

SALAGRUMO 16



ÍNDICE

CRONICA

Neobarroco, neobarroso, neoborroso, por Tamara Kamenzain

ENSAYO

“Pan-Brasil”, por Rosario Hubert

RESEÑA

Incertidumbres, por Patricio Fontana

POESÍA

Interior via satélite, poemas de Marcos Siscar

CRONICA

Neobarroco, neobarroso, neoborroso

Avatares de un movimiento literario de los 80

Tamara Kamenszain

Me suelen preguntar si me sigo considerando neobarroca. Y la salida, por estos días, de una nueva edición de *Medusario*, aquella mítica muestra de poesía latinoamericana que consolidó en los 90 a un movimiento del que ya se hablaba mucho pero del que poco se sabía, vuelve a poner sobre el tapete la cuestión de las pertenencias. Ser neobarroco en los 80 era estar, por un lado, contra los contenidismos imperantes, deudores de la ingenuidad del realismo socialista de los 50. Pero por otro, también era un modo de posicionarse en contra de aquella tendencia a la abstracción “metafísica” que se había enquistado por esos años en parte de la poesía argentina. Para una generación que abrevó de las vanguardias pero que ya estaba buscando desmarcarse del peso de lo programático, ser neobarroco significaba acceder a una oportunidad nueva: la de salir a retorcer el cuello de la gramática con el fin de cerrarle el paso a los mensajes didácticos. Pero también significaba animarse a inyectarle un poco de color latinoamericano –por la vía regia que habían trazado, entre otros, el cubano José Lezama Lima y - a nuestra pasteurizada y/o afrancesada poesía local. Néstor Perlongher pergeñó otra expresión para definir lo que nos ocupaba: *neobarroso*. Fue un intento por manchar de barro -pero sobre todo de barrio- un concepto que se empezaba a estereotipar tornándose cada vez más funcional a la crítica. Ahora, después de tantas “remuertas palabras” –lo dice Oliverio Girondo en Cansancio, el poema que cierra *En la masmédula*, su libro final- tal vez yo me afiliaría a un movimiento que bien podría llamarse neoborroso. A ver si entre los abstractos caminos del decir y los pesados contenidos de lo dicho, o mejor, entre lo oscuro y lo transparente o, simplificando la cosa todavía más, entre la forma y el contenido, queda sólo el *entre*, y puedo volver a enroscar ahí la medusa de mis sueños juveniles.

(revista Ñ, Diario Clarín, sábado, 17 de abril de 2010)

ENSAYO

Brasil en el proyecto americanista de Maria Rosa Oliver

Rosario Huber

¿Cómo se constituye la imaginación de una cultura nacional vecina? ¿La inscripción en un mismo continente o la existencia de fronteras comunes aseguran un reconocimiento cultural fluido, tanto material como simbólico? ¿Cuál es el papel que cumplen las formaciones culturales (independientes de las políticas estatales) en el tejido de imágenes de una identidad nacional próxima, pero aún así extranjera?

La representación de Brasil en la revista *Sur* es un caso productivo para reflexionar sobre la configuración de imaginarios nacionales latinoamericanos (y las relaciones entre ellos) en el contexto del discurso americanista en los años cuarenta. Por la naturaleza propia de la revista cultural como forma de sociabilidad intelectual, y la pluralidad de voces disímiles que agrupa; por el contexto internacional de guerra y de redefinición de solidaridades geopolíticas; y por el surgimiento de disciplinas intelectuales como los estudios latinoamericanos, donde el elemento portugués es determinante, el retrato de Brasil de *Sur* en esos años resulta complejo e intrincado.

El rol de Maria Rosa Oliver (1898-1976) es central al respecto, pues a ella se deben los escasos artículos alusivos que se publican en la revista [i] la coordinación del número temático sobre Brasil de 1942. Gracias a sus viajes, su correspondencia y sus vínculos con artistas brasileiros, Oliver opera como mediadora entre los campos intelectuales de cada país. Pero también como traductora y cronista, Oliver sirve de informante de la cultura brasileña al público argentino, aparentemente ignorante de la misma. De todas las colaboraciones sobre Brasil, el artículo “Imágenes del Brasil”, en el número 110, de 1943 es, junto con la edición homenaje, el ejemplo más ilustrativo de la aspiración de síntesis de dicha cultura nacional en esta publicación.

Oliver denuncia el desconocimiento de Brasil en Argentina y exhorta su exploración. Interpreta todo: propone equivalencias culturales y traza analogías históricas; selecciona autores y los publica en español; en sus propios textos traduce la lengua de manera esquemática. Hay una urgencia en el retrato del país vecino que evidencia su preocupación por incorporarlo al imaginario americano más que retratarlo en su especificidad propia. Brasil es para Oliver un modelo de traducción, de síntesis de la diferencia lingüístico/cultural, y por lo tanto, un ejemplo a seguir para su proyecto americanista. La de Oliver es una postura internacionalista aunque de tono diferente al cosmopolitismo de la directora de *Sur*, Victoria Ocampo. Como se verá más adelante, la convivencia de puntos

de vista dispares dentro del grupo *Sur* y las filiaciones políticas de sus miembros permiten explicar la publicación de la antología mencionada.

El discurso de Oliver está marcado por una oscilación constante de distanciamiento (Brasil como diferencia absoluta) y aproximación (Brasil como identidad). También, se evidencia un vaivén de la voz narrativa, donde el “nosotros” enunciativo refiere simultáneamente al colectivo de lo argentino, lo americano y lo cosmopolita. Esto le permite a Oliver interpelar no solo a sus compatriotas sino a una audiencia transnacional.

En conclusión, las colaboraciones de Maria Rosa Oliver en *Sur* sobre Brasil proporcionan una mirada amplia y esquemática, aunque original, de la cultura brasileña, pero también se sirven de Brasil para explicitar el necesario proyecto de traducción de culturas nacionales en la construcción de una identidad latinoamericana general. Brasil es, para Maria Rosa Oliver, un modelo de americanismo.

1.

La trayectoria intelectual de Maria Rosa Oliver es compleja y abundantemente rica para pensar el rol de los intelectuales y la formación de imaginarios nacionales. Formó parte del grupo fundador de *Sur* y estuvo a cargo de la formación de la Unión de Mujeres Argentinas; fue militante política activa y afiliada al partido comunista; de fe católica y proveniente de familia de la aristocracia argentina; viajó incansablemente a pesar de su parálisis y escribió tres libros de memorias. A pesar de no haber tenido educación formal o universitaria, fue asesora en la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos, creada por el gobierno de Roosevelt en 1940, lo que le permitió recorrer América Latina y residir en Estados Unidos durante dos años.

En la introducción a *Mi fe es el hombre*, el último tomo de su autobiografía recientemente reeditada en la colección Los Raros de la Biblioteca Nacional, Álvaro Fernández Bravo caracteriza el singular lugar esta intelectual dentro del grupo de la revista *Sur*: “María Rosa Oliver se destaca por su afinidad con el americanismo, su fidelidad al ideario comunista y su activa participación en la formación de redes culturales”^[ii]

Estos tres rasgos claves que señala Fernández Bravo demuestran el ímpetu internacionalista de Oliver, por sus valores políticos apoyados en un discurso de solidaridades transnacionales (tanto americanas como comunistas). Pero también a causa de la experiencia internacional de la autora: sus vínculos con artistas y escritores comienza desde con el extenso número de viajeros que llegó a la Argentina entre las guerras, con el que ella forja amistades y luego correspondencias, que mantiene luego a lo largo de sus viajes.

Para pensar la relación de Oliver con Brasil, estos datos últimos son importantes. En Buenos Aires conoce a Jorge Amado, entonces exiliado del gobierno de Vargas. Con él, y también con Vinicius de Moraes, comienza un intercambio epistolar que despertará su genuino interés por el Brasil; por su cultura y sus problemas políticos. La curiosidad por Brasil y el esfuerzo por incorporarlo en el imaginario americano será una constante a lo largo de su actividad política y su obra literaria.

Cuando en 1942, por recomendación de Waldo Frank, es convocada para ocupar el cargo de asesora de la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos (CIAA) liderada por Nelson Rockefeller, durante la administración de Theodore Roosevelt, emprende el viaje a Estados Unidos y pasa dos meses en Brasil. Está allí cuando el país vecino le declara la guerra al eje, y bajo el encargo de Victoria Ocampo, comienza a organizar un número homenaje a Brasil, que se publicará en la edición 96 de *Sur* de ese mismo año^[iii]

Esta antología es una suerte de panorama de la literatura brasilera contemporánea y canónica. Incluye ensayo sobre la novela y la poesía en Brasil, un texto realista de Jorge Amado sobre la prostitución portuaria y cuentos de Marques Rebelo y Rubem Braga. También hay una selección de poesía con traducciones, que comprende a Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Aníbal Machado, Riberio Couto, Cecilia Meireles, Mulilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Adalgisa Nery, Vinicius de Moraes y Augusto Federico Schmidt. Además hay una nota sobre la pintura y una bibliografía de cada autor publicado en la edición, acompañada de una serie de retratos de cada uno hecha por *Cavalcanti*.

Se trata de una edición de naturaleza enciclopédica, que intenta catalogar sintéticamente el acervo cultural del país vecino, aparentemente desconocido en el público argentino. En *Traducir el Brasil – Una antropología de la circulación internacional de ideas* (2003), Gustavo Sorá reflexiona sobre la relación inversa entre materialidad y valor simbólico de bienes brasileiros en el mercado cultural argentino. Sorá concluye que después de París, Buenos Aires fue el lugar donde más se imprimieron libros de autores brasileiros en la primera mitad del siglo XX. Pero la falta de políticas editoriales, escasa promoción e ignorancia por parte de la academia en dar un seguimiento a estos textos, surgió la creencia general sobre la inexistencia de intercambios culturales entre los dos países. La selección básica de textos del número 96 de *Sur*, el tono casi pedagógico de las biografías de los autores y su identificación en forma de retrato visual evidencian este presupuesto del vacío brasileiro en el campo cultural argentino.

La colección de la antología se realiza en la estadía de Oliver en Brasil, en particular, en la etapa de Río de Janeiro, donde a través de Gabriela Mistral, entonces embajadora de Chile en Río, y de Cecilia Meireles, se pone en contacto con la red de intelectuales y artistas de

dicha ciudad. En “Imágenes de Brasil”, Oliver describe el proceso por el cual va construyendo el acervo bibliográfico de la edición:

Unos y otros, a su vez, me fueron trayendo sus amigos (...) poetas, escritores, periodistas y artistas plásticos componían ese grupo, quizá provisional en cuanto a grupo, pero todos, en ese momento, se combinaban para hacerme conocer su país, me llevaban sus revistas literarias, me daban libros sobre sus diversas regiones, me explicaban sus problemas, me mostraban cuadros y fotografías. Poco a poco, como se construye un juego de armar, geográfica e históricamente me fueron construyendo esos inmensos Estados Unidos del Brasil, en los cuales ni por un minuto llegué a sentirme extranjera [iv].

Oliver acumula textos, imágenes y sonidos, todos provistos por representantes del campo intelectual brasileiro. Esta idea de mediación intelectual es elocuente para pensar las posibilidades de representar naciones. Para Oliver, acceder a una cultura extranjera es conocer su producción cultural, proveniente de un grupo contingente. Más adelante en el análisis de este artículo específico se verá cuáles son los dispositivos retóricos por los cuales Oliver intenta acceder a Brasil desde su experiencia de viaje, y su plural mirada etnográfica. De todos modos, esta cita marca la preeminencia de la mediación cultural en la construcción total de una cultura nacional (Oliver enfatiza la noción de totalidad al referirse a “esos inmensos Estados Unidos del Brasil”, y al enunciar la cobertura espacial y temporal con los adverbios “geográfica e históricamente”). También señala la creencia en la inteligibilidad cultural, en la posibilidad de acceder a una cultura otra y sentirla propia (“en los cuales ni por un minuto llegué a sentirme extranjera”). Esto último será clave en la formulación de la hipótesis de Brasil como modelo de americanismo que propone Oliver.

Sobre el carácter ecléctico y totalizante de la antología, John King, sospecha de su calidad literaria y sostiene que más bien procura fines políticos que estéticos: “It was a homage not just to the literature, but also to the political initiatives of the Brazilian regime. The political intention was made explicit in the “Notas” section, which published a speech by Vargas on Brazil’s entry into the Second World War exhorting the American continent to stand together against a common threat”[v]

La cultura brasileña es, en esta visión, una mera excusa para presentar la postura política de la revista, diferente de la del Estado Argentino, que intentaba mantener la neutralidad en el conflicto.

Esto permite pensar la pluralidad de voces dentro de un tipo de formación cultural, en este caso, una revista cultural. Raymond Williams señala en *Problems in Materialism and Culture* (1982) las estructuras menos formales que las instituciones, más laxas y más difíciles de describir en términos de reglas que conviven dentro de una misma formación. La coexistencia de propósitos ideológicos diferentes para mismas textualidades es relevante

en este caso. Para Maria Rosa Oliver, hacer una antología de Brasil es tener la posibilidad de dar a conocer un país vecino y ampliar los márgenes del imaginario americanista. Para Victoria Ocampo, el homenaje a Brasil es una declaración de valores políticos y de involucramiento de su publicación en un problema de dimensiones globales como la Segunda Guerra Mundial.

También, se puede pensar la revista cultural como agente político, que toma partido en un conflicto internacional independientemente de la postura oficial del país. Como señala Fernández Bravo, esto permite comparar cómo la relación entre los intelectuales y el Estado se da de manera diferente en Brasil y Argentina, pues “en Argentina la existencia de un público alfabetizado bastante extendido y la oportunidad creada por la Guerra Civil Española permitieron la consolidación de una industria cultural relativamente autónoma del Estado en la cual se insertaron numerosos intelectuales; en Brasil en cambio, Vargas había cooptado a una porción importante de los escritores de la llamada generación Capanema, muchos de los cuales trabajaban para el Estado y no existía un mercado editorial desarrollado independiente del Estado”^[vi] No es casual entonces esta comunidad entre Estado y Cultura, y así que el discurso de Vargas encabece la selección literaria de la antología.

Pero a pesar de los propósitos políticos de la antología, no deja de ser la primera vez que se publican textos de autores brasileiros inéditos en Argentina y se colabora con el trazado de puentes culturales entre las naciones vecinas.

En esta sección se intentó ver cómo Maria Rosa Oliver edita una antología con pretensiones totalizantes de la cultura brasilera para ampliar los márgenes del imaginario americano. En la siguiente sección se hará una lectura atenta del artículo “Imágenes de Brasil”, en donde Oliver describe su viaje por Brasil y donde esboza una identidad narrativa oscilante para construir la idea de Brasil como modelo de americanismo.

2.

En el ensayo citado anteriormente, Gustavo Sorá define como “formula Merou” al esquema de pensamiento que atraviesa la historia cultural argentina que afirma el “desconocimiento de Brasil” mientras que propone mecanismos e incentiva acciones para revertir la situación. Como embajador argentino en Rio de Janeiro a finales de siglo XIX, García Merou condenó la ignorancia sobre la cultura literaria del país vecino y por ello publicó en 1900 *El Brasil Intelectual*, el primer estudio de síntesis de autor donde Brasil emerge como referencia de alteridad fundamental. Es un extenso trabajo bibliográfico y de referencia sobre la historia literaria de dicho país.

El doble gesto de denuncia y acción positiva de la “fórmula Merou” es útil para pensar el rol de María Rosa Oliver en la construcción de un imaginario brasilero en los años cuarenta, en el contexto de los discursos del americanismo. Se podría pensar en el carácter diplomático de la relación de Oliver con Brasil, pues se presenta como representante de la cultura de dicho país en Argentina. Pero ¿se plantea como relación bilateral? Oliver se enuncia como argentina y americana simultáneamente, y la imagen que da de Brasil interpela a todo el continente. La hipótesis de esta sección es que Oliver detecta la urgencia de conocer Brasil y exhorta el intercambio con dicho país a través de traducciones, aceleradas e incompletas, pero necesarias. La referencia a “Pan-Brasil”[vii], una traducción errada que hace del título del *Manifiesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade (1928), donde fuerza el desplazamiento de sentido de la particularidad brasilera –“pau brasil”, la madera que da nombre al país- hacia la idea de Brasil universal, “pan-Brasil”, una totalidad, enfatiza la noción de Brasil como referencia. María Rosa Oliver reformula el título fundante de la modernidad brasilera para hacer su propio manifiesto estético-político: Brasil es un ejemplo de síntesis de diferencias culturales en función de la convivencia armónica más general. Este es el modelo que propone Oliver para la solidaridad entre las naciones de América Latina y lo ejemplifica en el artículo “Imágenes del Brasil”, publicado en el número 110 de *Sur* de 1943.

El retrato que hace Oliver de Brasil en este artículo se desprende en parte de las notas de viaje al país, que se encuentran editadas en el último tomo de su autobiografía *Mi fe es el hombre* (1981). En *Sur* aparecen editadas y acortadas, bajo el título de “Imágenes”, transformando observaciones tomadas cronológicamente en una suerte de mirada rápida y esquemática.

Vale la pena detenerse el párrafo introductorio del texto para observar el tono general que tendrá el artículo:

"De esa nación inmensa que es el Brasil, he visto una mínima parte: de sus muchos habitantes, grupos pequeños; pero he querido esos lugares y esos seres que en todo sentido se encuentran tan cerca de nosotros. Tan cerca, que parece locura que no exista entre nuestros dos países mayor intercambio espiritual y material. Tan cerca, que uno puede llegar al Brasil sin advertir que cambia de tierra" [viii]

Esta apertura denota la posición problemática de enunciación a través de una cantidad de tensiones de lo que existe de hecho y de lo que la autora experimenta: nación inmensa/mínima parte; muchos habitantes/grupos pequeños; cercanía/carencia de

intercambio espiritual. A pesar de estas diferencias, la autora afirma la preeminencia de esa cercanía, que no se revela directamente.

La tensión distancia-aproximación recorre todo el texto. Por un lado Oliver presenta Brasil como una tierra lejana, a pesar de vecina, que se acerca solamente a través de la mediación de la referencias europeas; en el camino a San Pablo ve “gente de perfil egipcio” (25); sobre la mata atlántica observa: “nadie ha expresado con mayor exactitud la naturaleza tropical o semi-tropical que los ilustradores románticos de *Pablo* y *Virginia* o *Robinson Crusoe*. Gracias a ellos el paisaje paranaense –que ellos desconocían- nos resulta en cierto modo familiar” (27); sobre la cocina paulista: “se toma un chocolate solamente comparable al de las mejores chocolaterías de París” (32); o sobre artistas locales afirma que “el artista es el viejo Cardoso (Cardosinho), ese aduanero Rousseau carioca” (40) y se refiere a Jorge de Lima como “ese Claudel de los trópicos” (43). Tomando algunas ideas de Beatriz Sarlo en su estudio de Victoria Ocampo y la traducción, se podría pensar que aquí también Oliver cita la cultura universal para relacionarse con otra cultura periférica. En este caso, Oliver caería en la trampa del intelectual periférico, donde según Sarlo “queda la sospecha que la incomunicabilidad entre las culturas se apoya en una deficiencia de la cultura hacia lo que no se puede completar en la operación de pasaje, traslado o traducción”^[ix]

Más que un equivalente local, Oliver recurre a una figura de corte universal. Pero para afirmar ello es preciso determinar quién es el público de este texto, o cual es el público que construye ella retóricamente. Esto lo veremos en breve.

Pero, a diferencia de Victoria Ocampo, donde la cita a lo universal es constante, Oliver recurre al movimiento opuesto con más frecuencia. Acerca la cultura brasilera y detecta instancias de comparación constantemente, no solo con Argentina, sino con otros sitios de América Latina: “volví a encontrar esta prenda de abrigo nítidamente ibérica cubriendo a los soldados peruanos en una meseta andina” (20); por la inmigración, la arquitectura y la estructura de clases Oliver afirma que “(San Pablo) se parece más a Buenos Aires que a Río”, entre otros ejemplos. Esta sería una aproximación *de hecho*: Oliver detecta similitudes, continuidades y parecidos que evidencia en lugares diferentes. Pero también presenta una aproximación *de derecho*, donde propone la traducción de Brasil hacia otras partes del continente. Con un optimismo notable, y claramente adscribiendo a las tesis de democracia racial de Freyre^[x], celebra la convivencia de razas en el país vecino y exhorta a seguir su ejemplo a nivel continental: “El Brasil, al descartar ese elemento envilecedor que es el prejuicio racial, ha dado un ejemplo al mundo. De las discutidas democracias ha cumplido a la perfección por lo menos una: la genética” (43). También destaca el carácter del brasilero: “menos vanidoso que los demás latinos de América, evita las palabras hirientes, las observaciones duras” (45).

¿Cómo construye Oliver su posición de enunciación? En este caso se detecta también una oscilación constante en el contenido del “nosotros” que habla. A veces enfatiza su voz nacional: “Solo al desembarcar nos encontramos –nosotros, los argentinos- en tierra ignota” (24), o lo implica de manera evidente: “Como los nuestros, los paisanos paulistas van a la estación a ver pasar los trenes. Pero luego cambia para una identificación cosmopolita; “Para aquellos de nosotros que conocemos Europa” (28), o de afiliación política “Podemos hacernos la misma pregunta sobre los alemanes en el sur del Brasil”. Incluso, se coloca en una voz que se solidariza no ya con una colectividad determinada geopolíticamente sino en términos éticos “Cuando les observé que según *nuestro actual criterio moral* los bandeirantes no eran un modelo de virtudes”.

Esta constante mudanza de voces les permite a Oliver borrar las fronteras de su discurso, y de esa forma, construye un país vecino como modelo de solidaridad continental. Es decir, no es simplemente una autora argentina intentando trazar una imagen de Brasil, sino una voz más supranacional presentando Brasil como sinécdoque de la americanidad.

[i]

Oliver publica “Imágenes del Brasil”, en el número 110 de 1943; “Recuerdo de Mario de Andrade”, en el número 126, de 1945 y “Conversando con Candido Portinari”, en el número 152 de 1947. Específicamente sobre Brasil Sur publica “Notas de viaje a Ouro Preto”, por Jules Supervielle en el número 1 de 1931; “Liberación lingüística de la literatura brasileña” de Jorge Amado, en el número 89 de 1942, y “Brasil: la revolución, la izquierda y la clase media”, por Wilson Figueiredo, en un número especial sobre América Latina en 1965.

[ii]

Alvaro Fernández Bravo, Introducción a María Rosa Oliver, *Mi fe es el Hombre*. (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009)

[iii]

No es la única edición temática sobre un país en *Sur*: hubo también una edición homenaje a Estados Unidos, a Alemania y a Israel.

[iv]

María Rosa Oliver, “Imágenes del Brasil” en *Revista Sur*, número 110, 1943

[v]

John King, *Sur : a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1986) 107.

[vi]

Fernandez Bravo 26.

[\[vii\]](#)

Oliver, 33.

[\[viii\]](#)

Oliver 44.

[\[ix\]](#)

Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (Buenos Aires: Ariel, 1998).

[\[x\]](#)

Casa Grande e senzala se había publicado en 1933.

RESENHA

Sobre *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, de Domin Choi (Santiago Arcos, 2009, 190 páginas)

Patricio Fontana

Informar que este libro recopila en su parte central cinco ensayos publicados en la revista *Kilómetro 111* entre 2000 y 2006 puede despertar una sospecha que, en esta oportunidad, es infundada. Porque si muy a menudo los libros que recopilan trabajos que, en principio, no fueron pensados como partes de un todo exhiben casi obscenamente la inutilidad de su existencia, en este caso se hace por el contrario evidente que los diversos trabajos que conforman *Transiciones del cine* reclamaban –y secreta o inconscientemente habían sido escritos para– formar parte de un libro: de *este* libro. En efecto, y aun para quienes habíamos leído algunos de estos ensayos, la venturosa circunstancia de haber sido reunidos en un mismo volumen permite advertir la contundencia de una reflexión sobre el cine que no se había revelado antes de modo tan nítido. En parte, el mérito de esta nueva cualidad que manifiestan estos ensayos de Domin Choi al aparecer en formato libro se debe, también, a Silvina Rival, la encargada de la edición y de la redacción del eficaz “Prólogo” que lo encabeza.

Los tres primeros capítulos (“Actual-inactual, el realismo de André Bazin”, “¿Qué hay más allá de la mirada? Generación *Nouvelle Vague* (1958-1963) revisitada” y “Los años no legendarios de los *Cahiers du Cinéma* (1968-1974)”) describen de manera exhaustiva y con claridad expositiva las diversas entonaciones teóricas, críticas y prácticas que caracterizaron el momento moderno del cine. En líneas generales: del neorrealismo hasta mediados de los 70 (habría que decir, hasta los estrenos de *Jaws* o *Star Wars* en 1975 y 1977, respectivamente). Esta revisión le permite a Choi instalarnos ante la evidencia de aquello que el cine, por varias razones, ya no es ni puede ser. (Y es necesario aclarar que este libro no nos instala ante las ruinas del cine, sino frente a una mutación o un devenir que todavía está sucediendo). Así, por ejemplo, en relación con la ontología baziniana, se lee: “Bazin quería demostrar que el cine conserva todo lo que tiene valor y Deleuze hará de la función de conservación del cine su virtud principal. Hoy, el cine ya no parece poder proclamar la objetividad de la fotografía, ni su función conservadora como una cualidad ontológica que haga de soporte a la experiencia de la realidad –como era posible en la década del 50–, porque simplemente *ya no sabemos* muy bien qué es lo que merece ser

conservado” (pp. 36-37, el énfasis es mío, y apunta a señalar uno de los tantos momentos en que este libro se “hace cargo” del estado de incertidumbre que define lo contemporáneo). Del mismo modo, el capítulo 3, dedicado a reconstruir una etapa relegada pero fundamental en la historia de *Cahiers du Cinéma* (la maoísta e iconoclasta, encabezada por los redactores en jefe Jean Narboni y Jean-Louis Comolli), termina con una interrogación sobre las razones del olvido de esa experiencia política del cine moderno: “En este panorama, la cuestión de la política en el cine, quizá, no resida ya en cómo volver a aquellos años, ni en cómo rescatar ese cine y esas teorías, sino en cómo dar cuenta de las condiciones de su olvido” (p. 91). Esas idas y vueltas entre el pasado y el presente del cine son definidas con precisión por Silvina Rival como un sistema de *flashbacks* y *flashforwards* que complementa y/o complejiza la linealidad temporal que siguen los ensayos.

Transiciones, mutaciones, transformaciones, metamorfosis: desde el título, estos y otros términos más o menos semejantes proliferan en este libro. Y esto es así porque la cuestión que se asedia en sus páginas es la incertidumbre frente a un momento de pasaje, frente a una contemporaneidad que no termina de revelar su índole: “Estamos pasando, hoy por hoy, de un régimen visual *analógico indicial*, que nace de la fotografía y que prosiguió con el cine, a un régimen visual que Bernard Stiegler llama *analógico digital*” (p. 146, énfasis del original). De lo que se trata entonces es de interpelar un momento del cine al que podría definirse mediante una preposición: *entre*. El *ahora* del cine que explora este libro es, efectivamente, un *entre*. Pero ¿cuáles son los momentos entre los que media esa preposición?

En el pasado como plenitud, y en el presente como remanente, refugio o resistencia, el cine moderno. Antes, el cine clásico. En términos de Deleuze, la *imagen movimiento* (el cine clásico) y la *imagen tiempo* (el cine moderno). ¿Y después? Difícil saberlo. A lo sumo – ésta es la conclusión que se impone a medida que se avanza en la lectura– se pueden realizar conjeturas e intuir algunas señales de lo que vendrá: de lo que será, o no, el cine. Pretender ser asertivo o categórico frente a ese paisaje de transición que exhibe el presente del cine implicaría caer en una torpeza. Por eso, el programa crítico que Choi pone en práctica consiste, precisamente, en asumir esa incertidumbre ante lo contemporáneo. “En estas condiciones sólo nos queda preguntar: ¿qué nuevo arte surgirá de la permutación del pensamiento por el cálculo y del límite del cuadro por la imagen absoluta? En fin, ¿qué nuevo cine surgirá de la pérdida de mundo y de su creencia?” (p. 102). *Transiciones del cine* es, por consiguiente, el resultado del ejercicio de una crítica cinematográfica que surge del reconocimiento –y no del escamoteo– de una perplejidad: “Que el realismo baziniano sea hoy inactual significa que el cine, mayoritariamente, ha perdido la capacidad de ofrecer

un mundo y una experiencia. Frente a esa situación, la idea de un cine moderno se encierra cada vez más en el terreno de la crítica y de la teoría. *El deber ser de la crítica y de la teoría residiría entonces en ‘hacerse cargo’ de esa incertidumbre*” (p. 37, énfasis mío).

La incertidumbre es de la crítica, pero, también, es del propio cine. Porque si en Bazin, en los realizadores de la *Nouvelle Vague* o en los críticos de los *Cahiers* maoístas había certezas acerca del *ser* –una ontología– o del *deber ser* –una deontología– del cine, el panorama contemporáneo que analiza Choi es el de una perplejidad que involucra tanto a la crítica y a la teoría como al mismo cine: “Mientras tanto, en la actualidad, el cine se metamorfosea mostrando su habilidad para incorporar las innovaciones tecnológicas tal vez sin saber que está dando paso a otra cosa. Pero ¿qué estatuto podemos otorgarle a esta metamorfosis? Porque si el *pasado del cine es la fotografía*, su futuro no parece poder residir, sin más, en la tecnología numérica y en el cálculo” (p., 96, énfasis del original). De ahí que el cine mismo, como Gregorio Samsa ante su cuerpo metamorfoseado, pareciera estar preguntándose una y otra vez: “¿Qué me ha sucedido?”. Por esa razón, la cautela o mesura críticas que, en otras circunstancias, podrían ser señales de agotamiento o de falta de riesgo, en este caso salvaguardan a Choi de incurrir en afirmaciones taxativas acerca de la “muerte del cine” (una muerte que, de tantas veces decretada y aplazada, comienza a resultar un paródico cliché o una perezosa muletilla crítica) o de su definitiva transformación en otra cosa. *Transiciones del cine* es un libro que, en contraste con el autoritarismo o el pesimismo melancólico de ciertas aserciones –presentes incluso en críticos o realizadores de irreprochable lucidez como Serge Daney o Jean-Luc Godard–, opta por una *pedagogía de la interrogación*. Antes de la aserción apresurada o la fácil *boutade*, Choi prefiere algo distinto: inquirir si las preguntas que se le vinieron haciendo últimamente al cine (a su historia y, en especial, a su contemporaneidad) fueron las correctas y, enseguida, proponer otras alternativas. De este modo, por ejemplo, en el cierre del cuarto ensayo (“Fin(es) del cine. Daney y Godard en la encrucijada del cine moderno”) Choi revisa algunos asertos del melancólico Godard de las *Histoire(s) du cinéma* sobre el “fracaso” del cine o sobre su culpabilidad por haber “dejado pasar su momento”, para, finalmente, a partir de ciertas propuestas de Alain Badiou, preguntarse: “¿el cine es realmente ese absoluto operador de historiografía del siglo XX? Y si es así, ¿le corresponde al cine esa culpa que Godard le adjudica?” (p. 119).

En varias zonas de *Transiciones del cine* se insiste en señalar que el cine moderno subsiste hoy sólo de manera residual –*definitivamente desvitalizado*– en algunos realizadores puntuales y, especialmente, en los cines periféricos (en, por caso, los filmes de Tsai Ming Liang, Lisandro Alonso o Hong Sang Soo): “Esto significa que el cine moderno ya no tiene un impacto social, que su poder de transformación se ha vuelto aparentemente nulo y que

deberemos conformarnos con su mera existencia o persistencia” (p. 34), asegura Choi. El cine moderno es hoy entonces un “cadáver viviente”, algo meramente “artístico”. En cuanto a estas pérdidas –de impacto social, de poder de transformación, de público, etcétera–, la hipótesis de Choi es que ellas no fueron el resultado de algo que simplemente *le ocurrió* al cine moderno, sino, antes bien, de algo que el propio cine moderno, en cierta manera, buscó: como si, parafraseando una célebre afirmación de Borges (“la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin”), pudiera decirse que, desde su emergencia, el cine moderno cortejó su propia disolución. En otras palabras: que la desvitalización era algo inherente al cine moderno desde sus comienzos. Al menos, eso es lo que se desprende de algunas afirmaciones del apartado “Finale”, donde una de las “grandes virtudes del cine moderno” (el aburrimiento) es presentada también como la causa de su definitivo abroquelamiento “en un círculo de especialistas y cinéfilos” (p. 146).

Como sea, lo cierto es que aquello que *Transiciones del cine* sugiere una y otra vez es que para conjeturar “qué nuevo cine surgirá de la pérdida de mundo y de su creencia” es necesario interrogar no los remanentes del cine moderno, sino otro corpus de películas que no responde a ese paradigma exangüe (vg. *Jurassic Park*, *The Matrix*, *X-Men* o *The Invasion*). Y acaso ésa sea la razón de que el espacio otorgado al cine moderno-actual (se me disculpará el oxímoron) sea el de los “Anexos” que complementan la parte central. En esa última sección del libro, se analizan en cuatro trabajos breves algunas películas de Lisandro Alonso, Hong-Sang Soo, Kiyoshi Kurosawa y la oscarizada *American Beauty*, en la que, con demoledora lucidez, Choi detecta la forma más nefasta de la supervivencia de la modernidad cinematográfica: “la conquista del conformismo –y de una cierta tontería– sobre la modernidad formal de la historia del cine” (p. 156). Habría que decir, pues, que el espacio acotado que se le dedica al cine moderno-actual en *Transiciones del cine* es el correlato del espacio menor –del carácter residual– que ese cine ocuparía en la contemporaneidad. No se trata de que a Choi ese cine no le interese (no es un mero problema de gustos o preferencias), sino que entiende que no es en ese cine abroquelado o resistente donde deben buscarse los indicios de lo que le está pasando actualmente al cine.

Así, en un libro que abunda en lecturas sutiles y en el planteo de exactos interrogantes, las zonas acaso más estimulantes o provocativas resultan aquellas que Choi le dedica a filmes como *Jurassic Park* o *The Matrix*. La doble línea de análisis que se despliega en relación con esas y otras películas recientes implica la interpelación de dos cuestiones vinculadas entre sí: por un lado, el impacto de las nuevas tecnologías sobre el cine (esencialmente, la imagen digital); por otro, cómo en esas películas se tematiza el vertiginoso desarrollo tecnológico de las últimas dos décadas. Es decir, qué hicieron del cine las nuevas

tecnologías (o, si se prefiere, qué hizo el cine con ellas) y, complementariamente, qué hizo el cine al abordar esas tecnologías como tema de sus filmes.

En estas pocas líneas cuyo objetivo principal es acicatear la lectura de *Transiciones del cine*, sería contraproducente glosar o citar las hipótesis que el autor baraja en relación con esas películas surgidas de la “imaginación técnica”. En cambio, prefiero consignar que muchas banalidades y torpezas que se han escrito a propósito del estreno de *Avatar* podrían haberse evitado mediante la lectura atenta del capítulo 5 de este libro (“La imaginación técnica en el cine contemporáneo: la matriz de lo visible”) y de la coda (titulada “Finale”) que precede a los “Anexos”.

Es difícil definir con precisión los sentimientos que atraviesan este libro. Seguramente, no es un libro melancólico o elegíaco; tampoco, enteramente pesimista. Quizá podríamos hablar de un optimismo expectante, de un optimismo cautamente ubicado entre signos de interrogación. Lo cierto, de todos modos, es que a todas sus páginas las recorre tácita o explícitamente una preocupación. Esa preocupación, no obstante, no se vincula tanto a la necesidad de saber qué pueda pasar con el cine –es decir, por saber qué cine pueda surgir de esta contemporaneidad transicional–, sino, antes bien, a la ausencia de señales sobre el surgimiento de algo que pueda cumplir las funciones que alguna vez asumió el cine. Esa cuestión –esa *incertidumbre*– es para Choi el *verdadero problema*: “No obstante, el verdadero problema no es que el cine se haya, o se halle, efectivamente desvitalizado sino que ningún medio, ningún arte de masas, lo ha relevado en su función de revitalizar el mundo. En este sentido, hoy las imágenes mayoritarias (que ya no son las del cine) no cesan de convertirse en interfases tecnológicas de circulación de capital” (p. 34).

Como cierre, se vuelve indispensable destacar el trabajo que viene realizando la editorial Santiago Arcos en relación con las publicaciones sobre cine en la Argentina. Es gracias a esta labor editorial que, en la última década, tuvimos acceso a los diversos números de la revista *Kilómetro III* (que ya va por el número 7), a libros fundamentales como *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* y a excelentes traducciones de trabajos ineludibles de Serge Daney (*Cine, arte del presente*) o Pascal Bonitzer (*Desencuadres* y *El campo ciego*). Felizmente, a esa lista se agrega ahora *Transiciones del cine*.

POESÍA

Marcos Siscar

traducción Diana Klinger

SIESTA

gosto de meu lençol ensolarado
o joelho nu da minha amada roça nos pêlos da tibia. se aloja
macio no meu peito. seu braço faz um nó na cabeleira preta
e reaparece do outro lado do travesseiro. confusa mensagem de boas vindas.
meu filho dormiu no recôncavo da nossa cama e agora
assume planaltos laterais inventando as mais
difíceis posições. às vezes parece que ressona. rosto
na franha afundado na tarde vazia de sonhos de um vasto domingo.
enquanto isso estirado no deserto das minhas cogitações
não respondo pela crise de verso ou pelas pequenas coisas
da vida. sou um lagarto um escorpião.
o aventureiro que abrir a porta fique sabendo que ataco

SIESTA

me gustan mis sábanas soleadas
la rodilla desnuda de mi amada roza los pelos de la tibia. se aloja
suave en mi pecho. su brazo hace un nudo en la cabellera negra
y reaparece del otro lado de la almohada. confuso mensaje de bienvenida.
mi hijo durmió en la caverna de nuestra cama y ahora
asume altiplanos laterales inventando las más
difíciles posiciones. a veces parece que ronca. rostro
en la almohada hundido en la tarde vacía de sueños de un vasto domingo.
mientras tanto estirado en el desierto de mis cavilaciones
no respondo por la crisis del verso o por las pequeñas cosas
de la vida. soy un lagarto un escorpión.
el aventurero que abra la puerta que sepa que ataco

O RISO DO MEU FILHO ENQUANTO DORME

meu filho é um passarinho arisco. às vezes foge rindo
outras vezes no aconchego do ninho da minha mão
faz que me olha com o canto dos olhos. se deixa ficar
sob agrados. e enquanto pega no sono ali me vejo
como se me pagasse dívidas de ternura interrompida.
tudo se regenera no riso do meu filho enquanto dorme.
é o riso reencontrado sucedâneo das horas deserddadas
como se afinal reencontradas. e depois de horas
de vigília no espelho eu sou eu mesmo eu sou seu pai.

LA SONRISA DE MI HIJO MIENTRAS DUERME

mi hijo es un pajarito arisco. a veces huye riendo
outras veces en el calor del nido de mi mano
hace que me mira con el canto de los ojos. se abandona
a las caricias. y mientras se adormece ahí me veo
como si me pagara deudas de ternura interrumpida.
todo se regenera en la sonrisa de mi hijo mientras duerme.
es la risa reencontrada sucedánea de las horas desheredadas
como si al final reencontradas. y después de horas
de vigilia en el espejo yo soy yo mismo yo soy su padre.

ANTES DO AMOR

com que minúcia nossas mãos
refaziam os contornos do corpo (das partes
que não perturbassem seu frágil equilíbrio).
a fineza das mãos. as mãos longas
anunciando tortuosos futuros.
acompanhando a parábola da sobancelha evitando
a iminência confusa dos olhos.
o suor lavado com água e sabão.
pés alinhados ao corpo compacto tensos
como uma fruta verde que ainda não pode explodir.

com que minúcia desenhávamos os limites entre os corpos
e o mundo. entre o que tinha lugar e o que teria
(como falsas promessas). como se
hoje já fosse ontem

ANTES DEL AMOR

con qué minucia nuestras manos
rehacían los contornos del cuerpo (de las partes
que no perturbasen su frágil equilibrio).
la fineza de las manos. las manos largas
anunciando tortuosos futuros.
acompañando la parábola de la ceja evitando
la inminencia confusa de los ojos.
el sudor lavado con agua y jabón.
pies alineados al cuerpo compacto tensos
como una fruta verde que aun no puede explotar.
con qué minucia diseñábamos los límites entre los cuerpos
y el mundo. entre lo que tenía lugar y lo que tendría
(como falsas promesas). como si
hoy ya fuese ayer

MAIS UM PNEUMOTORAX

ritmo sinusal.
distúrbio de condução pelo ramo direito.
bloqueio divisional antero-superior esquerdo.
compressão com desvio lateral na porção intraforaminal.
hipointensidade de sinal nas seqüências ponderadas.
rupturas de fibras do anel fibroso.
processo degenerativo com desidratação.
veja bem
agora só sexo com amor e ficar deitado olhando as estrelas

UN PNEUMOTORAX MÁS

ritmo sinusal.
disturbio de conducción por el ramo derecho
bloqueo divisional antero-superior izquierdo
compresión con desvío lateral en porción intraforaminal.
hipointensidad de señal en las secuencias ponderadas.
rupturas de fibras del anillo fibroso.
proceso degenerativo con deshidratación.
mire
ahora solo sexo con amor y quedarse acostado mirando las estrellas

RASCUNHO PARA UM RETRATO DE CRIANÇA

era um vento soprando (poeira na rua)
cavalos cansados cachorros baldios
a criança na cama de olhos abertos (a vida era um)
cheiro de fumaça no rebojo da manhã
irmãos bulindo mães lavando
paredes caiadas os dias muito longos (privação
de corte) um olhar (ao lado esquerdo da imagem)
vigilando a poeira em suspensão
o poema ainda não estava ali (ou melhor) faltava-lhe a cesura
a repetição esfregando a face áspera
a telescopia de um rosto encardido
o enjambement inserindo o silêncio e (depois
de perdido para sempre o *mot juste*) o des
ajuste (quem sabe)

BORRADOR PARA UM RETRATO DE NIÑO

era un viento soplando (polvo en la calle)
caballos cansados perros baldíos
el niño en la cama con los ojos abiertos (la vida era un)
olor a humo en el remolino de la mañana
hermanos fastidiándose madres lavando

paredes encaladas los días muy largos (privación
de corte) una mirada (del lado izquierdo de la imagen)
vigilando el polvo en suspensión
el poema aun no estaba allí (o mejor) le faltaba la cesura
la repetición frotando la cara áspera
la telescopía de un rostro sucio
el enjambement insertando el silencio y (después
de perdido para siempre el *mot juste*) o des
ajuste (quien sabe)

Estos poemas forman parte de *Interior via satélite*, libro recién publicado por Ateliê Editorial y que será editado este año conjuntamente por Grumo y editorial Vox, con traducción de Diana Klinger.