

IMPROPIOS LABERINTOS DE UN ROSTRO (CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES CULTURALES EN LA OBRA LITERARIA Y CINEMATOGRAFÍCA DE EDGARDO COZARINSKY)

David Oubiña
Universidad de Buenos Aires

I

En la solapa de *Vudú urbano* (1985), el libro que recoge un grupo de narraciones más o menos ensayísticas de Edgardo Cozarinsky, hay una sintética biografía del autor, presuntamente escrita por él mismo. Allí, luego de los datos obligatorios acerca de fechas, lugares, estudios, películas y publicaciones, se lee: "Ha terminado por sentirse cómodo en el papel de persona desplazada". Y para Susan Sontag, en el prólogo al libro, "*Vudú urbano* es un tratado sobre el exilio" (p. 8)¹. En efecto, hay casos en los que el viaje, derrapando hacia la exclusión, se transforma en un destierro.

Esa noción del viaje como descentramiento permanente atraviesa la obra literaria y cinematográfica de Edgardo Cozarinsky. Más que su tema, es su fundamento y su condición de posibilidad. El principio constructivo que rige esa obra heterogénea es un sistema de desplazamientos y pasajes (entre cine y literatura, entre autobiografía y ensayo, entre documental y ficción) cuyo resultado es una producción estética desterritorializada. Como en los ejercicios de magia negra, el vudú de Cozarinsky posee esa extraña propiedad para conectar causas y efectos de universos disímiles, ignorando las distancias irreales del tiempo y el espacio.

II

En "El viaje sentimental" (la primera de las dos partes que componen *Vudú urbano*), el protagonista es un traductor que, poco inspirado para trabajar, decide tomarse unos tragos en el tabac situado frente a su edificio. Sin embargo, al cruzar la calle, es transportado misteriosamente hacia Buenos Aires, su antigua ciudad. (Esa conexión impensada entre ambos espacios rompe las exclusas del recuerdo y permite la circulación de los trece textos que —como satélites alrededor de un centro— componen la segunda parte del libro, titulada "El álbum de tarjetas postales del viaje".)

¹ Cozarinsky, Edgardo, *Vudú urbano*, Anagrama, Barcelona, 1985. Las citas de este texto se indican sólo con el número de página.

Lo que sucede a continuación es el reencuentro con los viejos conocidos. Aunque en rigor no se trata, precisamente, de un reencuentro. Ellos no dejan de percibirlo y él a ellos; pero no logran interactuar, como si permanecieran en dimensiones diferentes: él puede ver sus vidas mezquinas, como proyectadas sobre una pantalla de cine para el recién llegado, a cambio de prestarse a un juicio sumario en donde no puede defenderse sino, sólo, escuchar las acusaciones por haber partido. “Si quisiera —se dice— podría tocarlos. ¿Pero podría, realmente? ¿Se atrevería a extender la mano? Y aun si lo hiciera, ¿qué probaría? ¿Acaso él es más real que ellos? Tal vez un poder desconocido le ha concedido esta única noche, y no serán los demás quienes se desvanezcan al amanecer, cuando la luz del día restaure su autoridad” (p. 35).

Así como en los textos de la segunda parte, la narración oscila entre la primera, la segunda y la tercera persona, a lo largo de “El viaje sentimental” el traductor se refiere al recuerdo de sí mismo como a “una persona pretérita” o “un lejano doble de su persona” o “una persona ahora descartada”. Sus acciones pasadas resultan hasta tal punto ajenas que ahora, al volver frente a sus ojos, le parecen interpretadas por un actor. Se trata siempre del mismo personaje pero, luego de cada desdoblamiento, regresa contaminado de alteridades. Como en un juego de doble traducción, es él y es otro a la vez. Es importante esa tensión, porque el traductor no es un *converso* sino un *extranjero*. El converso es asertivo: abandona su cultura y es ocupado íntegramente por otra. No hay allí ninguna ninguna ambivalencia. El extranjero, en cambio, se cuele en un espacio ajeno para sustraerse a toda localización. El lugar que ha abandonado, sostiene Julia Kristeva, “sigue importunándolo, enriqueciéndolo, estorbándolo, estimulándolo u ocasionándole dolor y, a menudo, todo eso junto. El extranjero es un “traidor melancólico”². Es el signo de una *falta*, en su doble sentido: porque es un *error*, pero también una *ausencia* (o bien: su error consiste en su ausencia).

Finalmente, como quien despierta de una pesadilla, el traductor reaparece en París. “Cierra los ojos”, escribe Cozarinsky, “y no sabe si es porque tiene miedo de ver desvanecerse los últimos años de Buenos Aires o porque teme escuchar, una vez más, su canción” (p. 45). El viajero construye su exclusión; se convierte laboriosamente en un extraño. Podría decirse: “a través de un razonado desarreglo”. Es por eso que ciertos viajes convocan

² Kristeva, Julia, *Strangers to ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 29. Sin duda, es también debido a esta diferencia entre converso y extranjero, que *Guerreros y cautivas* (Edgardo Cozarinsky, 1989) resulta un film poco interesante. Allí los desplazamientos producen conversos. Esa absorción total por una cultura extraña es, por otra parte, el nudo dramático del relato (libremente basado en “Historia del guerrero y la cautiva”, de Jorge Luis Borges): la esposa de General Garay se equivoca al creer que puede recuperar en la cautiva los restos de la civilización, y esa equivocación desencadenará los trágicos sucesos del film.

tanto al linaje aventurero de Ulises como a la sombra paria de Wakefield. En el film *Bulevares del crepúsculo* (1992) se examina esa imperiosa vocación del descolocado: "Yo había partido tras las huellas de Falconetti y de Le Vigan", confiesa la voz en off del realizador. "¿Qué habían ido a buscar? Quizás el más obstinado de los espejismos: empezar de cero. Lo mismo que me propuse yo al hacer el trayecto inverso". Lo que organiza el cruce azaroso de estos tres itinerarios es un suceso histórico (la liberación de París el jueves 24 de agosto de 1944) y una encrucijada paradójica (la Plaza Francia de Buenos Aires). La victoria de los aliados es el principio del fin para Falconetti: emigrada como tantos otros franceses que formaron compañías de teatro en Buenos Aires, ahora ya no tiene ningún pretexto para permanecer allí pero nadie la espera en Francia. Para el colaboracionista Robert Le Vigan —que arribará unos años más tarde— el final de la guerra es el comienzo de un largo exilio. Y para el pequeño Cozarinsky, que escucha a sus padres cantar la Marsellesa en un idioma que desconoce y con una alegría que no comprende, Plaza Francia es ese día el sitio fundacional de un país que se convertirá en su destino.

Se trata de la liberación de París, pero es Buenos Aires; se trata de la Argentina, pero es la Plaza Francia. En esa situación desplazada los dos espacios se unen y los itinerarios del exilio se intersectan de manera simbólica. Cozarinsky prefiere hablar de *puesta en conversación* más que de *puesta en escena*. Le gustan esas coincidencias que parecen desmentir los ordenamientos convencionales para revelar una lógica contra natura, que admite transplantes imposibles y alquimias inesperadas de extraña productividad. No porque la conexión hubiera estado siempre ahí, esperando ser descubierta, sino porque —al hacerla hablar— la produce como un silencio que había pasado inadvertido. Como si en el mismo gesto de desovillar construyera la madeja, Cozarinsky ilumina genealogías inesperadas que cruzan el imaginario del cine, la biografía personal y los episodios históricos.

En el film, el destierro de Falconetti y de Le Vigan multiplican el ostracismo de Norma Desmond, la célebre heroína de *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950). En ellos, como en esa olvidada diva del cine mudo, el exilio es una enfermedad terminal. Falconetti no regresa a Francia y muere dos años después de la liberación de París. Le Vigan, en cambio, es ya un muerto civil cuando llega a la Argentina. *Bulevares del crepúsculo* es un film sobre el paso del tiempo. ¿Y dónde advertir esa cicatriz sino en los rostros? El rostro mítico de Falconetti, por supuesto, pero también muchos otros rostros de exiliados que el realizador-detective descubre en un film cualquiera, rostros casi borrados por el olvido u ocultos bajo nombres falsos.

Significativamente, el único semblante que no se muestra (sólo la esporádica referencia de espaldas, para imprimir en los planos la indiciación del punto de vista) es el del propio Cozarinsky. Pero es que, como enuncia la voz en off: "No hay pesquisa inocente. El detective siempre termina descubrien-

do algo sobre sí mismo". Todo el film se estructura como un complejo laberinto en donde dos espacios conectados permiten saltar de un tiempo a otro. Entre ellos, la mirada de Cozarinsky es la cadena de transmisión por la que circula la energía melancólica del exilio. Así como el ocaso de Norma Desmond cifraba el itinerario de Falconetti y de Le Vigan, las huellas de estos exiliados desembocan en el viaje del propio director: del pequeño Cozarinsky que festejaba en Plaza Francia la liberación de un país que aún no conocía, al Cozarinsky adulto que vuelve a Buenos Aires tras las huellas de dos exiliados. Como un personaje de Borges, el paciente mapa de ese recorrido diseña su autorretrato. Y ese rostro, en donde se leen otros semblantes, es también un rostro impropio.

III

Derrida, el argelino francés, escribe: "no tengo más que una lengua y no es la mía, mi lengua *propia* es una lengua inasimilable para mí. Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro"³. No se trata obviamente de una lengua extranjera, sino de esa imposición cultural que es constitutiva y anterior a uno mismo. Esa lengua por la que se es habitado, esa lengua que nos identifica es una enajenación (o, como indica el subtítulo del libro de Derrida, una "prótesis de origen"). Alienación esencial, propiedad imposible, esa lengua que no es propia tampoco puede nunca dejarse de hablar: "una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación"⁴.

Si esa identidad es un espacio ineludiblemente propio, el exilio podría definirse como un proceso interminable de desidentificación. Cozarinsky aclara —en una nota al final de "El album de tarjetas postales del viaje"— que escribió esos textos "en inglés, un *inglés de extranjero*" que luego tradujo al castellano "para borrar la noción de original, para que ciertos giros hallados al traducir sean luego incorporados en la lengua traducida, hasta que el original mismo se vuelva traducción" (p. 139). El inglés es el idioma internacional, aquél que es levemente familiar a todos pero al precio de resultar, todos, levemente extranjeros frente a él. Sin duda, en el *inglés de extranjero* de Cozarinsky hay algo del espíritu moderno y cosmopolita que Kristeva reconoce en el *Yo es un otro* de Rimbaud⁵; pero se trata, principal-

³ Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ "El *Je est un autre* de Rimbaud no era sólo el reconocimiento del fantasma psicótico que acecha a la poesía. La palabra prefigura el exilio, la posibilidad o la necesidad de ser un extranjero y de vivir en un país extranjero, anunciando por lo tanto el arte de vivir en una era moderna, el cosmopolitismo de aquellos que han sido

mente, de la pasión (en sentido cristiano) que domina el exilio del gran crítico literario Erich Auerbach y que le permite escribir *Mimesis*, su ambicioso libro sobre la representación en la literatura occidental.

Ser otro implica, ante todo, estar fuera de lugar y Auerbach escribió el libro durante la Segunda Guerra Mundial, exiliado en Estambul. Luego de disculparse por las condiciones precarias bajo las que debió trabajar, Auerbach confiesa en el epílogo: “es muy posible también que el libro deba su existencia precisamente a la falta de una gran biblioteca sobre la especialidad; si hubiera tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizá no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra”⁶. Edward Said recupera esas circunstancias de escritura y las convierte en la piedra de toque para su concepto de *conciencia crítica secular* (*secular critical consciousness*): para Said, el libro debe su existencia precisamente al exilio oriental de Auerbach, al desamparo en que se halla respecto de su comunidad. “Y si esto es así, entonces *Mimesis* no es —como se la ha considerado tan a menudo— sólo una maciza reafirmación de la tradición cultural occidental sino también una obra construida sobre un importante extrañamiento crítico respecto de ella, una obra cuyas condiciones y circunstancias de existencia no se derivan inmediatamente de la cultura que describe con tanta perspicacia y brillantez sino, más bien, de una angustiosa distancia con respecto a ella (...) De ahí el valor ejecutivo del exilio que Auerbach pudo convertir en uso efectivo”⁷.

Cerca del final de *Ciudadano Langlois* (1994), el film de Cozarinsky sobre el mítico fundador de la Cinemateca Francesa, también se hace mención a un exilio y a un despojo. Mientras las imágenes de archivo muestran el gran incendio de Esmirna, en 1922, durante la guerra greco-turca, el narrador explica: “Los europeos, salvados por los barcos enviados desde sus países de origen, partieron dejando atrás sus bienes y las ruinas de un mundo inaceptable para los hacedores de la historia. Sobre el puente de la embarcación que lo llevaría a Francia, Henri Langlois, 8 años, mirando cómo se alejaban las ruinas humeantes de su ciudad natal, rogaba al capitán: “¡saque fotos, saque fotos!” Y, luego de una pausa, la voz en off concluye: “Quizás haya que perder todo muy temprano para, más tarde, querer salvar todo”. No deja de ser una casualidad curiosa o irónica que la guerra aleje a Langlois

despojados. Permanecer alienado de mí mismo, por más doloroso que eso pueda ser, me proporciona la exquisita distancia en cuyo interior empieza el placer perverso, así como la posibilidad de pensar e imaginar los ímpetus de mi cultura” (Kristeva, Julia, *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 13).

⁶ Auerbach, Eric, *Mimesis*, México, Fondo de cultura económica, 1979, p. 525.

⁷ Said, Edward, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 8.

de Turquía, allí donde años después otra guerra depositará a Auerbach: en ambos casos se trata de una pérdida que permitirá poner en marcha el mecanismo de recuperación. De Europa a Turquía y de Turquía a Europa: esa mudanza es siempre un desplazamiento radical. El éxodo no es un mero movimiento estratégico para ponerse a resguardo; se trata, más bien, de una ruptura con las coordenadas que definían una identidad e implica el encuentro con lo radicalmente otro. De un ensayo posterior de Auerbach, Said recupera una cita de Hugo de Saint Victor: "El hombre que encuentra agradable a su tierra natal es aún un tierno principiante; aquél para quien cualquier suelo es como el propio ya es fuerte; pero es perfecto aquél que considera al mundo entero como una tierra extranjera"⁸.

Está claro, entonces, que partir es a menudo una bendición. Las películas y los libros serán esa estela en donde vibra, por un instante, aquello que ya no podrá recuperarse. Que el coleccionista Langlois sea un acopiador de imágenes no es un dato menor, ya que es culpable de idolatría. Pero también esa especie de flaneur kitsch, que recorre los textos de *Vudú urbano*, captura recuerdos o escenas callejeras para luego ordenarlos en su "Album de tarjetas postales del viaje". La postal fija y reproduce el aspecto más típico de un paisaje, es cierto; sin embargo Serge Daney rescata su valor perverso ya que "debe poder ser leída por el cartero y por el destinatario, y que ambos entiendan cosas diferentes. Esas imágenes misteriosamente surgidas de la realidad se convierten en el vehículo de una comunicación privada. Representan el respeto de lo real a través de sus imágenes más visibles y a la vez la opacidad de esa falsa visibilidad a disposición de todos"⁹. En el reverso de esa imagen estándar es siempre la inscripción singular de una escritura lo que la arranca del lugar común.

Guillermo Cabrera Infante escribe sobre *Vudú urbano*: "es una colección de postales posibles o póstumias: no ha muerto el que recuerda, pero el recordar no es más que un gesto o una acción (o apenas ambas) hacia una zona vivida que se trata de recobrar precisamente porque ha desaparecido. En este libro fascinante, la memoria es ántuma. Es decir, que se produce antes de que lo recordable se haga lo recordado y el mismo recuerdo recordado (en el sentido de grabado, inscrito) se muestra frágil, perecedero" (p. 12). El recuerdo es una ráfaga que se cuele por entre los pequeños souvenirs que encuentra el coleccionista. Como restos de un naufragio que de pronto la marea devuelve a la orilla. Cabe, entonces, diferenciar *melancolía* de *nostalgia* porque en cada una se implican distintas miradas. El nostálgico se aferra a un mundo que quizás ya no existe pero que, en su recuerdo, conserva el refugio cálido y familiar de lo inmutable. La melancolía, en cambio, es el signo de una ruptura, una inadecuación, una discontinuidad. La nostal-

⁸ Citado en Said, Edward, *op. cit.*, p. 7.

⁹ Daney, Serge, *Perseverancia*, El Amante, Buenos Aires, 1998, p. 77.

gia evoca un paraíso perdido, el momento en que el individuo era uno con el mundo; la melancolía, en cambio, evidencia la caída, el abismo insalvable entre el sujeto y el mundo.

Por eso el recuerdo nunca es, en Cozarinsky, el registro literal del *memorioso* sino la recopilación que intenta el *coleccionista*, obsesionado por una totalidad inalcanzable y siempre postergada. Para Susan Stewart el paradigma de la colección es el Arca de Noé, un pequeño universo en exilio: “El mundo del arca no es un mundo de nostalgia sino de anticipación. Mientras la tierra y sus redundancias son destruidas, la colección conserva su integridad y su confín. Una vez que el objeto ha sido completamente separado de su origen, es posible generar una nueva serie, comenzar nuevamente dentro de un contexto delimitado por la selectividad del coleccionista”¹⁰. Hay siempre algo utópico en ese coleccionista melancólico. Y si la evocación resulta inquietante, es porque la pregunta se formula sobre el futuro. O, como se escucha al final de *Bulevares del crepúsculo*: “Cines desaparecidos donde aprendí a conocer otros sitios llenos de promesas. Hoy los únicos films que me hacen soñar son los films por venir”.

IV

Si la noción de viaje siempre implica un desplazamiento, en la obra de Cozarinsky se trata de una línea de fuga. “A los niños se les suministra la sintaxis del mismo modo que se suministra a los obreros instrumentos, para producir enunciados conformes a las significaciones dominantes”, escribe Deleuze. “Es preciso que comprendamos en sentido literal esta fórmula de Godard: los niños son presos políticos. El lenguaje es un sistema de órdenes, no un medio de información”¹¹. Nunca se posee un lenguaje; más bien se es

¹⁰ Stewart, Susan, *On Longing (Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection)*, Duke University Press, Durham, 1993, p. 152. Stewart diferencia la *colección* del *souvenir*: el *souvenir* es la postal de una experiencia remota e irreplicable. Es una muestra incompleta que funciona por metonimia con respecto a la escena de su apropiación: implica siempre una alusión y por lo tanto es subsidiario de una narrativa del origen en la que el objeto se autentica. “Mientras que la clave del *souvenir* puede ser el recuerdo, o al menos la invención de la memoria, la clave de la *colección* es el olvido —empezar de nuevo, de manera tal que un número finito de elementos puedan crear, por virtud de su combinación, una ilusión infinita” (Ibid., p. 152). En este sentido, lo que distingue al *coleccionista* del *memorioso* es la distancia que media entre el universo cerrado de un arca melancólica y la acumulación nostálgica del anticuario. Funes, el *memorioso* es el hombre que recuerda todo pero que carece de capacidad para organizar los datos en una estructura. Su memoria le permite reconstruir el pasado punto por punto, pero en realidad sólo logra recuperar pequeños *souvenirs* que pierden sentido al ser aislados de su contexto.

¹¹ Deleuze, Gilles, *Conversaciones (1972-1990)*, Valencia, Pretextos, 1995, p. 67

habitado por él. Por eso, sólo librándose de la propia lengua se hallaría una lengua propia. He ahí la gran traición.

Para Proust “los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera”¹². Escribir, filmar es siempre un desarraigo. Sólo es posible escribir sobre aquello que se vuelve una obsesión porque se ha extraviado definitivamente. Sólo es posible filmar para conquistar el valor irremediable de una ausencia. Si hay algo desgarrador en ese viaje es porque en esa recuperación imposible se revela un vínculo más profundo e inalienable que cualquier posesión.

¹² Citado en Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 7.