

RASSEGNA IBERISTICA

95
Aprile 2012

- MARCOS SEIFERT
"Por irnos y no". Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto... p. 3
- GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA
Los diseños especulares de «El Sueño del celta». Borges y Vargas Llosa p. 17
- LUDOVICA PALADINI
La palabra de la memoria: «La pequeña historia de Chile» de Marco Antonio de La Parra..... p. 35
- ERNESTO RODRIGUES
Polémica: um 'prato' nacional..... p. 49
- MARIA JOÃO REYNAUD
José Tolentino Mendonça: o ofício incerto das palavras p. 61
- ROBERTO VECCHI
América(s) latina(s) e americanismos: repensar as modernidades do sul em tempos de crise..... p. 69

NOTA: E. Sainz, *Consideraciones a propósito de «Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy»*, p. 81.

RECENSIONI: Pero López de Ayala, *Crónica del Rey Don Juan Primero* (D. Ferro) p. 87; J. L. Martos (coord.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros* (M. Ciceri) p. 88; R. Valdés-M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X* (E. Maggi) p. 91; J. Lluch-Prats, *Galería de personajes de «El labirinto mágico»* (A. Piras) p. 95; C. Martín Gaité-J. Benet, *Correspondencia* (E. Pittarello) p. 96.

R. M. Grillo, *Escribir la Historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX* (M. Cannavacciuolo) p. 101; G. Bellini, *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana. De Colón al siglo XX* (M. Rabá) p. 103; J. Bergua-G. Fernández (coords.), *Literatura ispanoamericana del siglo XX. Literatura y ciudad* (M. Cannavacciuolo) p. 104; S. González Aktories-I. Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes entre actos: ecfrasis e intermedialidad* (M. Donat)

BULZONI EDITORE

p. 105; D. Blaustein, *Procedimientos mimético y antimiméticos en obras del "post-boom"* (P. Mildonian) p. 107; A. Pezzè-L. Tassi, *Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano* (G.J. Zarco) p. 111; A. Astutti-N. Domínguez (eds.), *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange* (L. Paladini) p. 113; M. Canfield, *Sonriendo en el camino. Poesía reunida (2009-1969)* (C. García) p. 115; H. Abad Faciolince, *El amanecer de un marido* (P. Spinato Bruschi) p. 116; A. Taján, *Pez Espada* (Patrizia Spinato Bruschi) p. 118; A. L. Lusnich-P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (G. J. Zarco) p. 120; J. M. Silva Barandica, *Cetería* (M. Bortignon) p. 122; J. Nespolo, *El pozo y las ruinas* (C. Maugeri) p. 124.

M. Calafate Ribeiro-R. Vecchi (org.), *Antología da memoria poética da guerra colonial* (M. G. Simões) p. 127.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p.

ANA LAURA LUSNICH - PABLO PIEDRAS (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2011, p. 754.

La publicación de *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, está promovida por el *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CiyNE) y forma parte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

El presente volumen es la segunda parte y última parte del proyecto, que tiene como inicio la publicación en 2007 de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, éste concentra sus estudios en el denominado "Primer período histórico-político del cine argentino", mientras que el libro aquí reseñado aborda el "Segundo período histórico-político del cine argentino".

El primer capítulo, además de presentar un panorama amplio de la producción audiovisual que comprende los últimos cuarenta años, teoriza en torno al cine político y social de la Argentina. Concentra su corpus en un arco temporal que se inicia en 1969 y llega a 2009, su estudio no aborda solamente las producciones histórico-políticas sino también las realizaciones ficcionales e intenta, además, dar cuenta de los dilemas que se presentan a la hora de precisar los orígenes del cine documental.

En el segundo capítulo, se instauran reflexiones acerca de los diferentes tipos de representaciones que se establecen a partir de los realizadores más emblemáticos de los años sesenta-setenta. Así también, se abordan los inicios de las corrientes cinematográficas más "comprometidas", como los grupos líderes de las producciones independientes de la época, a saber: el *Cine Ojo*, el *Cine Under*, el *Cine Militante*, *Grupo Cine Liberación* y el *Cine de la Base*. A través de un minucioso análisis se establecen conexiones entre documentales como *Tire dié* (1959) de Fernando Birri -obra fundacional del cine documental argentino- y *La hora de los hornos* de Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, quienes en 1969 presentan un documental de cuatro horas de duración que refleja las tensiones políticas y sociales vividas en la Argentina durante la década del 60. Postulando un nuevo modo de representación no sólo para el pueblo argentino, sino también para todos los pueblos de América Latina.

En "Las razones de Jorge Predolán", siguiendo el desarrollo de las corrientes mencionadas arriba, el estudioso Marcos Adrián Pérez Llahí recorre la obra de Jorge Predolán -considerado uno de los principales referentes del cine etnográfico argentino- quien en sus obras documenta las llamadas "culturas moribundas" y alude al proceso de transculturación producido en las zonas rurales argentinas. Este documentalista fue uno de los primeros que propuso reducir las distancias y el racismo a través del conocimiento profundo de otros pueblos.

El último capítulo, "Modelos narrativos y espectaculares del cine político (1969-2009)", condensa varios artículos que se ven enmarcados dentro de las denominadas "expresiones de la militancia y de la intervención política", insertándose perfectamente en las estrategias utilizadas por los directores de cine político-documental de los años setenta. Inicia con el abordaje de la resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales. La contribución de María Casale, plantea un itinerario por las películas que abordan un momento concreto de la producción cinematográfica, en el que se intenta dar cuenta del pasado político argentino, toma como punto de partida las ficciones y los documentales histórico-políticos dando particular atención a la obra inaugural de ese período: *La República perdida* de Miguel Pérez

(1984), este documental se desarrolla entre 1930 -primer golpe de estado- y 1976 -último golpe de estado-. Más tarde, en 1986, el mismo autor presenta *La República perdida II*, que abarca los siete años de la dictadura militar argentina conocida como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Ambas películas fueron realizadas durante el período de recuperación de la democracia e intentan contribuir a la recuperación del pasado histórico-político argentino.

Abre el anexo, el análisis de la relación de los filmes que con el pasar del tiempo se convierten en "las películas paradigmáticas de la historia del cine nacional" (p. 546), y que a partir de 1984 y con el uso de diferentes estrategias narrativas, proponen la (re)construcción de la memoria individual y colectiva. Así, pues, películas como *La historia oficial* (Puenzo, 1984), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), *Un muro de silencio* (Stantic, 1992), *Garage Olimpo* (Bechis, 1999) y *Crónica de una fuga* (Caetano, 2006), examinan desde puntos de vista muy diferentes, el pasado reciente argentino.

Cierran el recorrido los períodos en los que las dictaduras militares gobiernan la Argentina -alternativamente- durante las décadas del sesenta, setenta y ochenta, momento en el que se gesta un modelo de representación alternativo, y como puntualiza Carlos Altamirano en relación al accionar del gobierno militar que "se distingue entre 1976 y 1983 las formas diferenciales de relación de los intelectuales en la vida pública" (p. 38).

Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009) es el fruto de una labor rigurosa y de un análisis sistemático en relación a la historia del cine histórico-político argentino; además, representa el trabajo más extenso editado en la Argentina hasta el día de hoy, interesándose no sólo por la permanencia, sino también por la circulación de la tendencia en las últimas cuatro décadas, en las que "sorprende la multiplicidad de variantes narrativas y espectaculares y la coexistencia de distintas alternativas en lo referido a la producción, circulación y exhibición de las películas" (p. 24), tal vez porque como señala Alberto Elena en el prólogo "el cine político y social vive momentos de radicalización, repliegue, resistencia y rearticulación" (p.18).

Resulta interesante, pues, el espacio dedicado al surgimiento -a mediados de la década del noventa- del Nuevo Cine Argentino, en el que autores como Pablo Trapero, Lucrecia Martel y Adrián Caetano entre otros, acuñan la noción de *márgen*, concepto que está presente en todo el cine latinoamericano, pero que en la Argentina de los noventa comienza a ser cada vez más recurrente en la elección de los nuevos directores y sus propuestas cinematográficas. La "posición *periférica* de la cinematografía argentina se inscribe en una marca de su origen" (p. 577) confrontándose, en este sentido, con una industria masiva y comercial. A ello sólo se añade que en tanto que la "marginalidad" es entendida como espacio de temas y personajes; la noción de "periferia" se establece a partir de la posición que ocupa el cine nacional a nivel internacional y como señala Sergio Wolf refiriéndose a la raíz del Nuevo Cine Argentino es "el tipo de diálogo que las películas establecen con la Argentina, con el cine, con el presente y con ellos mismos" (p. 581).

El presente volumen constituye, entonces, una indagación histórica del archivo y la memoria de la cultura argentina. El amplio abanico de trabajos sobre películas documentales y ficcionales en las que se plantean discursos sociales, representan historias particulares y colectivas, que a través de nuevos modos de representaciones recorren los caminos del cine etnográfico, los grupos militantes, el cine del exilio, el cine propagandístico, los filmes de alusión, alegoría, etc.; cada uno de ellos configura un modelo de las líneas expresivas que forman parte de los procesos de rearticulación de "para-

digmas conocidos”, que se valen de la producción del denominado cine de autor, tendencia que se mantiene a lo largo de las últimas cuatro décadas.

Gloria Julieta Zarco

JUAN MANUEL SILVA BARANDICA, *Cetrería*, Santiago de Chile, Piedra de Sol, 2011, pp. 50.

A veces, ideas interesantes se esconden en recipientes pequeños, con el riesgo de pasar desapercibidas. *Cetrería*, primer libro del joven poeta chileno Juan Manuel Silva Barandica, que en su parte impresa no alcanza las 50 páginas, tiene un formato que podría caber en el bolsillo y exhibe en su cubierta la grabación medieval de un cazador a caballo con su halcón, en negro sobre fondo blanco. Un sobrio monocromatismo que encierra el torbellino de los colores encendidos y casi psicodélicos del carnaval de Oruro, en Bolivia, junto con la compenetración entre depredador y presa, el sincretismo tallado en las formas de la virgen de Copakawana y la cadena alimenticia que aúna lombrices, vómito y cabezas humanas.

La obra se presenta como una suerte de recuento de las experiencias de viaje del sujeto poético en los países de la zona andina como Bolivia o Perú; sin embargo, su organización se estructura a través de retazos y fragmentos de imágenes oníricas más que a través de un orden narrativo y cronológico. Además, el territorio geográfico-cultural es vivido en su literal dimensión de tierra, de humus, por lo cual el viaje se puede leer también como rito de pasaje a través de los túneles de la materia, en un deseo de contaminación con las culturas matrices de la zona andina.

De hecho, la matriz retórica que subyace a la obra es el contacto y la tensión entre polos opuestos: un movimiento hacia lo alto – movimiento de deseo –, se combina con un movimiento hacia lo bajo – movimiento de anulación en la multiplicidad. En el intenso aunque reducido universo semiótico de la obra, esta estructura quiásmica se explicita, por una parte, en la imagen del halcón –la agudeza mental, la búsqueda de la trascendencia– y, por la otra, en las secreciones corporales y la labor oscura de la descomposición, que sin embargo es poblada de vida.

El ave de la noble arte de la cetrería, el halcón, es representado como continuación natural del brazo del cazador, quien a través del impulso ascendente de su animal trata de alcanzar el desierto de la contemplación, el vacío y el silencio. En los versos de apertura de uno de los poemas que presentan esta figura –“No sabe por qué la H antecedió a las letras / que dibujarían el ave” (p. 9) – se puede leer la tradición borgiana que funciona como subtexto, como bien intuye Víctor Quezada, quien se encargó de la presentación crítica en ocasión del lanzamiento del libro en La Chascona (Fundación Neruda) en mayo de 2011. La referencia es al poema “El golem”, en el cual se sostiene la hipótesis de que si el nombre es el arquetipo de la cosa, la rosa está entonces en su nombre, y así todas las aguas del Nilo en la palabra Nilo. El sujeto poético de *Cetrería*, de forma similar, buscaría el ave en las letras de su nombre; sin embargo, se estrella con el residuo de la consonante muda “H”, escoria no restable, y se da cuenta de que, al escribir la palabra, “emerge la sangre del nombre / que comparten el amo y su ave” (p. 9). La materialidad orgánica, simbolizada en este poema por la presencia invisibilizada pero insistente de la “H” y por la sangre común entre el cazador y el halcón, se manifiesta por lo tanto como el camino a recorrer para alcanzar la revelación.