

La imagen del poeta es como un ave migratoria

Por Carla Chinski*

La tan mentada “novela familiar” del psicoanálisis freudiano ha construido el sitio autobiográfico del cine narrativo, desde donde una historia personal se vuelve legible. Hay una escena de infancia, hay un armario repleto de recursos literarios y psicológicos, lleno de personajes; una película completa y total. Pero ¿cuándo hay una *poesía* familiar? ¿Cómo se podría definir, si es que existe? A través de la materia polimorfa, como dijera el crítico Raymond Bellour (2009), la historia vuelve a su lugar. Ya no importa tanto la historia personal (quieta, de lugares fijos), sino la historia del exilio. Si esto fuera a conjugarse en términos gramaticales, sería el paso de la gramática cinematográfica del “yo” al “ellos”, un lugar móvil y de cierta lejanía desde donde la cámara no pretende justificar su propia veracidad. Esto es, la indecisión en el acto de filmar; una cámara que persigue a una escena que se escapa y no tiene más en su haber que decisiones tomadas sobre el tiempo de grabación, no así sobre el tiempo de la historia familiar.

Siguiendo con la poesía familiar, o acaso su poética, el espacio autobiográfico aquí es plano: el que permite la página de la carta. Con una página tras otra, se arma un archivo de textos. Una conjugación, también, del espacio analógico (del texto impreso, la carta, en este caso), el televisivo (un corto animado sobre pájaros que mira la protagonista) y el digital (con el que fue filmada la película). Sofía Bohdanowicz se pregunta en *MS Slavic 7* (2019) qué ocurriría si la imagen digital, digitalizada (en proceso, procesada) actuara como un dispositivo analógico, la carta. La poesía familiar plantea lo oculto del archivo, más que el presente cohesivo de una narración, el punto en donde la imagen se convierte en la ficción de un documento inhallable, aunque esté entre las manos: las cartas de su abuela, Zofia, con un poeta polaco famoso.

La carta, soporte de un discurso, condición del haber-dicho. Como dice Derrida en “Mal de archivo”: “No hay archivos sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (1997: 19). El archivo hace todo por callar, por no tener un interlocutor. Y esto entra en contradicción con la voluntad directa de la carta, que es establecer un intercambio —muchos estudios sobre cine epistolar mencionan esta palabra, “intercambio”. Si hay, como dice Derrida, un *mal de archivo*, su falta de voluntad, pues entonces en *MS Slavic 7* hay una falta de voluntad comunicativa. Es una carta externalizada y ajena: lo que se dice no es de ningún modo una revelación; Zofia ya no tiene intimidad —sea por su tono plano al narrar o por la exposición de lo íntimo que la película plantea. Es un *address* (en inglés, “dirección”, “remitencia”) que performa el acto de comunicar, pero lo hace sin intención. Y la forma en la que Bohdanowicz consigue aislar la agencia de quién manda la carta, la puesta en acto, si se quiere, es la ausencia de voz cuando las cartas aparecen proyectadas en pantalla.



Escena de *MS Slavic 7* (Sofía Bohdanowicz, 2019).

El archivo no es sin alguien que lo busque, sin un discurso circundante, la búsqueda rápida y convencida que el personaje de Bohdanowicz hace desesperada. ¿Es esto una contradicción con el cine sin intención que *MS Slavic 7* plantea? Hal Foster la llamó “espacialidad no jerarquizada” (2004: 4). Acaso eso se refleje en los planos de la película en los que las cartas son apenas legibles, o directamente inaccesibles por el polaco; acaso se vea en la falta de planos dentro del plano. Todo parece ir en una misma dirección, incluso la cámara se limita a permanecer en ese tipo de espacialidad. La iluminación es plana, los colores, opacos. Por eso, y por lo que he planteado hasta ahora, *MS Slavic 7* es una “alegoría del archivo” (Foster, 2004: 12). Es un archivo que no es encontrado: se sabe perfectamente quién lo tiene (la tía de Audrey). Un archivo que es plenamente visible: ninguna carta se perdió. A pesar de que no esté lo que podríamos llamar “melancolía archivística” (llena de pérdidas, ilusión, etcétera), es un relato lleno de impulso archivístico desde la alegoría de la *comunicación en el cine*. Todos esos procesos semióticos, específicamente el del comentario, que fueron estudiados por Gianfranco Bettetini en *Tiempo de la expresión cinematográfica* y obras posteriores.

Es una película poco emocionante, sin sobresaltos, poco trágica. No es “cine de exiliados” ni de desplazados, no hay política de la memoria, no se sabe qué fue de la vida de Zofia más que a través de su escritura. La trama de la película sigue lo que Bettetini describe como dos mundos: “el mundo relatado es ‘otro mundo’: desde el punto de vista de los tiempos en juego, el primero se remite a la temporalidad de dos interlocutores [...] el otro, en cambio, es totalmente libre, fantástico, sin posibilidad de verificación” (1984: 147). Y sigue ese ser “otro mundo” no por la simple división presente-pasado, sino por el vaivén que la carta (pasado) y la cineasta-archivista (presente) proponen: el pasaje del “tú” al “ella”. Así como dice Bettetini, en *MS Slavic 7* el sujeto literalmente está ausente, en el sentido de que, cuando Sofia entrevista al traductor de las cartas de su abuela, no vemos su rostro hasta el final del film, cuando hay una (por

otra parte, literal, pero elidida) cópula entre traductor y cineasta-archivista. Único intento de un intercambio amoroso.



Las entrevistas en las que se desarrolla la equivalencia entre enunciación, individuación y subjetividad.

Allí, luego, se despliega la escena final, con Sofia subida a un colectivo, sin hablar con nadie. Nadie se refiere a ella, nadie le habla, ella no le habla a nadie. Ya no sabemos qué rol ocupa, si el de archivista, cineasta, ambos, o ninguno. Ésa es otra diferencia que la película plantea: entre individuación (enunciación) y subjetividad. ¿Qué se recibe en el cine?, ¿qué se da?, ¿qué se toma?

En la segunda instancia de esas entrevistas consecutivas, Audrey remarca la figura del pájaro (¿acaso será ese “ángel con alas” de la Historia de Benjamin?) como repetida en las cartas de Zofia a su poeta amigo. “Andate de la ciudad”, le aconseja. Le aconseja, en otras palabras, la migración. Vale la pena mencionar que la historia entre Zofia y el poeta polaco es la historia de un único encuentro, del que no se sabe prácticamente nada. Fue, en gran parte, una correspondencia hecha –como plantea el mecanismo de la carta– en ausencia

del otro, pero escrita bajo la suposición de su presencia. Es el pájaro el que vuelve a aparecer en forma bidimensional en una pantalla de televisión (de nuevo, quizás esa diferencia entre video y filmico).

Por otra parte, si bien Sofia no tiene problemas para acceder al archivo finalmente, la dificultad sí se le presenta al espectador, y es la de la (des)autorización del cineasta/director. Esa autoridad, que supone la noción de autoría, así como de “dejar pasar”, está fundada en una serie de estrategias discursivas que demuestran que un director, esta directora, sabe de lo que habla y tiene el conocimiento suficiente para comunicarlo al público. Dejamos traspasar al director para que nos señale cómo interpretar una imagen, al menos en la cinematografía de corte hollywoodense. Sin embargo, acá Bohdanowicz elige mostrar el procedimiento como fundamentalmente retórico: como parte de lo que Aristóteles en su retórica clasificó como *inventio*, la búsqueda creativa del argumento, por ejemplo, mediante el uso de silogismos. Bohdanowicz no tiene más autoridad que el espectador en este film. Lejos de presentarlo bajo una visión utópica de horizontalidad de lo que el espectador y el director saben sobre el relato, de lo que pueden saber, por ejemplo, a través del montaje, es posmoderna en su estructura, y, por lo tanto, de una horizontalidad móvil, como esos *shifters* (“móviles”) de los que habla Roland Barthes en *Roland Barthes par Roland Barthes*, el pasaje de “yo” a “tú”, “aquí”, “el viernes”, “en Viena”, y así.

¿Qué quiere decir “posmoderna en su estructura”? No es tan abstracto como parece. La película empieza con la filmación de unos edificios antiguos, no se sabe dónde, ni por qué están filmados de ese modo; no se puede más que adivinarlo. La película, como dije, termina con un viaje en colectivo. La espacialización de saberes, ese repetido “saber situado”, enraizado en una geografía personal, permea el inicio y el final con cierta circularidad. De algún modo, *MS Slavic 7* empieza y termina igual, con un poco más que una fórmula sobre saber situado. Es, quizás ¿un gesto posmoderno en la idea de Linda

Hutcheon, donde “el productor pasaría a ser una ‘posición’” (2014: 159)? Una “contextualización del discurso” puesta en acto quizás sea más adecuado que el término anterior.

Quizás convenga decir al paso que la poesía polaca –principalmente vía Czeslaw Milosz– es una poesía del exilio. Incluso en Szymborska, quien fuera quizás la poeta polaca más célebre, o en Adam Zagajewski. Es muy caro a Zagajewski, por ejemplo, ese gesto sobre la tierra, el mirar por la ventana de un tren en movimiento. No es mi intención postular aquí una generalización sobre la poesía polaca, pero bastaría con señalar este gesto como parte de una tradición poética, por más mínima y breve que fuera. Esta historia no puede ignorarse. Más allá de, o quizás por, un gesto posmoderno de Bohdanowicz que podamos intuir como espectadores, sigue habiendo una forma de política y de historización en *MS Slavic 7*. Y es histórico porque, como dice Hutcheon, “el referente ‘real’ de su lenguaje existió alguna vez, pero nos es accesible solo en su versión textualizada: documentos, testimonios, archivos” (2014: 178). El pasado no es ingenuo; está furioso. Así como dijimos que Sofia en el film –y el film mismo– performan el acto de comunicar, es justamente la puesta en acto la que implica, si fuese éste un acto posmoderno, enraizarse en una geografía migrante, endeble, en fin, como la de un ave migratoria.

Bibliografía

- Bellour, Raymond (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue
- Bettetini, Gianfranco (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra
- ____ (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica temporal de los test audiovisuales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta
- Foster, Hal (2004). “An Archival Impulse”. *October*, vol. 110, 3-22.
- Hutcheon, Linda (2015). *Hacia una poética del posmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo

* Carla Chinski es Licenciada en Artes, Diplomada en Gestión Cultural y Especialista en Traducción Literaria. Desde el 2019 se desempeña como adscripta en Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales (FFyL, UBA) investigando sobre cine documental experimental, y en Literatura Norteamericana (FFyL, UBA). Forma parte del grupo de investigación de la UNLP: "Traducción, subjetividad y género. Responsabilidad ética y social en prácticas de traducción e interpretación", dirigido por María Laura Spoturno. E-mail: carla.chinski@gmail.com