

Revista de Literatura,
História e Memória



Seção:

Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e
Literatura, Ensino e Cultura

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 32 – 2022

UNIOESTE/CASCAVEL - p. 117-129

POLÍTICAS DE LA ENUNCIACIÓN: HORROR, FICCIÓN Y MEMORIA EN *FUOCOAMMARE*, DE GIANFRANCO ROSI

Políticas da enunciação:

horror, ficção e memória em *Fuocoammare*, de Gianfranco
Rosi

Dino Schwaab¹

RESUMEN: El artículo propone pensar las políticas de la enunciación presentes en el film *Fuocoammare* (2016), de Gianfranco Rosi. Retomando los diferentes trabajos producidos con relación a la Shoa, se tratará de pensar cómo se dan las relaciones entre horror, memoria, y ficción en el filme. Para ello, será central detenernos en el análisis del procedimiento de enunciación presente en *Fuocoammare*, pues entendemos que es allí donde se evidencian

las políticas de enunciación, es decir, los modos en los que el filme convoca a la memoria traumática y los modos en los que nos hace ver el horror de un presente. Veremos que en *Fuocoammare* los modos de tratar y de mostrar la situación de los migrantes que intentan llegar a Europa en condiciones de precariedad extrema, se dan a partir de la producción de una distancia, posible gracias al registro ficcional, la cual desarticula modos de recepción del horror habituales, como aquellos que se dan en la espectacularización mediática de la realidad, donde es experimentado como un “goce sin riesgos”.

PALABRAS CLAVE: Política; Estética; Horror.

RESUMO: O artigo propõe pensar as políticas da enunciação presentes no filme *Fuocoammare* (2016) do cineasta italiano Gianfranco Rosi. Retomando os diferentes trabalhos feitos em relação à Shoa, trata-se de pensar como se dão as relações entre horror, memória e ficção no filme. Para isso, será central a análise do procedimento de enunciação presente em *Fuocoammare*, pois nós entendemos que é ali onde ficam evidentes as políticas da enunciação, ou seja, os modos em que o filme convoca à memória traumática e os modos nos quais nos faz ver o horror de um presente. Veremos que em *Fuocoammare* os modos de tratar e de mostrar a situação dos migrantes que tentam chegar à Europa em condições de precariedade extrema, se dão a partir da produção de uma distância, possível graças ao registro ficcional, que desarticula modos de recepção do horror habituais, como aqueles que se dão na espetacularização midiática da realidade, onde é experimentado como um “gozo sem riscos”.

PALAVRAS-CHAVE: Política; Estética; Horror.

INTRODUCCIÓN

Mientras pensábamos esta introducción, en estos días, en Afganistán, los talibanes volvían al poder, de modo simultáneo al retiro de las últimas tropas estadounidenses que estaban aún en el país. La noticia nos golpeó, nos desconcertó: de pronto, aquello que había comenzado 20 años atrás –y que nosotros guardábamos en la piel como una carga explosiva de significaciones, de recuerdos–, aquello que había sido parte de nuestra adolescencia –la

¹ Mestrando em Literatura Comparada, Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Bolsista PROBIU. E-mail: dinoschwaab@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1738407692969807>.

impresionante imagen de dos aviones explotando contra las Torres Gemelas– aquello que era la explosión de una época, un fin del mundo, de pronto todo aquello volvía al mismo lugar: los talibanes en el poder. ¿Cómo podía ser? Pronto, simultáneamente, llegaron las imágenes. En una de ellas, que se hizo viral, puede verse a centenas de personas (hombres, específicamente) apilarse, trepar, correr y hasta caer de uno de los aviones de Estados Unidos que estaba despegando en el aeropuerto de Kabul; luego apareció otra imagen con centenas de personas dentro de un avión, una al lado de la otra. Imágenes del fin de un mundo. Personas corriendo, desesperadas, cayéndose de su hazaña imposible, personas apiñadas en un avión; personas, en fin, buscando un refugio, buscando ser refugiadas.

Sobre refugiados es el film de Gianfranco Rosi, *Fuocoammare* (2016). Lo que sigue es un intento por pensar, justamente, estas imágenes del horror. Mejor dicho: pensar las políticas de la enunciación del horror. ¿Hay alguna diferencia entre el modo en que el Rosi trabaja con el horror, y el modo en que nos llega, masivamente, todos los días, desde las redes de comunicación? La pregunta, para nosotros, es retórica. Entendemos que desde *Fuocoammare* podemos problematizar los modos de relacionarnos con estas “imágenes del fin”. La espectacularización de las imágenes que menciona Pal Pelbart (2000), en las cuales el horror es una puesta en escena para el goce de un consumidor (¿nos pasa algo de eso al ver las imágenes que nos llegan desde Afganistán?), se ve bloqueada en el film de Rosi a partir de la intromisión en el documental de un registro ficcional. ¿Cómo nos muestra Rosi a los refugiados? ¿Qué nos muestra de ellos? ¿Cómo aloja el film el horror vivido por todo un colectivo de personas? Veremos que no se tratará solo de refugiados. La aparición de Samuele, quien es sin duda el personaje principal del film, traerá desconcierto y asombro a lo que pensábamos era apenas un retrato y una explicación de la miseria ajena. Y es que *Fuocoammare* se compone de estas dos partes –que son los dos lados de Lampedusa–: de un lado, la historia de Samuele, con un fuerte registro ficcional, de otro, los inmigrantes-refugiados que llegan a Lampedusa, en el cual predomina el registro documental. Veremos que este desdoblamiento de registros será fundamental para pensar las políticas de la enunciación en el film.

En lo que sigue se tratará de pensar también la memoria. En su inicio, la idea era analizar la relación entre trauma y ficción a partir de las discusiones suscitadas por la *Shoa*², esa otra figura del fin que abrió toda una tradición de pensamiento con relación a los modos

² *Shoa* es un término hebreo que significa “catástrofe”, y se lo usa como alternativa al término *Holocausto* (también hebreo pero con connotaciones más sacrificiales) para referirse al exterminio del pueblo judío durante el nazismo.

de elaboración psíquica de la memoria traumática –tradición que, como veremos, vuelve a poner en discusión el viejo debate sobre las relaciones entre ética y estética. Sin embargo, el encuentro con el film de Gianfranco Rosi, nos llevó a desplazar el objeto de análisis y a preguntarnos si serían pertinentes algunas de las cuestiones señaladas en relación a la Shoa para pensar los procedimientos del film del cineasta italiano. Fue esto mismo –esta posible relación entre los estudios de la Shoa con los modos en que *Fuocoammare* trata el horror de un presente, el de los refugiados– lo que nos llevó a pensar cómo estaba presente en el film el tema de la memoria. Siguiendo a Huyssen (2006) lo que intentamos fue poner en relación de enemistad la “musealización de la memoria” –que es una mercantilización y participa, por lo tanto, en la misma lógica de la espectacularización del horror– con el modo en que la memoria traumática –la memoria de la guerra– es invocada en el film de Rosi. Hay en el film italiano un uso mínimo de la memoria – la memoria como un sonido de alarma–, que nosotros oponemos a la sobrecarga de información en el que se inscribe la “musealización” que trabaja Huyssen.

SOBRE LA CATÁSTROFE Y LOS USOS DE AUSCHWITZ

Marcio Seligmann-Silva (2000), a través de Baudelaire, señala que la experiencia de la catástrofe, desde la Modernidad, lejos de ser una excepción, algo que acontece de vez en cuando (la explosión de un volcán, el desborde de un río), se convierte en la regla del día a día: el choque es hoy parte de nuestra vida cotidiana, algo habitual. De este modo, hemos pasado a percibir la realidad misma en términos de catástrofe, y esta percepción tiene como una de sus consecuencias el cuestionamiento a la idea de “representación”: en tanto la catástrofe siempre es *una* catástrofe, algo sumamente singular, la idea de poder representarla y universalizarla pareciera ser imposible. Por lo tanto, la realidad misma pasa a ser irrepresentable. En el centro de esta discusión está, claro, Auschwitz y, de modo más general, la Shoa u Holocausto. Auschwitz se ha convertido en la cifra del siglo XX, en un verdadero “agujero negro” sobre el que orbitan muchas de las significaciones de la modernidad capitalista. Ahora bien, con relación a nuestra indagación: ¿Es universalizable Auschwitz? ¿Podemos usar esa figura tan específica para dar cuenta de otros horrores, de los que se dan en el presente? ¿Puede funcionar Auschwitz como cifra de las catástrofes del presente? En relación a este tropos universal en el que pareciera haberse convertido Auschwitz, es Andreas Huyssen quien señala la potencia y el límite que su uso conlleva a la hora de pensar el presente: “Mientras la comparación con el Holocausto puede activar en términos retóricos

determinados discursos sobre la memoria traumática, también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear simplemente la reflexión sobre historias locales específicas” (HUYSSSEN, 2007, p. 5).

El tropos “Shoa-Auschwitz” es, entonces, ambivalente: puede activar ciertos discursos sobre la memoria traumática, o puede encubrir las particularidades de las historias locales. Pero es aquí entonces donde el foco de la pregunta se desplaza: teniendo en cuenta su ambivalencia, dependerá del *uso* que se haga de la Shoa al analizar otros acontecimientos, lo que nos permita dar cuenta de su funcionamiento, ver si activa o encubre. Siguiendo con Huyssen, esta discusión sobre los usos de la Shoa tiene como contexto lo que el autor llama “musealización del mundo”, es decir, la fijación obsesiva que tendrían nuestras sociedades contemporáneas con relación al pasado. Y es que en la base de la musealización –de la que hablaremos más adelante– está la idea de que la historia se puede, y se debe, representar: se erigen monumentos, museos, “recordatorios públicos o privados”, para recordar los hechos, representándolos. Si bien la musealización implica en sí misma (como todo recuerdo) una puesta en escena, una ficción, es un tipo de puesta en escena de la memoria que se presenta como “transparente”, como si no fuese una puesta en escena, como si ante ella lo que tuviésemos fuese el “hecho en sí”, el “pasado en sí”, reconstruido de la forma lo más fiel posible. Una memoria así, que se pretende desprendida de un presente al pretenderse objetiva con su pasado, desactiva el uso político de la memoria: es una memoria sin vida. A ella le opondremos –y veremos cómo sucede esto en *Fuocoammare*, en donde la memoria traumática es la memoria de la guerra–, una memoria vitalista, es decir una memoria que sólo funciona con relación a su conexión con un presente.

POLÍTICAS DE LA ENUNCIACIÓN

En *Cinema y Holocausto* (2000) Peter Pál Pelbart analiza el film *Shoa* (1985), de Claude Lanzmann, y señala que en él hay toda una “política da imagem” puesta en juego. Habría en el trabajo de Lanzmann una “sobriedad” consistente en no mostrar, no espectacularizar el horror. Mientras las voces, los testimonios, nos hablan de la catástrofe, las cámaras nos muestran “apenas paisagens atuais, rostos atuais, vozes atuais” (p. 174). Esta sobriedad de las imágenes bloquea la posibilidad de “gozar sin riesgo”, goce propio del tratamiento espectacularizado del horror. Es interesante que este tipo de análisis se haga con relación a *Shoa*, un filme que fue celebrado justamente por ser una de las mejores representaciones del Holocausto, es decir, un filme que pasa justamente por ser no una

representación sino una documentación objetiva de los hechos. La búsqueda estética –lo que Seligmann-Silva (2017, p. 57) llama “a busca da voz correta”, lo que Pál Pelbart llama “políticas da imagem” y lo que aquí nosotros llamamos “políticas de la enunciación”– no es, ciertamente, un accesorio, algo que se podría elegir no usar, es más bien como lo que señala Didi-Huberman (2017, p. 73) con relación a la cáscara de un árbol: más que un adorno, es una piel, una “superficie de aparición”. Toda representación de los hechos, los del pasado como los del presente, sea de registro documental o ficcional, consciente o inconscientemente, pasa por una puesta en escena, por un posicionamiento estético que es, al mismo tiempo, un posicionamiento político. ¿Qué elijo contar, qué elijo mostrar? ¿Cómo cuento y como muestro?, son todas preguntas esenciales no sólo del proceso artístico sino de cualquier tipo de enunciación³.

FUOCOAMMARE: ENTRE EL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN. ALGUNAS CARACTERIZACIONES

Si hablamos de políticas de la enunciación para analizar *Fuocoammare*, y no simplemente de políticas de la imagen, es por la particular división que puede verse en el film, a caballo entre el género ficcional y el género documental. Todo comienza con un niño de 11 años, Samuele, buscando en un árbol una horqueta para su gomera. Es invierno, hacia el fin de la tarde, el día está nublado, gris y ventoso. Samuele está solo, libre y en paz, buscando del ambiente lo que necesita, atento sólo a su tarea, a su juego. Sin embargo, unos segundos antes, el paratexto con el que inicia el film nos había ubicado en otro escenario: allí se nos dan las coordenadas geopolíticas del horror, también parte del escenario cotidiano de la isla. Se nos dice que la extensión de Lampedusa es de apenas 20 kilómetros cuadrados, que se encuentra a 113 kilómetros de África y a 193 de Sicilia, y que en los últimos 20 años, 400 mil inmigrantes desembarcaron en la isla y “se estima que 15 mil” murieron en el mar, durante el viaje.

Catalogado como documental, el film aborda la situación de las personas migrantes y refugiadas en el contexto Europeo –específicamente la isla de Lampedusa, en Italia–. Se trata de millares de personas que en condiciones extremadamente precarias (sin agua, sin comida, atravesando el mar en barcas de doble fondo que explotan de gente, con altísimas temperaturas, donde morir es un riesgo que se asume de modo consciente) intentan atravesar desde el lado africano el estrecho de Sicilia, huyendo de contextos de guerra, persecuciones, de miseria, o como señala Franco Berardi (2017) “de 200 años de colonialismo europeo”. Sin

³ De todos modos, en el arte, al no tener en sí la pretensión de representar, este proceso se vuelve más evidente que en otros tipos de registro.

embargo, como ya dijimos, el film tiene otro lado, y lo tiene en dos sentidos; primero porque trata también sobre la vida de los habitantes de Lampedusa, sobre todo a través del personaje de Samuele. Segundo, porque este desdoblamiento temático se corresponde con un desdoblamiento de registro: mientras todo lo que corresponde al lado “inmigrantes-refugiados” de Lampedusa es de registro documental, lo que corresponde al lado “Samuele” de la isla es de registro ficcional⁴. Así, *Fuocoammare*, como un péndulo, pasa de un ambiente a otro, de un registro a otro, sin que, al parecer, haya ninguna solución de continuidad entre ambos lados, que nunca parecen tocarse.

¿Cómo podemos caracterizar cada uno de los lados del film, cada una de las dos caras de Lampedusa? Como ya vimos, en el “lado Samuele” parece haber amplia libertad de movimiento y autonomía, de soledad. También hay juego (Samuele juega mucho a la guerra, haciendo como si disparara un arma; también le gusta cazar pájaros con su gomera), memorias de los “tiempos de guerra”, a través del personaje de la abuela, testimonios del padre sobre lo difícil que es la vida en el mar, así como también hay aprendizajes (Samuele aprende con un amigo cómo usar un bote en el mar), y un doctor que le dice que sus dificultades para respirar se deben a su “ansiedad”. Este lado, por cierto, está filmado casi completamente de día, contrastando con el otro lado, el lado “inmigrantes-refugiados”, filmado en su mayoría de noche, y en donde hay pedidos de auxilio, rescates, personas sin aliento o muertas, llantos y rostros perdidos (todo lo que podríamos denominar “voces de alarma”), pero donde también encontramos cantos colectivos, competición y juego en la calle, embarazos que, pese a las condiciones, se desarrollan con normalidad. Y si bien este es el lado documental del film, encontramos aquí pocos, y fragmentarios, testimonios; hay más bien, registros fugaces, un canto que lo dice todo⁵, y las imágenes de los diferentes momentos que

⁴ Podríamos dudar de categorizar la parte que trata sobre los habitantes de Lampedusa como de “ficción”. En efecto, no se trata allí de actores (son los mismos habitantes quienes se “representan” a sí mismos), como si la intención fuese “retratar” la vida cotidiana desde los mismos habitantes. Sin embargo, que no sean actores, no impide que, en el film, actúen: las escenas no están simplemente registradas, están preparadas, en cierto sentido “guionadas”. Ni Samuele ni ninguna de las otras personas que aparecen, miran a cámara, o son entrevistadas: no se usa con ellas ninguno de los elementos que se usan habitualmente en el registro documental. Se trata aquí, no cabe duda, de personajes, contruidos a partir o junto con los mismos habitantes que los encarnan. Aunque la idea es mostrar la vida en la isla, el tipo de registro que define ese lado del film es de modo predominante el registro ficcional.

⁵ Y que actúa como testimonio colectivo de una experiencia traumática. Acompañado por un coro de fondo, un hombre recita: *Este es mi testimonio. No podíamos quedarnos más en Nigeria. Muchos estaban muriendo, la mayoría fue bombardeada, nosotros fuimos bombardeados y nos fuimos de Nigeria. Huimos para el desierto, fuimos al Sahara y muchos murieron. En el desierto del Sahara muchos estaban muriendo. Violaban y mataban a las personas, y no podíamos quedarnos. Huimos para Libia y Libia era una ciudad del Estado Islámico, y Libia era un lugar dónde no quedarse. Lloramos de rodillas, ¿qué debemos hacer? Las montañas no conseguían escondernos. El pueblo no conseguía escondernos. Entonces huimos para el mar. Durante el viaje en el mar muchos murieron. Quedaron perdidos en el mar. Un barco llevaba noventa pasajeros, sólo treinta fueron rescatados, y el resto murió. Hoy estamos vivos. El mar no es un lugar por dónde pasar. El mar no es una ruta.*

atraviesan los inmigrantes y que pueden leerse progresivamente: rescates en alta mar, asistencia médica, recibimiento en el puerto, procesos policiales, revisiones protocolares, etc. La cámara nunca se detiene por mucho tiempo en la muerte y, cuando ésta aparece, no recibe un tratamiento especial: parece un registro más –aunque, sabemos, no lo es.

Si bien la caracterización no recoge todas las ambivalencias y las complejidades del film (pues hay momentos de dolor y alegría en ambos lados) podríamos decir que, de modo predominante, el “lado Samuele” es el de la paz y la libertad, mientras el otro lado, el lado “inmigrantes-refugiados” es el del terror y la renuncia, funcionando como un sonido de alarma que nos despierta de un sueño en medio de la noche. Nosotros entendemos que esa división (división sin partición: *Fuocoammare* se escribe todo junto) del film en dos lados que funcionan como opuestos es parte de la política enunciativa de *Fuocoammare*, es decir, de la búsqueda por el mejor modo de acoger, de dar lugar, de registrar, montar y mostrar el horror. Específicamente, se trata de la búsqueda de una distancia justa de enunciación, de una voz que albergue el horror pero que al mismo tiempo no sea “comida” por él: ni demasiado cerca y realista como para promover aquel “goce sin riesgo” del que hablaba Pál Pelbart, ni demasiado lejano y fantástico como para provocar desafección.

PRESENTIFICACIONES DE LA CATÁSTROFE: EL SONIDO DE ALARMA DE LA MEMORIA

¿Qué significa, para Andreas Huyssen, que el mundo se haya “musealizado”? Desde los años '80 a esta parte, según el autor, se produjo un “desplazamiento en la experiencia y percepción del tiempo”: de los “futuros presentes” hemos pasado a los “pretéritos presentes” (HUYSSSEN, 2007, p. 3). De pensar el futuro como un lugar de realización ya dado en el presente, vemos como hoy las personas nos ocuparíamos más bien de traer obsesivamente el pasado a un mundo en donde el futuro se ha vuelto opaco. La meta parece ser el “recuerdo total”, dice el autor, “erigir recordatorios públicos o privados” constantemente, memorializar el tiempo, cargar la percepción de referencias al pasado, y sobre todo no olvidar, no olvidar construyendo museos “como si no existiera mañana”. Ahora bien, ¿qué tipo de memoria es la que “musealiza” el mundo? Se trata, para Huyssen, de la memoria como forma de supervivencia y de consuelo. Una memoria pasiva.

Se trata de la memoria como reacción a la velocidad y a la incertidumbre, a la precariedad de nuestras vidas. En un mundo donde la experiencia del tiempo se reduce

Oh, pero hoy estamos vivos. Es arriesgado para la vida no correr este riesgo, porque la propia vida es un riesgo.

(aceleración, velocidad), donde la percepción se satura (sobre-información), y donde el espacio se fractura (división social), nos volvemos hacia la memoria como un modo de desacelerar la experiencia del tiempo y obtener de ella una forma de estabilidad y de consuelo. El problema es que la musealización misma: “es arrastrada por el torbellino que genera la circulación cada vez más veloz de imágenes, espectáculos, acontecimientos; y por eso siempre corre el riesgo de perder su capacidad de garantizar una estabilidad cultural a lo largo del tiempo” (p. 11). Es decir, en tanto la musealización misma participa de aquello en función de lo cual ella sería una “estabilidad” y un “consuelo”, la memoria nunca cumple su cometido, nunca encuentra su realización, lo cual, como en todo mecanismo obsesivo, refuerza más su necesidad, su deseo. Y cuando hay más necesidad de recordar, hay también “mayor necesidad de olvidar”: el “boom de la memoria” coincide, pues, con el “boom del olvido”. Por ello para el autor lo que está en juego aquí, en este modo de usar la memoria, es la necesidad de “asegurarnos alguna forma de continuidad en el tiempo” y extender el “espacio vivido”:

En la medida en que nos enfrentamos a los procesos reales de comprensión del tiempo y del espacio, lo que está en juego reside más bien en el intento de asegurarnos alguna forma de continuidad en el tiempo, de proveer alguna extensión de espacio vivido dentro de la cual podamos movernos y respirar (p. 11).

Mientras la memoria participe, propiciándolos, de los procesos de comprensión del tiempo y del espacio, no podrá servirnos como modo de dar continuidad y extensión al tiempo y al espacio vividos. Es decir, en tanto la memoria misma actúe en alianza con la sobreproducción y a la aceleración de la información, en tanto se presente como un objeto de consumo más (en definitiva, eso es la “musealización”) no podrá actuar sino en los modos en que ésta actúa hoy normalmente: sobrecargando, acelerando y fragmentando la percepción (del tiempo y del espacio).

¿Cómo es trabajada, convocada, la memoria en *Fuocoammare*? La memoria está presente en el film, y lo está de tal modo que orienta el propio título. Sin embargo, esta presencia se da a partir de unos muy pocos elementos, los mínimos e indispensables para proponer una continuidad en el tiempo, es decir, una lectura de los acontecimientos. No se trata de comparaciones, ni de abundar en datos, ni de establecer una causalidad histórica, ni darnos una “explicación” de los acontecimientos. Se trata apenas de escenificar un relato posible, el relato que la abuela le transmite a Samuele un día en el que las nubes y los rayos anuncian una tempestad: “era época de guerra. Os navios disparavam foguetes no mar, e o

mar era... Era como se houvesse fogo no mar [...] O mar ficava vermelho. Tempo de guerra”. Dicho eso, escenificado este relato, que es tan poco, el film parece decirlo todo. Pero, para decirlo todo, se ponen en juegos otros dos elementos, también mínimos, traídos por la memoria de un pasado de guerra (el mismo, al parecer, al que hace mención la abuela de Samuele): *Che fuoco a mare che c'è stasera*⁶, esa es la letra de la canción *Fuoco a mmare*, la que no sólo le da el nombre al film sino que actúa también como su cortina musical⁷. La abuela no dice mucho, apenas nos ofrece un recuerdo, pero es ese recuerdo el que, en alianza con la canción y con el nombre del film, detona un sentido posible, una perspectiva de las cosas, uno de los modos de ver Lampedusa. No se menciona qué guerra, no se especifica ni se entra en comparaciones, no se intenta reconstruir el pasado, sobre todo no se explica nada, basta apenas poner en escena el relato, al lado del otro lado, al lado de un presente sobre el que, inevitablemente, resuena. El tropos de la guerra funciona aquí despojado de su contexto particular –es decir, como tropos universal– pero sin encubrir el presente, pues el uso que se hace aquí de la memoria, al ser mínimo, elemental, no intenta representar ni el pasado ni el presente, no carga datos, apenas viene a dinamizar una perspectiva posible, a poner en juego un sentido que sin embargo permanece vacío de historia: fuego en el mar, tiempo de guerra; pocas palabras, las suficientes para que resuenen en nosotros como un sonido de alarma, como una oscura advertencia.

CATÁSTROFE Y REPRESENTACIÓN: LA PREGUNTA POR LA VOZ

Con el horror ocurre como con el personaje mítico de Medusa: si se lo mira demasiado tiempo de frente, se corre el riesgo de quedar petrificado, inmovilizado por él. Son necesarias estrategias como la de Perseo, que corta la cabeza de Medusa orientándose por el reflejo de la diosa en su escudo: se trata de un desdoblamiento de la mirada, la producción de un espejo que permita acercarnos al horror sin ser paralizados por su imagen.

En los estudios sobre la Shoa, y específicamente en lo que refiere a la relación entre la memoria traumática y el testimonio, son varios los autores que coinciden en señalar que uno de los mejores modos de abordar y elaborar el trauma pasa por la ficción, por el arte. Al ser el recuerdo traumático aquello imposible de ser representado o de ser imaginado, encuentra en el arte un medio ideal para su registro, pues el arte es el modo de expresión humano que menor

⁶ “Qué fuego en el mar hay esta noche”.

⁷ La canción, en una versión instrumental, aparece unas tres veces: en la radio, tarareada por Samuele y finalmente en el cierre, con los créditos. Una pequeña investigación nos permite decir que el relato de la abuela y la canción refieren ambos al mismo acontecimiento histórico: en 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, fue derribado el buque Magdalena, que se encontraba en la costa de la isla, lo que hizo ver “fuego en el mar”.

interés tiene en representar su objeto. A través de la ficción, el trauma puede ser rodeado, eludido, recogido en sus fragmentos, sus pedazos, sus cicatrices, sin necesidad de abordarlo directamente, sin mirarlo a los ojos, sin intentar reconstruirlo, sino acercándose a él como quien mira algo a través de un espejo. La grave sentencia de Adorno según la cual no es posible la poesía después de Auschwitz, parece encontrar su verdad en su reverso: ante el horror, ante la catástrofe, la poesía sería lo único posible de hacer⁸.

La idea de la irrepresentatividad del trauma tiene varias capas. Por un lado, refiere a la carga afectiva que porta la memoria del trauma: los afectos experimentados en una vivencia traumática son tales, tan densos, tan fuertes, tan cercanos, que exceden toda posibilidad de enunciación: quiebran la voz. Aleida Assman (2012) caracteriza al trauma como un afecto que excede “una medida suportável” y que, por ello, en vez de estabilizar los recuerdos, los destruye: “O trauma é a impossibilidade da narração” (p. 183). Peter Pál Pelbart (2000, p. 176), en su análisis ya mencionado sobre el film *Shoa*, habla de “afecciones indecibles” que cargan el horror que la tierra olvida y que es donde el lenguaje “atinge seu limite”. Por otro lado, y retomando planteos similares, Seligmann-Silva (2000, p. 56) agrega la idea de que el horror sería irrepresentable debido a que, si se lo contara tal cual, no resultaría creíble. Trayendo a discusión la incredulidad de las personas ante las primeras noticias sobre los campos de concentración nazistas, el autor menciona que, en este caso, la *Shoa* no sería representable porque, por la magnitud del horror, tampoco sería creíble; por lo tanto, el mejor modo de contar el trauma no sería a partir del relato más realista, sino del más verosímil.

Algo interesante que aparece en Seligmann-Silva es cuando, retomando a Freud, menciona como característico de la sintomatología de la memoria traumática su literariedad. En este sentido, es la cercanía del trauma, su “exceso de realidad” lo que impide su elaboración. Por lo tanto, para el autor, no se trata de que el registro realista sea imposible en el trauma (“no se trata de una incapacidad técnica”), sino de pensar si es ese el mejor registro, el más deseable, para su elaboración. En efecto, el “exceso de realidad”, la literariedad de la memoria traumática, es un síntoma justamente por fijar al sujeto en la escena y no poder sacarlo de ella: el sujeto aún está demasiado cerca de los hechos, y los hechos demasiado presentes en él; por lo tanto, lo que hace falta para elaborar el trauma es la producción de una distancia con el horror vivido. Y es justo aquí, con relación a esta distancia, que aparece el problema estético de la voz, de la búsqueda de la voz correcta: ¿cuál es, y por qué, la mejor voz para narrar el trauma? Para Seligmann-Silva no hay dudas, y su respuesta concilia ética y

⁸ Seligmann-Silva podría ajustar la frase diciendo que, después de Auschwitz, la poesía es imposible y necesaria.

estética:

A leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à “musealização” do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Ao invés da tradicional representação, o seu registro e do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 56, cursivas del autor).

Retomemos: el registro de la “lectura estética” del pasado es el índice. El índice, sabemos por Pierce, es aquel signo que mantiene con su objeto una relación que no es de semejanza sino de contigüidad: la huella en la tierra es un índice del pie, el humo, del fuego, etc. Lo importante en una relación de contigüidad es que, al mismo tiempo que inseparables, el signo y el objeto no se parecen: el humo es inseparable del fuego, pero es diferente de él. No forzamos nada las cosas si decimos que el registro de *Fuocoammare* es el mismo que Seligmann-Silva señala para el trauma y el pasado. En efecto, como ya dijimos, el film de Gianfranco Rosi está dividido en dos lados, el “lado Samuele”, de registro ficcional, y el “lado inmigrantes-refugiados”, de registro documental; ahora bien: ¿cómo comunican estos lados? Pues, salvo una excepción –el doctor que atiende a Samuele es el mismo que atiende a los refugiados– nada parece pasar de uno al otro, ni siquiera la canción que da nombre al film, puesto que siempre que aparece, lo hace del “lado Samuele”. Sin embargo, podríamos decir que ambos lados se comunican por contigüidad, comunican manteniendo la distancia, comunican manteniendo su diferencia, siempre uno al lado del otro, sin fusionarse ni parecerse jamás. Así, cuando se trae la memoria de la guerra, a partir de la narración de la abuela de Samuele, esa memoria comunica por contigüidad con la documentación del presente: no podemos no leerla sino con relación al otro lado del film. Aunque la comunicación no funcione por analogía, por semejanza, sin embargo funciona: no hay fuego en el mar, no hay guerra, y sin embargo... Pero más aún: a diferencia de lo planteado por Seligmann-Silva con relación al pasado, aquí no sabemos qué es índice de qué, pues cada lado puede por su parte asumir la función de ser un índice para el otro lado: ¿cómo entender esta dificultad para respirar que tiene Samuele sino es en contigüidad con lo que pasa en el “otro lado” de la isla, esa señal de alarma tan próxima y sin embargo tan otra cosa, tan diferente a lo que acontece con la vida del niño y, si embargo, tan cercano? Como en un juego de espejos, donde cada uno refleja al otro al infinito sin tocarse jamás, los dos lados se juntan en la distancia y cada uno lee al otro: desde Samuele, se lee a los inmigrantes-refugiados; desde los inmigrantes-refugiados, se lee a Samuele. Podríamos decir también: desde el registro ficcional, leer el registro documental, y desde el documental, leer el ficcional.

CONSIDERACIONES FINALES

Si hablamos de políticas de la enunciación es porque todo registro documental del horror posee un peligro específico: el horror fascina, el dolor del otro causa goce en quien lo contempla.⁹ Podemos quedar pegados al horror, petrificados, por un exceso de goce (a esto le llamamos “espectacularización del horror”). Por supuesto, la otra cara de esto es la indiferencia. La espectacularización, la exposición minuciosa del dolor del otro a través de las pantallas, se explica por el goce que causa su visión, y tiene como efecto volvernos indiferentes al horror –más aún hoy, cuando la realidad misma se convierte en una catástrofe habitual, cotidiana, la cual es constantemente reproducida como catástrofe por las pantallas. En *Fuocoammare* la ficción tiene entonces como función, como política, compensar esa fascinación desdoblado el registro de la realidad en dos registros; pues el efecto inmediato de este desdoblamiento, de mostrar la vida de Samuele al mismo tiempo que la vida de los inmigrantes-refugiados, es producir desconcierto. La figura o personaje de Samuele, lo primero que produce es desconcierto: no sabemos cómo se debe leer el film, no sabemos cómo debe ser interpretado. Esperábamos ver la miseria y el dolor de los otros retratados y explicados, y nos encontramos con la vida de un niño que goza de libertad, que aprende, que juega. Los códigos de lectura del registro documental son así barridos, desplazados; de ahora en más debemos lidiar con esa intromisión, con esa ficcionalización que viene a complicarlo todo. Pero es justamente ese desconcierto lo que para nosotros, espectadores, pone en marcha todo: a partir de ahí, somos nosotros quienes debemos trabajar. En vez de explicar, informar, mostrar detalladamente la situación de los inmigrantes-refugiados, el film se abre en nosotros sólo si somos capaces de experimentar, atravesar ese desconcierto. En una entrevista realizada poco después del estreno de *Fuocoammare*, el director dice:

I don't like explanatory films. I don't want a thesis, I want emotion, it's the difference between poetry and an essay. We live in a world with enough information, I want documentaries to touch an emotional core, rather than to have them give answers. The structure of my films is more like an experimental film (ROSI, 2016).

Gianfranco Rosi colocó una cosa donde no “debía” ir, y esa es la fuerza del film. Puso la historia de un niño al lado del dolor de todo un colectivo de personas. Ese movimiento

⁹ Ver los comentarios de Nietzsche en *Genealogía de la Moral* (2008, p. 87): “Ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía –esta es una tesis dura, pero es una axioma antiguo, poderoso, humano –demasiado humano [...]. Sin crueldad no hay fiesta: así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre –¡y también en la pena hay muchos elementos festivos!”.

sirve, tienen por función, por política, desarmar la percepción habitual, producir desconcierto, extrañamiento: desde que vemos a Samuele ya no sabemos qué es eso que vemos ni cómo debemos verlo. Esperábamos ver cómodamente el relato de una tragedia explicada y nos encontramos con un niño al que no sabemos cómo ver. Estos dos lados no encajan, pareciera ser la primera y la última impresión del film. Y esa es la impresión verdadera, porque *Fuocoammare* no es un rompecabezas, es más bien como una ventana que divide al mundo en dos, para mirar uno desde el otro con ojos nuevos.

REFERENCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2012

BERARDI, Franco. **Auschwitz on the Beach**. Publicación web, disponible en: <https://www.elpsicoanalitico.com.ar/num34/sociedad-berardi-auschwitz-on-the-beach.php>. Última consulta: 12 Julio. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

HUYSSSEN, Andreas. **En busca del futuro perdido**. Cultura y memoria en tiempos de Globalización. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007.

NIETZSCHE, Friederich. **La genealogía de la moral**. Buenos Aires: Alianza, 2008.

PAL PELBART, Peter. Holocausto e Cinema. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN SILVA, Marcio (orgs.), **Catástrofe e representação**. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

ROSI, Gianfranco. Interview: 'Fire at Sea' Director Gianfranco Rosi on Blurring the Line Between Documentaries and Fiction. [Entrevista concedida a] José Solís. **The film experience**, 21/12/2016. Disponible en: <http://thefilmexperience.net/blog/2016/10/21/interview-fire-at-sea-director-gianfranco-rosi-on-blurring-t.html>. Última consulta: 19 ago. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. A literatura do trauma. *In*: SELIGMANN-SILVA (org.), **História. Memória. Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Editora Unicamp: Campinas, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, A História como trauma, *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). **Catástrofe e representação**, São Paulo, Editora Escuta, 2000.

Recebido: 20/01/2022
Aprovado: 08/09/2022