



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

28 | 2024

Cineastas escritores

Ensayar sobre los 'tiempos idos', marcar nuestra presencia: *Carta a un padre y Sara* de Edgardo Cozarinsky

Rehearsing about 'times gone by', marking our presence: Carta a un padre and Sara of Edgardo Cozarinsky

Écrire des essais sur les « temps passés », marquer notre présence : Carta a un padre et Sara de Edgardo Cozarinsky

Maya González Roux



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/16738>

DOI: 10.4000/130hp

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Maya González Roux, "Ensayar sobre los 'tiempos idos', marcar nuestra presencia: *Carta a un padre y Sara* de Edgardo Cozarinsky", *Cuadernos LIRICO* [Online], 28 | 2024, Online since 26 December 2024, connection on 12 January 2025. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/16738> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/130hp>

This text was automatically generated on January 12, 2025.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Ensayar sobre los 'tiempos idos', marcar nuestra presencia: *Carta a un padre y Sara* de Edgardo Cozarinsky

*Rehearsing about 'times gone by', marking our presence: Carta a un padre and
Sara of Edgardo Cozarinsky*

*Écrire des essais sur les « temps passés », marquer notre présence : Carta a un
padre et Sara de Edgardo Cozarinsky*

Maya González Roux

*Recuérdame, murmura el polvo
y lo dispersa el viento
Edgardo Cozarinsky*

*Hoy por hoy es la ficción más que el documental
lo que te permite ser autobiográfico.*

*La ficción te interesa porque te proyecta a la fuerza en
el presente*

(el de una historia, el de una filmación) [...].

*Para ti la ficción es la autobiografía de tu presente, un
autorretrato.*

Bernard Bénoliel¹

El camino de la digresión

- ¹ En una breve nota al comienzo de *Ronda Nocturna*, libro inspirado en su film homónimo también de 2005, y que contiene su guión, fotogramas, diversas notas (“Notas de trabajo, notas de memoria”), y dos testimonios (uno de ellos es la carta de Bénoliel), Edgardo Cozarinsky reflexionaba brevemente sobre el guion y su dificultad –en realidad, la imposibilidad para él– de desarrollarlo, detallarlo². Prueba de ello es el guion conciso que, efectivamente, integra el libro en cuestión. La realización –el

momento de la filmación– no era para el cineasta escritor la ilustración del guion; por el contrario, y en una suerte de transposición, el guion no sería más que el “(pre)texto” de lo que vendría más tarde: las películas, solía repetir, se escriben durante el montaje. Esta distancia entre el guion y la realización del film recuerda el modo en que, despreocupado por la interpretación del documental clásico, el cineasta procedió a invertir uno de sus principios, el que concierne el vínculo entre la imagen y la voz en off, en la reconocida *La guerra de un solo hombre* (1981)³.

- 2 En *Ronda nocturna*, pero también en gran parte de su filmografía, la realización y el montaje concentra todo el trabajo artístico y, en consecuencia, el guion permanece como impulso primero: “todo el cine que vale la pena está hecho sobre un guion, al costado del mismo, a partir de él, en sus rendijas, aun en su contra; nunca ilustrándolo”, escribió en esa misma nota (Cozarinsky 2005: 7. Subrayado en el original). Y esto es así porque, explicaba el cineasta, limitarse al guion es una regla o exigencia comercial que busca evitar toda sorpresa. Lo contrario es la posibilidad de la digresión, tal como él reivindicaba: “la eficacia de esa espina dorsal que es el guion reside en la proporción exacta en que permite la digresión: esas pausas y respiraciones que son los momentos más recordados de cualquier film.” (Cozarinsky 2005: 8). Esas pausas y respiraciones son las que también marcaron su literatura pues sin duda la digresión está en el centro de todas sus narraciones, ya sean literarias o cinematográficas⁴. Como afirmó en “El niño descalzo”, menos una reseña que una crónica de lectura, el “arte de la digresión supone una práctica de lo literario enamorada del riesgo. Y el riesgo es el precio de las únicas obras que vale la pena realizar.” (Cozarinsky 2015: 74). La digresión, por lo tanto, permite abrir ventanas al azar y a la meditación o, como sostuvo en esa misma crónica, arribar siempre a un puerto inesperado, como lo es en Proust gracias a sus frases “largas, intrincadas, sinuosas” (Cozarinsky 2015: 73). O como en W. G. Sebald en quien admiró ese sutil método de digresiones constantes con que el narrador-caminante avanza en sus obras, sin discernir entre lecturas, narraciones y paisajes (Cozarinsky 2002: Web).
- 3 En este punto, no cabe duda de que el recurso a la digresión reenvía a dos de los géneros que Cozarinsky cultivó en abundancia y esto, una vez más, tanto en su cine como en su literatura: el ensayo –por cierto, la digresión es un rasgo de este género– y la crónica. En el primer caso, recordemos que el cineasta se reconocía menos como un “brillante documentalista”, tal como se lo solía presentar, que como ensayista. En lo que respecta a la crónica, supo ser un gran cronista capaz de percibir el pulso de las cosmópolis –y encontrar un delicado deleite entre sus calles, plazas, e historias silenciadas– e indagar los grandes acontecimientos históricos del siglo XX. Asimismo, admirable observador, logró descubrir lo que una mirada poco atenta pasa por alto, rescatando lo nimio o fugaz, e imaginar aquello que el tiempo destiñe u oxida. En este sentido, la mirada sobre el pasado que este escritor presumía luminoso en lo que concierne la imaginación, hizo de él un cronista de la intimidad.
- 4 Justamente, elucidar el trabajo singular con la intimidad, entrelazada sutilmente a una época a través del sendero de la digresión, es el propósito de este artículo. El film *Carta a un padre* (2013) y el libro *Sara* (2013) no son solo crónicas, sino también ensayos, tal como Cozarinsky comprendía este género: esto es, una forma híbrida entre la ficción y el documental, signada por la “contaminación” –término con el que a menudo se refería a su trabajo– y las digresiones que conducen toda narración (ya sea literaria o cinematográfica) hacia “puertos inesperados”. Dicho esto, dejemos paso a “[su]

cinematógrafo de la memoria”, como escribió en “Miserereplatz”, que comienza a entrar en funcionamiento como “un arqueólogo aficionado, raspando la delgada superficie de la apariencia para descubrir otra, sin duda no menos frágil pero que [lo] seduce con el exotismo de tiempos idos.” (Cozarinsky 2015: 166). Esos tiempos, son los del padre y la madre.

“El pasado no ha muerto. Ni siquiera ha pasado”

- 5 Es conocido que Cozarinsky sentía una atracción particular por el cine, distinta a la que tenía por la literatura: del cine le atraía el trabajo en equipo, una labor colectiva y menos solitaria; en cambio, sí apreciaba la soledad y el silencio en la que lo sumergía la escritura literaria y que le permitía escuchar una voz más íntima. En lo que respecta a *Carta a un padre* y *Sara* lo primero que se observa (y no por evidente menos sugestivo), es la decisión de evocar el recuerdo de sus padres desde dos lenguajes distintos: a través del cine buscó indagar y quizás encontrar alguna respuesta a las preguntas que jamás le hizo a su padre quien falleció cuando Cozarinsky tenía veinte años. Y con su libro *Sara*, si bien la interrogación traspasa de modo intenso la narración, el escritor intentó sobre todo retener aquello que él constataba que poco a poco se iba perdiendo: la memoria de la madre⁵. Acaso la indagación, siempre punzante en su obra literaria y cinematográfica, fuera una forma de retener lo que, en palabras suyas, está destinado a desaparecer.
- 6 *Carta a un padre* cierra la trilogía fílmica inaugurada por *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010) a la que le siguió *Nocturnos* (2011). Mientras que el primer film-documental pone en primer plano los distintos materiales –entre ellos hay cintas en VHS, 35 mm, fotografías, fragmentos de films anteriores de Cozarinsky, lecturas de textos de Pauls Bowles, o de un cuento de *La novia de Odessa*, imágenes suyas de una visita junto a Alberto Fischerman al Museo de la Navegación en Nantes– que conforman el archivo heterogéneo del propio cineasta –archivo que reenvía no tanto a una biografía futura o por elaborarse como la preposición “para” del título sugiere, sino a una biografía en la que efectivamente los fragmentos desperdigados, ficciones o propulsores de ficción, aparecen como el retrato más fiel⁶–, el que le sigue, *Nocturnos*, es una exploración de la vida nocturna de Buenos Aires y sus fantasmas, ante todo lo que la noche puede revelar y que permanece oculto por la luz diurna, o por el “impuro mediodía” como dice una cita de Pizarnik: la milonga y el tango, géneros siempre presentes en las obras de Cozarinsky, letras y textos de autores como Alfredo Le Pera, Xavier Villaurrutia, Bertolt Brecht, Hölderlin, Novalis, Borges, Baudelaire, entre otros, bares y calles porteñas, e imágenes de archivo de Kirsanoff y Eisenstein, conforman un material heterogéneo con el que el cineasta montó su film: *Nocturnos* está hecho con citas –la ciudad es, en este sentido, un libro– y, como en otros films-documentales, hay un juego constante entre la ficción y el documental. Es interesante notar que las citas literarias son leídas en un tono íntimo, casi confidencial, similar a *La guerra de un solo hombre* y la lectura de los diarios de Jünger.
- 7 La exploración de Buenos Aires, sin embargo, ya estaba anunciada en el final del primer film: “Ese año supo que tenía que volver a Buenos Aires”, dice la voz en off –la del propio Cozarinsky– en los últimos minutos de *Apuntes*. Es ella, la ciudad, la que provoca ese deseo (notemos que, de manera general, el regreso siempre fue a Buenos Aires, y no a Argentina); en el armado de la trilogía, como una bocanada de aire en la obra del

cineasta y en la que gradualmente fue ganando presencia, Buenos Aires da continuidad a la trilogía: solo después de plantar su bandera allí, *Carta a un padre* comienza a urdirse. Los tres films comparten un rasgo esencial, el sentido y el valor hacia los restos, aquello que se deshecha por considerarse insignificante⁷. Como expresa la voz en off en *Carta a un padre*:

En cada nuevo film incluyo imágenes de un film anterior. No sé dónde leí que los antiguos egipcios introducían en los cimientos de un templo nuevo, alguna piedra, algún escombros de un templo viejo. Creían de esa manera asegurar la continuidad, la del culto, tal vez la de la vida.

- 8 Sin duda, una vez más, aquí asoma el interés de Cozarinsky por la transmisión y, junto con ella, por la memoria. Ahora bien, si hay evidentemente rasgos que entrelazan las tres obras y permiten designarlas como una trilogía, también se observan contrastes entre estas ficciones documentales: mientras que *Nocturnos* está más cerca de ser una crónica sobre la experiencia de la vida nocturna en una urbe, *Carta a un padre*, con la que el cineasta intenta reestablecer un lazo perdido con su padre, es una crónica de la intimidad. Pero hay más: Cozarinsky regresa a su historia familiar, a través de un viaje a la provincia de Entre Ríos –al pueblo natal de su padre, Villa Clara–, un viaje rico en encuentros y descubrimientos sobre su propia genealogía y que motiva diversas visitas –por ejemplo, a sus primas lejanas–, al tiempo que registra toda una época histórica. En estos encuentros entre la historia familiar y los acontecimientos de la historia argentina –un cruce tal vez azaroso pero que, sin llegar a forzarlo, él siempre buscó poner en primer plano en gran parte de su obra, sino es en toda– Cozarinsky siguió el mismo camino de Sebald cuya obra, como una larga meditación (similar al “cinematógrafo de la memoria” que antes mencionamos), ilustra su inclinación hacia la memoria que se transmite⁸. Esos encuentros de *Carta a un padre*, poco importa entonces si son fortuitos o no, son los que también se leen en *Sara*.
- 9 El mismo año de difusión de *Carta a un padre* publicó *Sara*, un pequeño libro en homenaje a la madre, con una edición extremadamente limitada de tan solo cincuenta ejemplares, firmados por el autor⁹. El rasgo esencial es el uso de la fotografía que acaso viene a “documentar” el libro y a la que Cozarinsky, intrigado por su naturaleza, le dedica distintas reflexiones: en especial, la fotografía como huella del tiempo, testimonio de un momento de la sociedad y de la técnica, y testimonio del rostro de una persona (Cozarinsky 2013: 13-14). Como Barthes y *La chambre claire*¹⁰, presencia tutelar en *Sara*, este es el libro de la madre, el *tombeau* (sepulcro) dedicado a ella. Y si citamos la palabra en francés es por la riqueza de sentidos que ella tiene en esta lengua y que el propio autor también menciona al final de su relato: *tombeau* no solo designa un sepulcro, sino también una composición poética –no siempre instrumental– escrita en memoria de un artista reconocido, o incluso un género de la música docta. Y, precisamente, en *Sara* Cozarinsky decide rendirle un homenaje a su madre no solo a partir de la fotografía sino de la música¹¹.
- 10 La escritura comienza con una foto de la madre en su infancia, “Vuelvo a esta foto de infancia. (Un desafío: escribir a partir de una foto de la madre, postergando, ¿desterrando? el recuerdo de Barthes, de Duras.)” (Cozarinsky 2013: 40). Así como sucede con el documento, ineluctablemente con el tiempo la fotografía se transforma en ficción: modelo para el fotógrafo profesional, el individuo fotografiado se convierte en personaje para el espectador, quien al inventarle una historia le otorga un carácter fantasmal. Ella, la fotografía, engendra fantasmas, revelando “su naturaleza de *memento*

mori” y, sin embargo, atrapa un instante irrepetible –el *punctum* de Barthes–, lo aprisiona como “una mariposa en un trozo de ámbar”. “El instante permanece” (14), advierte. Y es en este punto en el que constata una diferencia entre la fotografía y el cine: mientras la inmovilidad de la primera nos entrega a la imaginación –“la inmovilidad sabe conferir a la fotografía cierta nobleza propia de la pintura”, inaccesible en cambio para el cine, “arte plebeyo por excelencia” (15)¹²–, ante el cine, soñamos¹³. A partir de una foto, “divagamos, interpretamos, proyectamos” –nos libramos, por lo tanto, a la digresión– ya que “con lo perecedero fabricamos un recuerdo propio: sin duda ambiguo, acaso definitivo.” (14-15). Esos recuerdos propios son las distintas hipótesis a las que se dejará llevar gracias a la fotografía, pero también a la música y, juntas, crearán una imagen de la madre.

- 11 Es notable la evocación que suscita la música en el libro, como el recuerdo del encanto de Sara por el tango. Y es por este camino, el de la música, que entendemos la presencia de Joseph Roth. Cozarinsky traduce unas palabras del escritor, transcritas de forma muy visible en dos muros de la Joseph Roth Diele en Berlín, y que hacen referencia a un recuerdo musical sobre la madre quien solía cantar canciones ucranianas. Muy desdichada, como lo son los pobres, se lee en las líneas traducidas, “[...] son ellos quienes cantan en casa, no los felices, como en tierras del Oeste... Por eso las canciones del Este son más hermosas, y al oírlas quien tenga corazón estará a punto de llorar” (Cozarinsky 2013: 21). Como esta madre, también la de Cozarinsky, en sus últimos años, evocaba el recuerdo de su madre (la abuela que él nunca llegó a conocer) cuando cantaba canciones en idisch cuya letra Sara no entendía. Sin embargo, sí recordaba las primeras palabras que a menudo repetía: *Oifn pripetshik*. Esta resultó ser una canción muy popular, una melodía melancólica, sin duda con una letra triste como aquellas canciones que entonaba la madre de Roth. Esta hipótesis de Cozarinsky se convierte en certeza cuando descubre que *Oifn pripetshik*, tan popular que se creía una canción anónima, tenía sin embargo un autor: Mark Warshavsky quien había nacido en Zhitomir, no lejos de Brody... donde nació Roth. El poder evocativo de la música le permite asegurar la transmisión de una cultura a la que Sara, sin embargo, nunca le había interesado realmente acercarse. A través de ella, la música, Sara regresa al recuerdo de su propia madre y Cozarinsky, por su parte, logra vincular su poder emotivo a las madres, la propia y la de Roth. Es el mismo poder que tiene esa fotografía final, el autorretrato tomado por Cozarinsky junto a la foto de Joseph Roth colgada en uno de los muros del Café de Tournon en París, en la que ambos aparecen juntos gracias al reflejo del espejo y el afiche.



- 12 Del mismo modo, en *Carta a un padre* la fotografía guarda relevancia y, si bien promueve también la imaginación como sucede en *Sara*, su propósito es menos el de retener algo que el de indagar. Así y todo, una de las primeras fotografías del film, iluminada con dificultad por una vela, es la del padre.



- 13 Esa imagen que sostiene entre sus manos da inicio al viaje a Entre Ríos. En búsqueda de respuestas que tal vez ese lugar de la infancia pueda brindar, la pregunta inicial apunta a las motivaciones del padre: “¿Qué hizo que aquel hijo de ‘gauchos judíos’, según el título creado por Gerchunoff, nacido en Villa Clara, departamento de Villaguay, Entre Ríos, se aventurara a los dieciocho años a ingresar a la armada?”. Y, al observar otras fotografías familiares de aquella época, la voz en off enuncia más preguntas, entre ellas: “¿Extrañó alguna vez este río, este campo, este cielo?”; y un poco más adelante: “¿Qué encontró [mi] padre en sus viajes?”. “Para mí su pasado es solo una pregunta”,

sentencia. O, en palabras de Godard que cita en el último minuto de *Nocturnos*: “El pasado no ha muerto. Ni siquiera ha pasado.”

Ensayos sobre un mundo difunto

- ¹⁴ Si el film busca sobre todo conocer e interrogar –mientras que el libro de la madre, retener algo, “hacer que algo sobreviva” son las palabras de Perec citadas–, uno y otro, sin embargo, comparten el interés por rescatar los restos e incorporarlos a la obra en cuestión. La voz en off de *Carta a un padre* lo dice explícitamente al mencionar la creencia de los egipcios en mantener cierta continuidad al incorporar escombros en la construcción de sus pirámides. A su vez, el film también está hecho a partir de otros films propios: en los primeros minutos, por ejemplo, un primer plano sobre el perfil del cineasta, sentado en un taxi que recorre la avenida 9 de julio de Buenos Aires, es una imagen ya presente en *Apuntes para una biografía imaginaria*; un poco más adelante fragmentos de *BoulevardS del crepúsculo* –es deliberada la “s” mayúscula– sobre París se entrecruzan con imágenes de Entre Ríos, para dar cuenta de que fue allí, en aquella ciudad, en la que el cineasta vivió más de diez años. Incluso aquellas preguntas antes referidas sobre el padre, o una alusión al regalo que recibió como recuerdo de uno de sus viajes –un cuchillo ritual traído de Japón, para el *seppuku*– son citadas en *Sara*. Aquí, por ejemplo, entre los recuerdos de su madre, el de su primera visita a París en 1975 y el almuerzo compartido en el que degustaron salmón “sobre un lecho de *oseille*” que, en castellano, le explica el hijo, es conocida como “acedera”¹⁴. Ese mismo retazo de memoria formará parte de una crónica posterior, “Ciudades donde aprendí algo” (Cozarinsky 2015: 209-210).



- ¹⁵ No se trata de simples citas entre literatura y cine, o entre dos obras literarias, sino que ellas son expresivas sobre cómo concebía la creación Cozarinsky. En uno y otro, en el

cine y en la literatura, los restos y despojos¹⁵ que se integran aparecen como potentes cajas de resonancia de un mundo difunto¹⁶. Tanto en *Sara* como en *Carta a un padre* son varias las referencias y reflexiones acerca de los “atisbos de memoria, retazos de experiencia, descartes de películas, fotos deslavadas, recortes de un diario no escrito...” (Cozarinsky 2013: 37): en gran medida ellos, el libro y el film, nacen de esos retazos y descartes que irían a terminar, escribe citando a su amigo Alberto Tabbia, “al palacio del olvido”, suerte de museo invisible (37). Y, sin embargo, la recuperación que realiza el cineasta es finalmente una batalla que intenta “apuntalar con esos fragmentos [sus] ruinas.” (38).

- 16 Este poder sensitivo de las reliquias asegura una lectura de *Sara* y *Carta a un padre* como crónicas de la intimidad, de una genealogía familiar de la que, quizás, poco se sabe, como se ha mencionado antes. Pero Cozarinsky no cede a la explotación de la intimidad y, en este sentido, una y otra deberían entenderse a su vez como ensayos de reconstitución de una época. “Ensayos” porque, al igual que la crónica, el testimonio y la narrativa de no-ficción –textos que comparten la peculiaridad de insistir en lo real, aunque sin la pretensión de reflejar la realidad (Bernabé 2006: 9)– el acento está, precisamente, en la construcción del relato que, en Cozarinsky, es sinónimo de montaje¹⁷. De esta manera, *Sara* y *Carta a un padre* se emancipan de toda lógica cronológica y, gracias al montaje, proceden por asociaciones libres y encuentros fortuitos. Una vez más, en esta manera de ensayar propia al cineasta escritor, se percibe la invención literaria de Sebald con el montaje y la incorporación de documentos en su literatura. Ambos retoman el montaje en la línea de Walter Benjamin y su texto “La crisis de la novela”, sobre *Berlín Alexanderplatz* de Döblin, como un estallido del relato que articula nuevas conexiones:

Le principe stylistique de ce livre est le montage. Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait éclater le “roman”, aussi bien du point de vue structurel que du point de vue stylistique, créant ainsi de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel. En effet, n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. *Le montage véritable part du document*. (Benjamin 2000: 192. Subrayado mío).

- 17 En la primera obra, la música le permite restaurar parte de la cultura de los años 1920-1930 –el gusto de Sara por el tango, como se dijo, es una oportunidad para evocar los bailes organizados por los hijos de inmigrantes–; otros pequeños episodios evocan grandes acontecimientos como la realización del primer film sonoro argentino (por ejemplo, el admirador que esperaba a Sara a la salida del colegio, y que intriga al hijo Edgardo, resultó ser Luis Moglia Barth, guionista y director de cine). Siempre en *Sara*, dos acontecimientos históricos cobran relevancia: la Semana Trágica (una masacre que afectó profundamente a la familia Novick, la rama paterna de Sara) es relatada desde el interior de la cotidianeidad familiar al obligar a los niños a esconderse debajo de las camas; y el Golpe de Estado de Uriburu, así como el creciente antisemitismo.
- 18 En *Carta a un padre* inevitablemente al viajar a las tierras de los “gauchos judíos”, las grandes inmigraciones de fines del siglo XIX se presentan como el otro relato, siempre latente, que irrumpe sin desplazar al relato íntimo. Ambos relatos, como en *Sara*, están imbricados. Así, por ejemplo, una prima de Cozarinsky ríe al recordar una vieja anécdota familiar cuando el Juez de Paz, quien solía emborracharse, y su abuelo, quien

hablaba muy mal castellano, inscribieron erróneamente y entre los dos a todos los hijos. Debido a ese error (la tía Rebeca había sido anotada como Rifke y de sexo masculino), a los veintiún años el ejército fue a buscarla por desertora. Junto con esta historia, otras tantas: la llegada de los inmigrantes y el nacimiento de la Colonia Clara en 1892, la embarcación de sus propios abuelos en Odessa en 1894 (una información que encuentra en el Museo de las Colonias y que, en la actualidad, se ha convertido en el principal centro de información sobre la inmigración judía promovida por el Barón Hirsch), la creación de la Caja Fraternal en 1920 (un fondo especial para que las familias necesitadas pudieran rescatar sus chacras). La voz en off avanza por su historia familiar y, entre una y otra digresión que lo reenvían a acontecimientos históricos como el ascenso del nazismo en Alemania –seguido de imágenes de un festejo imponente en el Luna Park, alquilado por la embajada alemana, en abril de 1938, y enseguida después otras de Aramburu del año 1930– regresa al sendero de su genealogía.

Deseo de continuidad

- 19 Crónicas de la intimidad, por una lado, “ensayos” de reconstitución de una época, por el otro, *Sara* y *Carta a un padre* además pueden leerse como “escrituras del duelo”. No hay experiencia más íntima que la del duelo y, a su vez, más universal: todos, en algún momento de nuestra vida, hemos vivido un duelo. Hecho curioso, el cineasta encontró una definición del arte narrativo de Sebald al entrelazar el duelo y la digresión: los párrafos extensos, casi como un lamento de desahogo y tan propios de los relatos sebardianos, son leídos por Cozarinsky como una “forma profana” de escritura, entre la frase (con su connotación musical) y la oración (con su sentido de plegaria), la cual expresa un “trabajo de duelo”, el de un “minucioso, en apariencia errático, sutilmente digresivo luto por la fugacidad de las cosas.” (Cozarinsky 2002: Web). Una fugacidad de la que se hace eco la obra de Cozarinsky.
- 20 Esos amplios lamentos narrativos de Sebald se contraponen a otra escritura del duelo: si antes evocamos *La chambre claire*, difícil no pensar en *Journal de deuil* cuyos fragmentos desgarradores de escritura, cargados de tristeza –“pena” sería en realidad la palabra más apropiada–, nos conducen poco a poco al monumento dedicado a la madre. Recordemos la forma fragmentaria del libro póstumo, marcada por la repetición del instante y la discontinuidad que hacen imposible su inscripción en la duración: no hay relato posible porque hablar del duelo¹⁸, apunta Antoine Compagnon, significa componer y aceptar el paso del tiempo. Así, si hacer el duelo es explicarlo, racionalizarlo y ponerlo en palabras, “en el duelo [de *Journal de deuil*], rechazar el relato, es rechazar el tiempo –el tiempo de vivir.” (Compagnon 2013: Web). Entre una y otra forma de escritura del duelo, notemos que Cozarinsky no rechaza el relato, la literatura, como tampoco el tiempo. Por el contrario, hay una voluntad de significación y de continuidad: nada más claro, en este sentido, que el cartel “Marcar nuestra presencia”, del cementerio Colonia Carmel, en Entre Ríos, con el que *Carta a un padre* regresa sobre el tema de la transmisión. El cartel precisa: “Al dejar una piedrita sobre la tumba de nuestros seres queridos, la marcamos, recordando su memoria. También descargamos parte de nuestro dolor, cumpliendo con el precepto de unir el pasado a nuestro presente”. Más tarde, en otra escena, el cineasta colocará doce piedritas sobre la tumba de su abuelo Abraham Cosarinsky (sic).



- 21 O incluso el desafío de Cozarinsky, que él mismo se impuso, el de escribir a partir de una fotografía de Sara pequeña, como antes se dijo, y en el que vio un atisbo de una prehistoria, la suya, sugerida por la última fotografía de él pequeño (Cozarinsky 2013: 40). Esa voluntad de significación es la que finalmente encuentra en cualquier foto de una madre (poco importa si es real o imaginada): toda foto en la que uno pueda reconocer un gesto, una actitud o una mirada –la luminosidad de los ojos de la madre de Barthes, por ejemplo, rasgo privilegiado en todas sus fotografías, y que le devuelve una “imagen justa” de ella¹⁹–, y que “para nosotros signifique madre, es la imagen de nuestra madre.” (2013: 26). En este aspecto, en el deseo de escribir y filmar, de ofrecer una memoria a la madre y al padre, *Sara* y *Carta a un padre* son ante todo escritos de vida que, si bien están ancladas en un presente, el de su autor –como las palabras de Bénoliel citadas en el epígrafe, la ficción es la “autobiografía de [su] presente”–, suponen especialmente una proyección, una protensión que los versos de Cozarinsky, escritos en sus últimos días, ya anunciaban: “Recuérdame, murmura el polvo / y lo dispersa el viento.”

Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

Barthes, Roland, *La chambre claire*, París, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

---, “En sortant du cinéma”, *Œuvres complètes IV. 1972-1976*, París, Seuil, 2002, p. 778-782.

---, *Journal de deuil*, Seuil, París, 2009.

Benjamin, Walter, “Crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin”, *Œuvres. Tome II*, París, Gallimard, 2000, p. 189-197. Traducción de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch.

Bernabé, Mónica, “Prólogo”, en María Sonia Cristoff, *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 7-25.

Bonitzer, Pascal, “Entretien avec Edgardo Cozarinsky”, *Cahiers du cinéma*, n° 333, París, 1982, p. 15-19.

Compagnon, Antoine, “Écrire le deuil”, *Acta fabula*, n° 2, 2013, Web. Consultado en junio 2024.

Cozarinsky, Edgardo, “Quelques notes autour du film”, Anton Tchekhov, Benjamin Fleischmann y Edgardo Cozarinsky, *Le violon de Rothschild*, París, Actes Sud, 1996, p. 77-83.

- , *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- , "Las heridas de la memoria", *La Nación*, 2002, Web. Consultado en junio 2024.
- , *Ronda Nocturna*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.
- , *Palacios plebeyos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- , *Sara*, Buenos Aires, Ediciones Urania, 2013.
- , *Disparos en la oscuridad*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.
- Cuomo, Joseph, "A conversation with W.G. Sebald", Lynne Sharon Schwartz (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, Nueva York, Seven Stories Press, 2007, p. 122-156.
- González Roux, Maya, "Disipar el vacío, renovar la transmisión : la memoria del detalle en *Carta a un padre* de Edgardo Cozarinsky", *Cuadernos LIRICO*, n° 19, 2019, Web.
- Moreno, María, *Banco a la sombra: plazas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Filmografía
- Cozarinsky, Edgardo, *La guerra de un solo hombre*, 1981.
- , *Citizen Langlois*, 1994.
- , *El violín de Rothschild*, 1996.
- , *Apuntes para una biografía imaginaria*, 2010.
- , *Nocturnos*, 2011.
- , *Carta a un padre*, 2013.

NOTES

1. Carta del 9 de octubre de 2004 que Bernard Bénoliel, redactor de *Cinéma*, *Trafic* y *Cahiers du cinéma*, le escribió al cineasta (Cozarinsky 2005: 80).
2. Solo con el propósito de aligerar el texto, procuraremos utilizar el término "film" para obras que, sin embargo, consideramos "films-documentales".
3. Film-documental emblemático y aplaudido por la crítica especializada, en él Cozarinsky utilizó el montaje como un procedimiento fundamental que funciona como herramienta descriptiva y, a la vez, como técnica narrativa. A través de distintos materiales –principalmente archivos de época, imágenes de las "Actualidades Mundiales" y de "France Actualités" de los años 1940-1944, y los *Diarios de guerra* de Ernst Jünger leídos por el actor Niels Arestrup– y gracias al montaje, invirtió uno de los principios del documental clásico: ya no era la voz que comentaba las imágenes que el espectador veía, sino que, al contrario, eran estas que parecían ilustrar la voz, o incluso, en otra operación aún más audaz, unas y otra divergían. Esta oposición de diferentes materiales realizada por el montaje, que el cineasta escritor llamó "puesta en conversación" (Bonitzer 1982: 15-16), retomando la expresión "poner en escena" de Godard, apuntaba a "descalificar" la Historia como discurso portador de la verdad y así revelar lo que, en definitiva, ella es: un montaje de diferentes archivos. En definitiva, *La guerra de un solo hombre* se presenta como un film hecho de citas, justamente, un film montado.

4. A propósito de la digresión, no es un dato menor que el último texto escrito por Cozarinsky, “La escritura intemporal”, fuera precisamente el prólogo al *Viaje sentimental por Francia e Italia* de Laurence Sterne.

5. De ahí el epígrafe de Sara, las últimas líneas de *Espèces d'espaces* de Georges Perec: “Escribir: tratar meticulosamente de retener algo, hacer que algo sobreviva; arrebatarse unos pocos fragmentos al vacío que crece, dejar en alguna parte un surco, una huella, una marca o unos pocos signos.” (Cozarinsky 2013: 11).

6. Del mismo modo, es lo que constata la voz en off hacia el final de otro gran film-documental, *Citizen Langlois*: “Au-delà de l’homme [Langlois], ou plutôt confondu avec lui dans une symbiose qui durera probablement jusqu’à sa mort, il y a son œuvre : la cinémathèque.” La obra de un autor, por lo tanto, como su biografía más fidedigna.

7. Por ejemplo, en *Nocturnos*, en una toma lenta que se prolonga hasta que solo quedan las cenizas de una carta quemada por el protagonista, la voz en off cita estos versos de María Moreno:

“Ningún amor termina,
yace en la cara oscura de la mente
como los objetos en el cuarto
luego de apagar la lámpara.”

Estos versos, también citados en la novela *Dinero para fantasmas* de Cozarinsky, pertenecen al poema “La repetición [Plaza Navona]” que continúa:

“Es por eso que llegamos a olvidar
aun el nombre querido,
a besar labios idénticos
sin reconocer
aquellos que solíamos besar.
Ningún amor termina:
siempre el azar lo trae
a la luz de los días presentes.”

(Moreno 2007: 78)

Por cierto, este poema integra el libro de crónicas *Banco a la sombra: plazas*, de la colección “In Situ”, en la que también participó Cozarinsky con el título *Palacios plebeyos*, sobre los cines de Buenos Aires.

8. Persuadido por la potencia que guardaban las coincidencias, y el cruce fortuito de las historias, en una entrevista Sebald explicaba que estas brindaban un conocimiento imposible de encontrar en ningún libro de historia: “In the 1960s you grew up there for twenty years and you never bumped into a Jewish person, so you didn’t know who they were. Just some kind of phantom image of them. And so I go to Manchester. I didn’t know anything about England nor about Manchester nor about its history or anything at all. And there they were all around me, because Manchester has a very large Jewish community [...]. And my landlord was Jewish. I didn’t talk to him about that nor did he talk to me about it either. We all avoided the subject. Until his wife, who was a good Englishwoman, once told me, well, do you know, Peter is actually from Munich? And I didn’t know what I should do with this piece of information. But eventually, twenty years later, I went back and talked to him about it. And this is when all these things came out. And it turns out that as a small boy he was skiing in the same places where I went skiing. That somehow then sets you thinking. It’s the reality of it. That he left traces in the snow on the same hills. These are different kinds of history lessons. They’re not in the history books.” (Cuomo 2007: 139-140).

9. Coincidencia o no, lo cierto es que no deja de llamar la atención que el libro y el film se hicieran públicos el mismo año, 2013 (la madre de Cozarinsky falleció unos años antes, en 2009). Más aún si consideramos que un fragmento de *Sara* fue publicado en 2011, con el título “Madres” –en la sección “Testimonios” de la revista *Hispanoamericana*– y que a pie de página se anuncia que forma parte de un “ensayo” (sic) que se publicaría al año siguiente, esto es 2012.

10. Recordemos que, en los años 1970, Cozarinsky siguió el seminario de Roland Barthes a quien le presentó como trabajo final una versión más extensa de su ensayo sobre el chisme, “El relato indefendible” (publicada con anterioridad, en 1973, por el diario *La Nación*, y que más tarde se convirtió en el prólogo de *El museo del chisme*). Como a tantos otros intelectuales, escritoras y escritores que en cierta forma admiró, a Barthes le dedicó una crónica publicada en *El pase del testigo* (Cozarinsky 2001: 95-99).

11. Es difícil no evocar *El violín de Rothschild*, film extremadamente sensible, en el que la música se erige como monumento a la memoria de los muertos y desaparecidos durante la Segunda Guerra Mundial en la URSS. En un libro homónimo al film, él mismo aludía a la música como uno de los disparadores: “Moi-même j’ai rêvé, bien avant de les réaliser, des images pour le monde disparu du shtetel la première fois où j’ai entendu l’opéra. Cette envie de recréer une diaspora idéalisée, par la musique et le chant, est surgie en même temps que celle de la mettre en conflit avec les ‘réalités’ grotesques de la période stalinienne.” (Cozarinsky 1996: 79).

12. Esta definición del cine como “arte plebeyo” reenvía al título de crónicas ya citado, *Palacios plebeyos*.

13. Como en Barthes, por cierto, y la “situación de cine” (ese estado de “ensueño crepuscular” que precede a la hipnosis), a la que le sigue “la salida del cine”, ese estado adormecido abierto a la ensoñación en el que uno se encuentra (Barthes 2002: 778-779).

14. Sin embargo, al probarla, Sara rápidamente reconoce que se trata de “chavel”, una verdura que su madre compraba en el Mercado de Abasto a vendedores que hablaban ruso e idisch, pero no sabe en qué idioma es *chavel* ni cómo traducirlo. Veinte años más tarde en un restaurant, en su primera visita a San Petersburgo, al preguntar por esas hojas que acompañan el pescado, Cozarinsky escucha aquella palabra pronunciada por su madre: ЩАВЕЛЬ. (Cozarinsky 2013: 43).

15. Cierta noción de despojo y de reciclaje despuntan del cine y la literatura de Cozarinsky. Esto recuerda el film-documental *Citizen Langlois*, sobre el creador de la cinemateca francesa Henri Langlois a quien sus detractores llamaban “hurgador de basuras”: en una época en que, después de mostrarlas, las películas eran destinadas a la basura (con ellas se hacía esmalte para uñas o betún para zapatos), Langlois se dedicó a recuperarlas y mostrarlas a las nuevas generaciones. Como afirma allí su amigo Georges Franju, “Langlois avait cette vocation admirable non pas de faire des films mais de les montrer.”

16. En otro artículo analicé *Carta a un padre* a partir de “la memoria del detalle”, esto es cómo lo ínfimo y los pequeños objetos son más expresivos del tiempo pasado, lo que guarda relación con la percepción de la memoria en Sebald (González Roux 2019).

17. En la imposibilidad por “reproducir fielmente” los hechos, apunta Ana María Amar Sánchez, aparecen los rasgos que hacen de todo relato un “modo de acercamiento, una versión de los hechos”. Así, “la manera de organizar, recortar y seleccionar el material, el montaje, la focalización sobre determinados sucesos” obran al momento de pensar la ficción como una construcción (Amar Sánchez 1992: 33).

18. “Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature [...], bien qu’en fait la littérature s’origine dans ces vérités”, escribe Barthes en una ficha el 31 de octubre (2009: 33).

19. “Pas une image juste, juste une image”, dit Godard. Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse: juste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d’Hiver.” (Barthes 1980: 109).

ABSTRACTS

In the film *Carta a un padre* (2013) and the book *Sara* (2013), Edgardo Cozarinsky explores not so much the lives of his parents but the “gone times”, a dead past made of relics, remains, and silences. Through the continuous digressions, so characteristic of his cinematic and literary narratives, this article aims to address the work with intimacy, always intertwined with an era, and to observe the oscillation between fiction and document, between chronicle, essay, and life writing.

En el film *Carta a un padre* (2013) y el libro *Sara* (2013), Edgardo Cozarinsky explora no tanto las vidas de sus padres sino los “tiempos idos”, un pasado difunto hecho de reliquias, restos y silencios. A partir de las continuas digresiones, tan características de sus narraciones cinematográficas y literarias, el presente artículo se propone abordar el trabajo con la intimidad, siempre entrelazada a una época, y observar la oscilación entre ficción y documento, entre crónica, ensayo y escritura de vida.

L'exploration réalisée dans *Carta a un padre* (2013) et le livre *Sara* (2013) de Edgardo Cozarinsky n'est pas tant celle de la vie de ses parents que celle du “temps passé”, un passé défunt fait de reliques, de vestiges et de silences. À partir des digressions constantes, si propres de ses récits cinématographiques et littéraires, cet article se propose d'aborder il façonne l'intimité, toujours entrelacée à une époque, et d'observer l'oscillation entre fiction et document, entre chronique, essai et écriture de vie.

INDEX

Palabras claves: Edgardo Cozarinsky, digresión, crónica, ensayo, escritura de vida

Keywords: Edgardo Cozarinsky, digressions, chronicle, essay, life writing

Mots-clés: Edgardo Cozarinsky, digression, chronique, essai, écriture de vie

AUTHOR

MAYA GONZÁLEZ ROUX

Conicet-IdIHCS (UNLP) / UCA
mayagonroux@yahoo.com.ar