

**Arnau Pons. *Artaud, cruz entre dos rostros*. Barcelona: H&O Editores, 2023, 106 páginas**

El libro de Arnau Pons se presenta como obra *en traducción*. O más precisamente, *transducción* en acto: se transducen en él tres textos. El primero, que da nombre al volumen, escrito originalmente por el autor en francés, aparece en versión bilingüe: en las páginas pares se despliega el original “Sans limage” mientras que en las páginas impares se lee, en espejo, la traducción realizada por Joana Masó, cuyo título es “Artaud, cruz entre dos rostros”. El segundo texto, cuya autora es la traductora del primero, tiene un título de ritmo borgeano: “Arnau Pons, lector de Antonin Artaud”. Se trata de una lectura profunda del primer ensayo que al final (72) le devuelve la ambigüedad homofónica del título original (*sans limage/ sans l’image: sin la imagen* suena como una invitación a pensar desde las asperezas, *sin limar*). Escrito originalmente por la autora en catalán y traducido por ella misma al castellano, el texto de Masó se lee como una tomografía de la traducción. Cierra el volumen un texto de Arnau Pons escrito originalmente en catalán y traducido por el autor al castellano. Se trata de “Soy una puta cuando siento que soy Dios” (Nota sobre *Heliogábalo o el anarquista coronado*).

La traducción es la vena del libro: *entre* el francés, el catalán y el castellano circula la sangre del *po-ema* (52-53). En una cita sublime, Artaud aso-

cia la partícula “ema” (del griego *sangre*) con el poema, como heredero de una escritura previa de sangre, que luego devendrá canto *sans sang* –homofonía obliga– sin sangre: “Pues de aquello que estaba hecho con sangre nosotros hemos hecho un poema”. La sangre se asocia allí también con *cruor* (sangre vertida), que roza la po-ética con “el rojo sangrante” y la crueldad.

El pre-texto (la señal) son dos imágenes (10-11), dos miradas. A la izquierda –del lado del francés– una fotografía de 1930 y a la derecha –en las páginas impares, asociado a la traducción castellana– un autorretrato de 1946. En medio: guerra, sangre, crueldad, locura del crucificado, muerte. Plano y contraplano: 1930, una mirada al porvenir, calma de la inmortalidad, frente a los ojos de 1946, extraviados “de tanto luchar contra la eternidad” (12-13). Dos imágenes: una foto pulida (“limada”) –tomada por otra persona a la cual mira– frente a los ojos vueltos hacia adentro en una mirada interior áspera. Entre esas dos miradas se cuestiona un yo que aquí no afirma la sino que, en el autorretrato, se descubre “traducción, a puerta cerrada, de su yo irreductible” (16-17). La tesis del libro es que en 1946 aconteció la revelación “Es en la lucha de Yo a Yo donde Yo soy” (50-51). Ese yo orillado a la lucha contra sí mismo (60-61), irredento, único testigo de sí mismo, no vislumbra salida alguna hacia otro

(como sí ofrece Rimbaud en su carta a Georges Izambard: *yo es otro*).

Sin embargo, a partir de las fechas que abarcan el cruce de miradas, Arnau Pons despliega una po-ética que se transduce como política y roza lo teológico-político cuando suena el anhelado perdón junto al elogio de la desobediencia (22-23) o con el juego del genitivo en el título “para acabar con el juicio de Dios”, Dios a la vez sujeto y objeto de juicio (42-43). Palabra insumisa (26-27) destructora de lo ideológico. Crueldad y locura transformaron las señales entre palabras durante esos 16 años de horror. Pons aproxima el dolor de Artaud con la experiencia de Améry con la tortura, ese estar orillado al propio cuerpo sufriente (36-39) y con Celan también, por el po-ema que hace sonar la sangre de las masacres (52-53). La ética llega (entre guerras, hambrunas, epidemias) desde la escucha y el entendimiento de los corazones a los cuales el poeta busca honrar con su soplo “para respirar en este mundo de asfixiados” (64-65). La asfixia, la hambruna del tiempo de Artaud recorre nuestros días en Palestina, entre los niños de Gaza que mueren cada día por desnutrición.

En su tomografía de la traducción, Ana Masó señala la responsabilidad de la poesía, de la escritura, en esa batalla del yo insumiso ante la dominación que tiene lugar en “las guerras de la normalidad” (72) como un llamado a “pensar *sin limar*”.

La nota sobre *Heliogábalo o el anarquista coronado*, concebida por

Arnau Pons en catalán, cierra el volumen buceando en las profundidades de aquello que Levinas, el mismo año de su publicación (1934) llamó “filosofía del hitlerismo”. El filósofo señala el mal elemental que acecha en el pensamiento liberal mientras festeja a un yo orillado a sí mismo al cual Artaud, a través de la atención (escucha y entendimiento) quiere redimir con la poesía y el teatro como un respiro en medio de la asfixia. Heliogábalo-Hitler encarna la crueldad y la autodestrucción que residen en la omnipotencia (80). La disposición del texto de Pons estremece en estos días en que el soberanismo colonial, envidioso de la omnipotencia, prostituye a Dios (91) en la “tierra prometida”. El autor pregunta (con cierta resonancia adorniana) por la posibilidad de “hacer poesía en Europa después de los miles de migrantes ahogados en el Mediterráneo” –siempre de cara a la raíz de la crueldad– “y cuando la crueldad ya forma parte cada día del teatro de la política” (87-88). La respuesta que propone es la de una poesía “que no confunda tema y poema” (absteniéndose de eso que llama “poesía social”). Desde esta orilla lejana, y conociendo la lectura fina que Arnau Pons tiene de Paul Celan, yo creo escuchar “el cambio de aliento” al que este poeta relaciona con la poesía en *El Meridiano*. Se trata del poema que conduce al encuentro como *diálogo desesperado* y que relaciona con la *atención* (esa escucha-entendimiento que acaricia Artaud) como plegaria natural del alma (Celan cita a Malebranche a través de Benjamin).

Decía al principio que *Artaud, cruz entre dos rostros*, de Arnau Pons, es una obra *en traducción*. Voces y lenguas deambulan entre sus páginas en un camino de 95 años: espejean, se ocultan, a tientas suspiran, respiran,

conspiran para vencer la asfixia que campea en nuestro tiempo.

**Silvana Rabinovich**  
IIFL, UNAM

**Esteban Juárez. *La promesa quebrada. Estética y política en Theodor W. Adorno*. Buenos Aires: Ubu Ediciones, 2025, 262 páginas**

Que cada capítulo logre iluminar desde su propia inmanencia “los contornos de una figura plausible en la que se entretengan crítica y promesa de felicidad del arte en Adorno” es la aspiración que Esteban Juárez confiesa en la introducción a su libro. Esta ambición, que no es modesta, se devela audaz si se tiene en cuenta que los siete capítulos que integran el volumen encuentran un antecedente directo, cada uno de ellos, en ensayos que el autor publicó previamente de forma separada.

La noción de *promesse du bonheur* se introduce en el primer capítulo titulado “La promesa que el arte debe incumplir”. Allí el autor señala que el uso de esta expresión ubica a Adorno en una corriente de pensamiento que comienza en Stendhal y continúa en Baudelaire para ser luego retomado por Nietzsche, resultando su sentido levemente modificado tras cada una de estas apropiaciones. El matiz que Adorno añade en su uso de esta expresión es que el arte no puede y no debe realizar esa promesa. La idea del arte como una promesa de felicidad que se rompe, observa Juárez, da cuenta de

un vínculo en el núcleo de la concepción estética adorniana entre dos concepciones estéticas divergentes, en tanto el concepto primeramente formulado por Stendhal convive con un pensamiento de la negatividad. Esta negatividad consiste en reconocerles un potencial crítico a las obras de arte, en tanto logran oponerse a la inmediatez de lo real, en la medida en que se introducen en sus contradicciones inmanentes. El capítulo indaga en la convivencia entre las nociones divergentes de negatividad y del arte como promesa de felicidad mostrando cómo se potencian mutuamente, marcando una los límites de la otra.

El segundo capítulo, “La irrupción de la *promesse du bonheur* en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. De Marcuse a Adorno”, contextualiza el primer empleo que Adorno hace del concepto de *promesse du bonheur*. Juárez argumenta que cuando Adorno hace referencia a tal expresión en el artículo “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” en el volumen VII de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, publicado en 1938, lo utiliza para plantear sus diferencias

respecto del artículo de Marcuse “Sobre el carácter afirmativo de la cultura” publicado en 1937 en la misma revista. Adorno encuentra un déficit dialéctico en la aproximación de Marcuse, quien utiliza la fórmula para reducir al arte burgués a un ideológico dispensador de placer y consuelo. Por su parte, Adorno considera necesario introducirse en un análisis inmanente de las obras de arte, para develar de esa manera la presencia de una *promesse* en la forma de una felicidad no inmediata, sensible, sino mediada, presente en la “configuración intraestética de las tensiones sociales que lleva a cabo la nueva música radicalizada” (84). De esa manera, la aproximación de Adorno es capaz de reconocer, a diferencia de Marcuse, un potencial crítico presente en algunas obras de arte.

El siguiente capítulo lleva el título “Entre promesas. Más allá de la gran división”, valiéndose del término acuñado por Andreas Huyssen para dar cuenta de la distinción entre industria cultural y arte autónomo, como si se trataran de esferas separadas. Aquí el autor analiza la tematización que Adorno hace de la industria cultural en términos de promesa de felicidad para erosionar una habitual interpretación según la cual el filósofo se caracterizaría por su antihedonismo estético. Juárez está especialmente interesado por dar cuenta de que no hay en el pensamiento de Adorno una escisión tajante entre arte radical y arte de masas, sino que ambas son pensadas en su mutua mediación dialéctica, de modo que a cada una de ellas le son

inherentes momentos de su otro. A través de un meticuloso análisis, se evidencia que Adorno no se opone al placer sensible ni al entretenimiento en general.

El señalamiento de esa mediación mutua entre los conceptos de industria cultural y arte radical conduce en el siguiente capítulo, titulado “Promesas entumecidas. Discusiones musicales en Darmstadt”, a abordar el punto de vista crítico que Adorno sostuvo respecto de aquellos jóvenes reunidos en torno a los *Cursos Internacionales para la Nueva Música* realizados en Darmstadt. Lo que motiva la crítica de Adorno es ver que la técnica dodecafónica, lejos de dar respuesta a los problemas estéticos del presente –tal como el filósofo entiende que corresponde al arte más avanzado y tal como había reconocido en la nueva música instaurada por Schönberg–, adquiere en estos jóvenes un carácter fetichizado. A través de la reconstrucción de esta crítica a los jóvenes postserialistas, Juárez ilumina la preocupación de Adorno ante una debilitación del papel subjetivo en el proceso de composición musical. Este debilitamiento del sujeto daba cuenta, para Adorno, de una ciega dominación racionalizada del material musical, en tanto la composición se convierte en absolutización del procedimiento serial. De esta manera, tiene lugar una obturación de toda posible relación novedosa entre el sujeto y la objetividad musical.

“El vanguardismo de lo tardío” es el título del quinto capítulo, en el que se aborda la concepción adorniana de

*estilo tardío*, esbozada de forma fragmentaria y dispersa en distintos escritos del filósofo. Al contrario del sentimiento decepcionante que experimentaba con los jóvenes postserialistas, Adorno admiraba el “estilo tardío” de músicos como Schönberg, Mahler y Beethoven. Con esta noción no designaba a las obras de madurez de los artistas, sino a una característica común a varias obras, que consiste en una renuncia, por parte de la subjetividad, a lograr un control completo sobre el material musical, trabando mediante esa renuncia una tensa relación de la subjetividad con el legado tradicional. En esa tensión, el retiro subjetivo coincide con un fracaso de la apariencia estética, que queda evidenciada en su carácter apariencial. Lo que le interesa especialmente a Juárez es que el estilo tardío permite vislumbrar las posibilidades de un sujeto liberado del principio idealista de autonomía. Es de esta manera que el fracaso de la apariencia estética da lugar, desde la misma inmanencia artística, a una verdad extra-estética, es decir, una verdad referida “a la posibilidad de interrupción de la dialéctica del progreso histórico” (152).

La estructura misma del libro se hace eco de ese traspaso de la estética a la praxis, abordando en los dos últimos capítulos problemas de filosofía práctica. En “Elogio de la teoría e impaciencia de la praxis” Juárez sitúa la reflexión de Adorno sobre el arte hacia fines de la década de 1960 en el contexto de las disputas con los estudiantes alemanes agrupados en torno al

SDS. El capítulo relativiza la imagen estereotipada según la cual Adorno se opuso sin más a las posturas de los estudiantes, mostrando cómo el movimiento estudiantil se nutre en un momento de las propuestas de Adorno y cómo Adorno afila su postura en diálogo y a veces en confrontación con ellos. El eje central de la disputa tiene que ver con que Adorno concibe que, luego del fracaso del proyecto emancipador de la razón moderna, la relación entre teoría y praxis adquiere un carácter discontinuo. Tal como lo entendía Adorno, la exhortación de los estudiantes a la acción colectiva implicaba una fetichización de la espontaneidad que interviene en el paso de la teoría a la praxis, sin mediación de la reflexión teórica.

El último capítulo, titulado “Hamlet y lo añadido”, destaca una figura de la reflexión de Adorno más extendida en su discurso académico oral que en su producción filosófica escrita. La figura de Hamlet, en tanto aquel que sabe qué es lo correcto y, sin embargo, es incapaz de ejecutar la acción, es central para la tematización de ese momento de espontaneidad que supone el paso de la conciencia al acto, el cual, según Adorno, requiere de la intervención de un factor adicional que denomina –casi sin denominarlo– “lo añadido”. En este punto, el libro muestra cómo la filosofía práctica adorniana vuelve a apuntar al ámbito del arte, dado que es en la experiencia estética donde más fuertemente se manifiesta este factor indeterminado.

Este movimiento de la reflexión, advierte Juárez, no significa que la única manera de resistir a la coerción de la realidad sea la reclusión en el ámbito estético. Más bien, indica que solo en el nivel de la praxis pueden sobrepasarse los límites que impiden actual-

mente a los individuos alcanzar el placer y la felicidad. Es por esto que denomina a lo añadido “la pieza de resistencia de todo el materialismo de Adorno” (19).

**Paula García Cherep**  
IHuCSO/CONICET-UNL

**Hugo Francisco Bauzá. ¿Por qué leer a los griegos? Los mitos clásicos, la historia y nosotros. Buenos Aires: Luz Fernández, 2025, 148 páginas**

El volumen *¿Por qué leer a los griegos?: los mitos clásicos, la historia y nosotros* reúne una serie de clases –estructuradas en ocho lecciones– que el renombrado filólogo clásico y ensayista argentino Hugo Francisco Bauzá (*Docteur* por la Universidad de París IV-Sorbonne) dictó en la Galería Arte-xArte en el año 2024, invitado por la artista y promotora cultural Luz Fernández de Castillo, sobre la historia de los mitos clásicos y su vigencia en la actualidad. Esas lecciones versaron, principalmente, en torno a un interrogante: cuál es el sentido de la relectura de los griegos. Bauzá responde la pregunta en la sección de las “Palabras Liminares” a través de una cita del filósofo español Miguel de Unamuno: “Para novedades, los clásicos” y del añadido del escritor argentino Jorge Luis Borges: “Sí, pero para recrearlos”. De esa forma, el autor concibe al pensamiento helénico como un “saber viviente, siempre renovado”.

En la primera lección “¿Tiene sentido hoy para nosotros releer a los griegos?”, Bauzá retoma la cita de las

palabras prologales y agrega el consejo del filósofo alemán Martin Heidegger de “leer a los presocráticos” como condición fundamental para poder aprender filosofía. En relación con esto, refiere al ensayo de Jacqueline de Romilly *Pourquoi la Grèce?* (1992), en el cual la traductora francesa establece que, mediante la consolidación del pensamiento racional en Occidente, los griegos fueron quienes primero nos enseñaron a pensar. Entre las invenciones que Bauzá menciona como parte de ese legado se encuentran: el género trágico y disciplinas como historia y filosofía. Esta última tiene por finalidad que los seres humanos podamos comprender el mundo tanto desde una postura racional como desde el aspecto irracional de las pasiones. Además, la instauración de la democracia en tanto “forma suprema de gobierno” en Grecia dio lugar a fundamentos como *eleuthería* (‘libertad’) e *isonomía* (‘igualdad’) que permiten reflexionar sobre política. Este primer apartado concluye con un recorrido por los hallazgos de Troya,

iniciados por el arqueólogo aficionado alemán Heinrich Schliemann, y su ubicación en la actualidad.

La segunda lección, “Homero: entre mito e historia” indaga la denominada “cuestión homérica”, tópico que el autor había analizado en profundidad en su obra *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo* (1997). En diálogo con ese planteamiento, Bauzá propone por un lado, problematizar si Homero realmente existió, si fue un solo poeta o si participaron varios en la composición de las epopeyas *Iliada* y *Odisea*. Por otro, recupera los estudios de Milman Parry en torno a los *guslari* –a quienes concibe como “rapsodas modernos” de la cultura serbocroata– por su capacidad para memorizar composiciones más extensas que los poemas homéricos.

En la tercera lección, “Sentido y simbolismo de la *Orestía* de Esquilo. Poder, justicia y equilibrio de fuerzas. Una mirada desde el presente”, en una primera instancia, el autor se detiene en la biografía de Esquilo, el primer gran trágico, a quien considera “el padre de la tragedia griega”, en línea con lo postulado por Gilbert Murray en *Aeschylus: The Creator of Tragedy* (1940). Luego, repone el mito de Pélope para adentrarse en el estudio la trilogía. Bauzá comprende la *Orestía* en tanto “encomio de la democracia” debido a que a través de la conformación del Areópago (tribunal de justicia) halló “una solución jurídico-política al tema de la justicia”, en palabras de David García Pérez (2021). De ese modo, Esquilo logró terminar con una

suerte de “ley del talió” que tenía lugar en algunas sociedades tribales para vengar los crímenes de sangre.

En la cuarta lección, “Eurípides y sus *Bacantes*”, el autor realiza un análisis pormenorizado de la tragedia *Bacantes* en un recorrido que abarca desde la vida de Eurípides y el contexto de composición de la obra, pasando por el mito de Dioniso –en el cual repone las epifanías en Tracia, Tebas y Atenas– y su vinculación con los cultos agrarios, hasta la pervivencia del dionisismo en el mundo contemporáneo. Al respecto, Bauzá encuentra ese retorno en las letras de las canciones de Elvis Presley o *The Beatles*, en las “experiencias de los viajes a Citera o a Katmandú” y en diferentes manifestaciones artísticas como, por ejemplo, los *happenings*. También advierte la presencia del dionisismo en lo que Michel Maffesoli (1982) denomina “las barbaries de hoy” para referir a ciertos comportamientos adictivos que se potencian y difunden a través de redes sociales.

La quinta lección, “Una vez más Edipo. Entre mito e historia”, concibe la tragedia *Edipo rey* de Sófocles como un clásico “por su humanismo, por su verdad y objetividad”, de acuerdo con lo propuesto por María Rosa Lida (1971), y estudia el mito de Edipo con el propósito de abordar, entre otras cuestiones, nociones existentes en el imaginario griego, a saber: el fatalismo del “destino inmarcesible” –también llamado *Fatum*– que sostiene la creencia en un destino inexorable para todos los seres humanos y las deidades.

Bauzá también indaga el mito de Edipo a la luz de teorías sobre heroicidad –tema que había estudiado especialmente en su obra *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica* (1998) – desde variados autores como Vladimir Propp, Lord Raglan y Otto Rank. En relación a la recuperación de Edipo en tanto figura trágica en la actualidad, evoca la pieza *Greek* (1980), compuesta por el dramaturgo británico Steven Berkoff, en la cual se equipara la crisis económica del gobierno de Margaret Thatcher con la epidemia que asoló Tebas en la obra de Sófocles.

La sexta lección, “*Los persas* de Esquilo y nuestra actualidad”, tal como anticipa el título es, probablemente, la clase con mayor articulación con el mundo contemporáneo porque encuentra ecos de los efectos devastadores que padecieron los pueblos en guerra en la Antigüedad en el actual conflicto bélico entre Rusia y Ucrania. Bauzá define a Esquilo como un “humanista” ya que en *Los persas* se valió del suceso histórico en el cual unos pocos helenos pudieron derrotar al ejército del imperio persa –comandado por el despótico rey Jerjes– en una muestra de inmensa valentía. No obstante, la mirada compasiva de Esquilo situó la acción desde el punto de vista de los vencidos, víctimas del comportamiento soberbio del monarca. En este sentido, para Bauzá la obra constituye un “elogio de la *democratía*”.

En la séptima lección, “La erupción del Vesubio y la villa de Pisón en Herculano”, el autor vuelve a vincular

mito e historia pero en el mundo romano a partir de la evocación del trágico suceso de la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. que sepultó las ciudades de Pompeya, Herculano y Estabia y dañó el litoral de la Campania. Si bien hubo numerosos hallazgos de la ciudad de Pompeya, la lección prefiere centrarse en un ámbito no tan explorado: las excavaciones en la ciudad de Herculano, lugar de veraneo de la aristocracia romana, donde se encontraba la biblioteca de la villa de Lucio Calpurnio Pisón Cesonino. A lo largo de ese apartado, Bauzá realiza un apasionante recorrido cronológico sobre los distintos procedimientos utilizados por arqueólogos, curadores, filólogos y bioquímicos para poder descifrar los textos de antiguos filósofos griegos – como Epicuro, Demetrio de Lacón, Metrodoro y Filomeno– que perduraron en los rollos de papiro.

En la octava lección, “Recuperación del tratado *De rerum natura* de Lucrecio en el siglo XV y su importancia para Occidente”, el autor relata la instancia de hallazgo del poema en una abadía próxima a Constanza donde permaneció oculto por la iglesia por negar la existencia divina y, al mismo tiempo, validar el atomismo, la psicología epicúrea, la teoría de la sensación y el movimiento de los cuerpos celestes. Sin embargo, Bauzá advierte que Lucrecio no pasó a la historia como físico sino por su labor como poeta e influyó, entre otras celebridades del mundo romano, a Virgilio, quien lo evoca en *Geórgicas*. Además, el tratado circuló entre renacentistas –

entre ellos Thomas Moro, Giovanni Pico della Mirandola y Marsilio Ficino– e inspiró en el siglo XIX a pensadores sobre ideas materialistas como, por ejemplo, Karl Marx. El autor reafirma su concepción de la Venus lucreciana en tanto *dynamis* ‘fuerza’ que posibilita la vida, cuestión que ya había indagado en profundidad en su reciente obra *Afrodita y Eros: consideraciones sobre mito, culto e imagen* (2022). Con respecto al propósito final del tratado, radica en “quitar el temor a la muerte y, con ello, devolver la paz a los espíritus”.

El volumen concluye con una lección final titulada “Grecia y nosotros”, a modo de corolario, en la cual alude a una cita del poeta inglés Percy Bysshe Shelley (1822) que reza: “Todos somos griegos. Nuestras leyes, nuestra literatura, nuestra religión, nuestras artes, tienen sus raíces en Grecia”. En línea con ese planteamiento, Bauzá despliega numerosos ejemplos sobre la pervivencia de la cultura griega en lo que se denomina Occidente, tales como: la visión de mundo, la impor-

tancia de la “persuasión”, la democracia como forma de gobierno, la combinación entre conciencia lógica y pensamiento mítico-poético para aprehender la realidad, los saberes específicos (sociología, antropología, psicología, arqueología), el desarrollo de la escritura, la idea del deber ser, el concepto de humanidad y la costumbre de la hospitalidad. No obstante, para el autor el legado fundamental descansa en el anhelo de libertad que “se impone como un ideal en todas y cada una de sus acciones”.

En suma, ¿*Por qué leer a los griegos?: los mitos clásicos, la historia y nosotros* se puede interpretar como un tratado sobre la idea de libertad que invita a los lectores a reflexionar sobre el mundo clásico desde la actualidad en un estudio que condensa y, al mismo tiempo, actualiza –de forma amena y accesible– años de investigación y de docencia universitaria del especialista Hugo Francisco Bauzá.

**Daniela Oulego**

UBA, UNLAM

**Andrés Di Tella (ed.). *Una película es todo el cine*. Buenos Aires: La Crujía/UTDT, 2025, 256 páginas**

“Un manual de instrucciones”, así define Andrés Di Tella a *Toda película es el cine*, el libro que compiló y que a principios de este año fue publicado por la editorial La Crujía. Es un manual de instrucciones en la medida en que cada cineasta presente en el libro de alguna manera expone su idea del

cine. ¿Quiénes son? Lucrecia Martel, Mariano Llinás, Albertina Carri, Marta Andreu, Pedro Costa, Radu Jude, João Moreira Salles y James Benning; todos, por suerte, aún presentes en la materialidad de este mundo. Cada capítulo viene precedido de un

pequeño comentario de Andrés Di Tella al cineasta de turno, en el que pone en contexto lo que vendrá: unas veces una defensa personal del propio cine, otras la exposición de un sistema estético que aún no logra concretarse y, en un par de ocasiones, más precisamente en los capítulos de Radu Jude y João Moreira Salles, un homenaje a Andy Warhol y Eduardo Coutinho, respectivamente.

Los nombres propios de las y los cineastas que componen este libro tienen, en apariencia, muy poco en común, son de lugares bastante distintos y hacen un cine diferente, cada uno con su estilo particular. Pero más allá de que su cine sea variado hay algunas cosas en las que coinciden: la relación lúdica con la ficción, la indeterminación de las fronteras del cine, de sus potencias, duraciones y aspectos. Hablamos de cineastas cuya curiosidad solo ha aumentado con los años, explorando demasiadas posibilidades cinematográficas como para detenerse en alguna obra o cineasta específico.

Siempre es complicado hacer valoraciones de libros colectivos, sobre todo si además las palabras allí impresas no fueron escritas, sino dichas en el contexto de clases y conferencias del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella. Lo que este libro ofrece a sus lectores es principalmente un variopinto panorama de lo que puede ser, pensar y hacer el cine, al mismo tiempo que reivindica

la idea de comunidad de la que aparentemente carece el cine de nuestro siglo. Si se leen todos estos textos en conjunto nos damos cuenta que, por ejemplo, entre Pedro Costa y Joao Moreira Salles, compatriotas cuyas estéticas son radicalmente opuestas, pueden existir algunas similitudes que viendo sus películas uno creería imposibles. Lo mismo se puede decir de James Benning y Mariano Llinás, antagonistas cinematográficos si se quiere, a quienes probablemente nunca veremos sentados en la misma mesa. Es justamente a partir de una frase de Llinás que el libro tiene su título: “Una película es todo el cine y un plano es todas las películas. Como una especie de idea borgeana en donde en cada parte están contenidos todos los problemas. Son exageraciones, pero sí tiene que ver con una forma de relacionarse con las imágenes que se distingue un poco de una noción más bien utilitaria. Las imágenes son nuestro trabajo y las películas se componen de las imágenes que uno está produciendo todo el tiempo”. Allí radica el valor de *Toda película es el cine*, en la amplitud de ideas, referencias y futuros de aquella máquina fantasmagórica que es el cine, tan imposible de definir como de limitar. Si uno se asoma a la filmografía que nos espera al final del libro, puede tener por seguro lo anterior.

**Miguel Ángel Gutiérrez**