura y la sociedad, sobre el telón de fondo de la reforma en curso a nivel nacional, destacan los que se inscriben en soporte audiovisual. En el contexto actual, donde un sinnúmero de carreras están orientadas a la creación y producción de contenidos y medios audiovisuales, sería importante que las universidades públicas aseguraran la preservación y el desarrollo de esos géneros donde la reflexión crítica, deudora de una cabal formación humanística más allá de la formación meramente técnica, supera la lógica impuesta por el público masivo y su Cerbero, el mercado.

La enseñanza de asignaturas en cruce entre los estudios de cultura visual, la historia del arte y la literatura en la Universidad Nacional de Río Negro, me condujo a observar uno de entre esos géneros que, como apunté, se mantie-

nen indiferentes hacia los acuerdos implícitos en las bases de la industria del entretenimiento, largamente revisada en *La dialéctica de la Ilustración* de Theodor Adorno y Max Horkheimer. Me refiero al ensayo documental, cuyos ejemplos comprenden desde *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, pasando por *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais, *Á Valparaíso* (1963) de Joris Ivens, hasta *Ulysses* (1982) de Agnès Varda, *Wie man sieht* (1986) de Harun Farocki y los más recientes *Canton, la chinaise* (2001) de Robert Cahen/Rob Rombut y *The City of Blind Alchemists* de Rubén Guzmán (2006).

Las obras mencionadas suscitan ideas en todas las direcciones. Se impone privilegiar algunas de ellas en particular para comprender la naturaleza del género. En principio, que el espacio vivido, mediado en este género a través de una serie de representaciones, tiende a configurarse con la modalidad de un paisaje. Dicho con otros términos, el ensayo documental sería la representación conjetural de un espacio que, en consecuencia —como el espacio transmutado en paisaje por mediación de la sensibilidad y de la mirada— deviene un hecho de cultura, lo cual equivale a decir un documento cultural.¹ El documental ensayístico es, en consecuencia, un documento audiovisual y conjetural sobre la cultura.

Ahora bien, si se atiende al hecho de que el ensayo documental trasciende su genealogía estrictamente filmográfica para manifestarse como la forma reciente más acabada de las interrelaciones artísticas, es necesario reconocer que el mismo le reconfirma hoy en día a la historia de estas últimas un momento de apogeo y reconversión comparable al que dicha historia atravesó — en particular y sujeta a configuraciones radicalmente diferentes— durante el Renacimiento y el siglo XIX. Esta línea de reflexión sugiere que la centralidad del ensayo documental en el exuberante mapa actual de las relaciones inte-

1 Se propone aquí concebir la mencionada representación como derivada del «acto conformador del mirar y del sentir» al que George Simmel asoció tempranamente la configuración de un «paisaje», esto es, «una visión cerrada en sí, experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano» (176, 186). La afirmación de Simmel sobre que la porción de naturaleza delimitada en un paisaje es un punto de tránsito para las fuerzas totales de la existencia (175) podría reformularse a través de las ideas más recientes de Michel Collot, quien plantea la necesidad de atender cómo, en el arte contemporáneo, la representación del paisaje se ha visto desplazada por la experiencia del paisaje (107). En relación con el cine, Collot (157) nos recuerda que el paisaje no consiste en un espectáculo sintético (como en la pintura) sino estático y exterior, restituido por un doble movimiento entre lo que se ve y lo que no se ve en el curso de los fotogramas. La génesis conceptual del paisaje remite al factor subjetivo que, en la época Moderna, se activa entre la naturaleza y la mirada mediando sus mutuas correlaciones con el conocimiento y el sentimiento. Se recomienda especialmente para recuperar la historia del concepto de paisaje, a la par que la bibliografía de consulta obligatoria para recrear e interpretar dicha historia, el libro *L'arte del paesaggio* de Raffaele Milani (2001). Bologna: Il Mulino.

rartísticas, mantiene semejanzas funcionales con el programa humanista de la pintura entre los siglos XVI y XVIII pero, sobre todo, marcadas semejanzas esenciales con el poema en prosa decimonónico. Como este último, es presa de ambigüedades genéricas, incurre en la brevedad, utiliza el fragmento, explota la digresión, se interna en la filosofía, la política, la sociología, el periodismo, la historia, y se reviste con un carácter metarreferencial que convierte a ciertas obras en insustituibles piezas críticas sobre ellas mismas y sobre el género al que adscriben en alguna medida.²

Emblemático vórtice resolutorio de la tensión entre textos de cuño literario e imaginaria plástica, el ensayo documental reclama examinar el estado actual de esa tradición milenaria que enmarca los intercambios, préstamos y apropiaciones entre la literatura y las artes visuales.³ Por otra parte, en función de su naturaleza audiovisual, exige revisar la noción del género literario referencial de forma exclusiva a las imágenes del arte, esto es, la écfrasis. Si la écfrasis, la representación verbal de una representación visual, admite ser concebida en una dirección inversa a la sugerida en esta reciente definición, ¿qué queda por decir sobre el ensayo documental, donde lo verbal y lo visual coinciden en una representación recíproca y simultánea en la cual ambos planos se confunden, asimilándose mutuamente como únicas referencias?⁴

Lettre de Sibérie de Marker ofrece un episodio paradigmático de tal coincidencia. En la película, una misma secuencia visual —retrato del poblado ruso de Yakutsk— se presta a tres repeticiones consecutivas acompañadas con diferentes textos y fondos musicales cada vez. Estos revisten a cada una de esas repeticiones con intenciones de sentido divergentes e, incluso, con-

2 Estas cualidades pueden hallarse analizadas en estudios sobre el género de capital importancia: Suzanne Bernard (1959). *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. París: Nizet; Anne-Marie Caws y Hermine Riffaterre (Eds.) (1983). *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press; Jonathan Monroe (1987). *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca and London: Cornell University Press; David Scott (1988). *Pictorialistic Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press; Michel Sandras (1995). *Lire le Poème en prose*. París: Gauthier Villars; Nathalie Vincent-Munnia (1996). *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. París: Honoré Champion; Christian Leroy (2001). *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*. París: Champion.

3 Véase Ana Lía Gabrieloni (2001–2004). «Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad». *Saltana. Revista de literatura y traducción* 1. Disponible en <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#UvQb7HI-dow> (18 de abril de 2013).

4 En la introducción del estudio más extenso que se haya dedicado alguna vez a la écfrasis y al que pocos lectores llegan suficientemente dotados de perseverancia a leer hasta las últimas páginas, Murray Krieger categoriza a la écfrasis construida en dirección inversa: desde los textos hacia las imágenes. (1992). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.

tradictorias, que ponen de manifiesto la contingencia misma de la verdad en tanto condición de las imágenes, según Farocki, como las vemos.

Los comentarios sobre *Lettre de Sibérie* que André Bazin vierte en un recordado artículo publicado en France Observateur en 1958, captan los alcances inciertos e imprevistos mas no menos incisivos del experimento del realizador francés, donde la dialéctica entre la imagen y la palabra alcanza una de sus resoluciones más complejas y, al mismo tiempo, acabadas.⁵ Bazin aporta una definición cuya particularidad es empujar a su propio objeto fuera de campo, no sólo porque al proponer que la película de Marker es un ensayo entendido en el mismo sentido que en literatura desplaza la operación de su reconocimiento fuera del espectro estrictamente filmográfico, sino también porque la alusión al ensayo introduce tal libertad de elección temática y organización discursiva, que rechaza con naturalidad cualquier intento de encuadre (Aullón del Haro:307).

A la vez histórico y político, señala Bazin, aunque escrito por un poeta, el documental ensayístico tiene por materia prima la inteligencia y, por método, el montaje horizontal en oposición al montaje tradicional: en *Lettre de Sibérie* la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona totalmente con lo que se dice, el montaje es así del oído al ojo.

Con palabras del mismo Marker, inspiradas en Marcel Proust, se trata de una imagen con los poderes y la humildad de una magdalena. Arte o teatro de la memoria, el ensayo documental deviene un espacio de preservación de las imágenes, de las imágenes como representación de los seres y las cosas, de los seres y las cosas como recuerdos (Marin:30). De allí que algunos estudiosos interesados en esta forma documental coincidan en afirmar que el *found footage* (la técnica de apropiación de materiales audiovisuales deshechados, una suerte de «maculatura» en soporte audiovisual) es «axiomático para el proyecto ensayístico» (Arthur:66). La imagen, así pensada y procesada, reafirma esa comparación entre el cine y la memoria que Giorgio Agamben (70) concibe a base de sostener que ambos son órganos modalizadores de lo real.

La analogía, el hecho de que un ensayo documental se conforme como un original esquema de citas seleccionadas, combinadas y comentadas por su autor, le confiere al género una naturaleza retrospectiva que, al mismo tiempo, lo convierte en memoria de la memoria porque, referencial respecto de la experiencia de ese autor, transmite la impresión de que refiere la historia

⁵ «la noción (actual) de film–ensayo sólo puede aparecer de forma pertinente a partir de los años 80, a partir de una serie de títulos emblemáticos de Godard, Marker y del mucho menos conocido (fuera del área alemana) Harun Farocki» (Weinrichter:5).

entera (Adorno:4). Con su inconfundible identidad filmográfica, el género, se adhiere así a una de las más controvertidas presuposiciones del ensayo literario, que otorga a la historia un núcleo de verdad dado en la conciencia de la experiencia individual mediada *a priori* por la experiencia comprensiva de la humanidad histórica (4).

Así pues, no sería desatinado proponer que el ensayo documental encarna esa idiosincrasia del espíritu lírico que Adorno (17) describe como resistente a la prepotencia de las cosas, antagonista de la cosificación del mundo, es decir, del dominio de las mercancías sobre los hombres. De permitirnos seguir soslayando aquí «El ensayo como forma», el escrito de Adorno más recurrente en los estudios concernientes a este género documental, a favor de una transposición de las apreciaciones sobre los *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire vertidas en «Discurso sobre la lírica y la sociedad», acertaríamos a considerar que, «más fiel a las masas que toda la poesía de los pobres y el hambre», el ensayo documental participa de la «corriente subterránea de la lírica que empuja por todas partes hacia arriba», animando la expresión individual para, en último término, superarla a favor de la expresión colectiva (19).

Haciendo suyo un doble compromiso, estético-formal e intelectual-ético (Montero:4), el ensayo documental comprende una serie de recursos que lo empujan hacia una región periférica respecto de la gran industria del cine y las variedades del documental subordinadas a los hábitos visuales de los espectadores. Antonio Weinrichter (26) distingue y enumera entre dichos recursos: «el uso alegórico del material de archivo, el montaje expresivo, la dialéctica de materiales, la convivencia de imágenes factuales “objetivas” con un discurso subjetivo, y una línea de argumentación tentativa, no lineal, resistente a la clausura».

A los últimos, cabría agregar la marcada orientación metarreferencial que suscita, encauza y afinca en el ensayo documental su inherente vocación crítica respecto de sí mismo y de su contexto de creación. El conjunto precedente gravita diferenciando este género del documental tradicional, al que cuestiona en uno de sus dogmas principales, dado que el documental de cuño ensayístico renuncia a ofrecer una porción no mediada de la realidad, renuncia a perseguir una reproducción de esta última incontestable en su utópica veracidad.

El cortometraje *Ulysse* de Agnès Varda (1982) constituye un esclarecido manifiesto de dicho cuestionamiento, centrado en una fotografía que se presenta abismada en su propia ambigüedad entre la ficción y la realidad, porque quienes aparecen en ella no logran recordar el momento cuando fueron

retratados en el pasado y, al mismo tiempo, la imagen deviene en sí misma el objeto de innumerables recreaciones del orden de la interpretación así como de la reproducción. Es notable la magnitud de las imágenes personales, de archivo y del arte que acuden a dichas recreaciones, asimismo estimuladas por las apreciaciones y reflexiones de los personajes que participan en la película. En *Ulysse*, Varda explora exhaustivamente lo que ella misma formula como el «esto» y el «resto» que una imagen conlleva al devenir ese territorio, familiar a Agamben (76), de «lo indecible entre lo verdadero y lo falso». El ensayo documental, hereje por naturaleza, hace del contrapunto entre lo verdadero y lo falso su estrategia.⁶

Al fin de cuentas, tal como señala Rüdiger Bubner (107), deberíamos abandonar la ilusión de «suponer que, ante una memoria débil y palabras cambiantes, el celuloide abre el camino real hacia la historia». Acuñadas en la historia, que está hecha de evidencias, recuerdos e imaginación, las imágenes–magdalenas de los ensayos documentales se proyectan en una dimensión estética por delante de otras imágenes del cine y del arte, dada la especificidad crítica con que las secunda adelantándose a esas mismas imágenes en el tiempo. Francis Ponge (279), con los experimentos plásticos de Braque en mente, confiere a este tipo de imágenes un carácter oracular, como el que reviste a las figuraciones de las hojas de té en el interior de una taza immaculada. Aragon (32) observa en imágenes semejantes el poder de la magia negra, porque domestican lo inimitable al hacer presente lo que se halla desaparecido. Baudelaire (170) se había referido al mismo fenómeno trazando una analogía con la fuerza evocativa de la brujería. Acaso, el ensayo documental sea la manifestación reciente más legítima del lirismo moderno originalmente encarnado en los versos y la prosa poética del autor del *Spleen de Paris* quien, consciente de la radicalidad de las transformaciones que atravesaba el arte de su época, aplica dicha analogía a la cualidad del color en la pintura cuyo pensamiento se proyecta a la distancia, como una premonición. Retrospectivas respecto de la humanidad histórica, proféticas en lo atinente al devenir del arte, las imágenes pensantes del ensayo documental resisten al margen de las industrias culturales, cuyos productos hallan en los soportes audiovisuales una zona franca, sin restricciones, para su circulación.

En cuanto a la mención inicial del paisaje, una de las modalidades atributivas de representación más recurrentes en el ensayo documental, a la vez que

⁶ Para Adorno, la ley formal más íntima del ensayo sería la herejía (9).

uno de los componentes más fértiles para su interpretación desde una perspectiva historiográfica transtemporal sobre la imagen, es oportuno recordar aquí una reflexión de Eugenio d'Ors. Este estudioso observa la desconcertante magnitud que el paisaje adquiere en las pinturas de Nicolas Poussin, la cual contradice la devaluación que afecta al género en la doctrina clasicista que domina dichas obras. El aire, el mar, las distancias, el crepúsculo, escribe d'Ors (161), todo cuya representación no se logró inhibir en esas pinturas, se halla presente en ellas, subyugado. Acaso podría pensarse que la contaminación y la explotación de los recursos naturales, la desigualdad social y los enfrentamientos armados, la adulteración de las democracias a base del recorte de las libertades y derechos colectivos e individuales, así como el remate de lo intangible en el arte, entre otros innumerables componentes del paisaje global del capitalismo y las versiones sucedáneas del comunismo contemporáneos, se hallan asimismo presentes y subyugados en el interior del ensayo documental por efecto de su rasgo inmanente, ser una crítica de la cultura.

El pasado y el presente se compenetran registrándose con modalidad de paisaje en el ensayo documental, y es posible reconocer ese paisaje como una estribación de la Historia, en términos de Paul Valéry (Löwith:198), como un mapa del devenir de la humanidad donde no sólo los volcanes son visibles.

Bibliografía

- Adorno, Theodor** (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, Giorgio** (1998). *Image et mémoire*. París: Hoëbeke.
- Aragon** (1981). *Écrits sur l'art moderne*. París: Flammarion.
- Arthur, Paul** (1965). «The Resurgence of History and the Avant-Garde Essay Film», en *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aullón del Haro, Pedro** (2010). «El ensayo, género humanístico moderno, y los géneros memorialísticos», en Pedro Aullón del Haro, editor. *Teoría del Humanismo*. Madrid: Verbum.
- Baudelaire, Charles** (1992). *Écrits sur l'art*. París: Librairie Générale Française.
- Bubner, Rüdiger** (2010). *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Collot, Michel** (2011). *La Pensée-paysage*. Arles: Actes Sud.
- D'Ors, Eugenio** (2000). *Du Baroque*. París: Folio.
- Löwith, Karl** (2009). *Paul Valéry*. Buenos Aires: Katz.

- Marin, Louis** (1987). «Le Trou de mémoire de Simonide». *Traverses*, (40), 29–37.
- Marker, Chris** (1997). *Immemory*. París: Centre Pompidou. CD-ROM.
- Montero, David** (2006). «Herencia de Monaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico». *Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani*. Auditorio del CCCB, Barcelona. Consultado el 16 de junio de 2013 en <http://www.ocec.eu/pdf/2006/montero_david.pdf>
- Ponge, Francis** (1980). «Entretien avec Francis Ponge: Ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres». *The French Review*, 2(54), 271–281.
- Simmel, George** (1998). «Filosofía del paisaje». *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 171–189.
- Weinrichter, Antonio** (2007). «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film ensayo», en Antonio Weinrichter, editor. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.