

Sobre Choi, Domin. *Transiciones del cine. De la modernidad a la contemporaneidad*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009, 190 páginas.

Ana Amado*

amado3@fibertel.com.ar



El libro de Domin Choi está recorrido, de un extremo al otro, por la idea de las filiaciones críticas y de las herencias estéticas que conforman nuestra relación con el cine. O de nuestra cinefilia, para decirlo con un término que da cuenta del tejido afectivo o amoroso de esa relación. Y como las filiaciones y las herencias suelen solicitar en primer lugar conocer el entorno de un nacimiento y luego las condiciones o las formas de transmisión de un legado, es esa secuencia la que marca el trayecto de los argumentos de esta obra, que en su título mismo

incorpora la idea de recorrido, de travesía. Claro que un término como *transición*, o su plural en “transiciones del cine”, permite entrever una mayor complejidad que la de un simple recorrido, porque sugiere no sólo etapas, sino estados, procesos por los que el cine pasó “de lo moderno a lo contemporáneo”, como dice el subtítulo.

*Ana Amado es Profesora de Análisis y Crítica Cinematográfica en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UBA. Es autora de *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*, co-autora de *Lazos de familia. Herencias, Cuerpos, Ficciones y de Espacio para la igualdad*. Sus escritos sobre cine, política y memoria figuran en numerosas publicaciones nacionales y extranjeras.

Es por lo tanto un libro atípico en la producción local, ya que en lugar de la aplicación crítica a un corpus de películas escogidas, es decir en lugar de un movimiento hermenéutico, realiza un mapeo riguroso por los postulados de aquella filiación. Sobre todo los que derivan de aquella teoría que marca el rumbo de intensas y extendidas adhesiones críticas: la del realismo baziniano, desplegado aquí minuciosamente y con todas sus definiciones paradójicas. Subrayando estas paradojas, Choi realiza una recensión de los corto-circuitos que provocaron en distintas edades de la crítica, sobre todo la que nace con la *nouvelle vague*, que marca a fuego el modelo de juicio estético y ético para una generación de cinéfilos. Lo que ocupa el lugar central del trabajo es, precisamente, este lento despliegue argumental de la teoría y de sus consecuencias, es decir, de los hilos teóricos que sostienen la escritura de un cine que además de mirar de frente al mundo, estaba evidentemente obsesionado por la escritura. Cuestión que Domin Choi hace presente por vía de la figura de Daney, crítico que como se sabe trazó el modelo de cómo articular el lenguaje con la moral de una mirada y extraer de cada película el beneficio de una política que podía estar o no en las imágenes.

Uno de los planteos más oportunos y productivos del libro que reseñamos es remarcar la actualidad de los postulados sobre el realismo de Bazin. No deja de señalar los problemas de algunas de las definiciones bazinianas respecto a lo real y a su construcción en el cine, pero subraya que en un momento como el actual, en el que a cada mutación técnica trae aparejada un plus de realismo (más aún, el cine comercial o industrial se acerca cada vez más a la realidad hasta casi confundirse con ella) es preciso rescatar cierta actualidad de las ideas de Bazin para pensar los nuevos procedimientos que el cine se da en su refabulación del mundo. Este sería un realismo que, en términos borgianos, podría definirse como una paradoja –por caso, “una postulación de la realidad como efecto del rigor de la imaginación”- pero que es posible rescatar en ejemplos cada vez menos extraños, en obras que logran una conjunción de voluntad de realismo y de delirio. Choi rescata esta perspectiva (en el penúltimo capítulo, al que denomina “Finale”, como si el contenido fuera a detenerse allí, aunque a continuación hay un anexo con

críticas de distintas películas) para una nueva generación capaz de sostener la tradición y con ella, ser fiel, vaya paradoja discursiva, a los legados de la modernidad estética. Este cine contemporáneo, el de la resistencia estética y heredero de la tradición modernista es un cine “periférico”, o de países periféricos para ser más exactos. Domin nombra a algunos de esos autores: Abbas Kiarostami, Tsai Ming Liang, Hou Hsao Hsien, Edward Young. Y analiza con más detenimiento los rasgos “modernos”, en el retorno a lo real, con una mayor o menor dosis de trauma en sus argumentos, de realizadores contemporáneos como Hong San Soo, y sus films sobre el radical desencuentro amoroso entre los sexos, tema que obsesiona a Wong Kar Wai, a Tsai Ming Liang, o a través de las distintas formas de indeterminación que construyen, a Kiyoshi Kurosawa o Rodrigo Alonso.

No voy a volver aquí sobre los argumentos complejos con los que Choi rescata la vigencia de las propuestas de Bazin de las ruinas de la aparente inactualidad a la que parecían haber sido destinadas sus ideas. Su preocupación crítica se centra, en cambio, en las maneras cómo el cine, en sus distintas etapas, saldó las cuentas con la historia. Y ahí vuelve sobre la insoslayable *nouvelle vague* y su pedagogía de la mirada, mirada como conciencia de la imagen. Y sobre la moralización de la mirada que supone un film estéticamente justo, dentro de una ontología de la imagen cinematográfica que para Bazin (y para Choi, se entiende) equivalen a una conciencia del mundo. Resulta pertinente que estas cuestiones y argumentos sean desplegados en relación con Godard, Rivette, Chris Marker y Resnais, para quienes el cine es, siempre, un acto de realidad.

Es sabido que hoy todos los saberes críticos sobre la historia, la política, la moral, incluso en su relación con lo social, han sido alterados. El destino de la crítica y de la teoría es hacerse cargo de una incertidumbre porque el cine, en su autismo digital o numérico, en su pasaje de la visión a la cultura de lo visual como la llamó Daney, ya no puede ofrecer nada del mundo y de la experiencia. El correlato de este escepticismo sobre el mundo es una descreencia de la imagen, como acertadamente señala Silvina Rival en el

excelente prólogo que escribió para este libro, cuya edición también le corresponde.

Choi combina el rigor argumental con una narración clara y desarrolla con sencillez y elegancia cuestiones complejas. El tono general, sin embargo, tiende a las predicciones sombrías: términos como frustración, decadencia, desencuentro, entre otros sinónimos puntúan melancólicamente un relato que a primera vista tiende un arco de pura pérdida. Hasta que aparece más nítido el mensaje de que el destino de la crítica y de la teoría es hacerse cargo de esa historia y pasar por encima de los infortunios. El cine que se pretende político puede no saldar cuentas con la Historia, con mayúsculas, pero aprendió a hacerlo con lo social. Esa fórmula es la que sostiene este libro, opción que se profundiza cuando se deja percibir como defensa de las resistencias minoritarias frente a las totalizaciones paranoicas tipo *Matrix*.

Con esto quiero decir que en el planteo de Domin Choi encuentro intransigencia, porque la moral por la que aboga es no fabricar imágenes del mundo demasiado completas, en nombre de verdades relativas. Por ejemplo, hacia el final, analizando *Belleza americana*, concluye que en la trama de esa película, “cierta parte de la historia del cine y su complejo instrumental se ponen al servicio de una paradoja”, afirmando que el momento más falso -se refiere al deslumbramiento epifánico y postrero de Lester ante una ninfa adolescente de la edad de su hija- puede convertirse en el momento de la verdad del relato. La modernidad fílmica, o “régimen estético del arte” como suele llamarlo Rancière, ha sido continuado por el “régimen visual”, al que Stiglitz llama analógico-digital, régimen éste último que cabe para describir el cine de Tarantino, ejemplo de la precipitación (en el sentido de condensación, de alquimia) de géneros y de estilos. Una efusión “representacional”, en suma, categoría con la que Choi alude a la fusión de imágenes, de estéticas e incluso de regímenes en este realizador, a la cual es difícil sustraerse o considerar política e ideológicamente falsa por sí misma.

En el último capítulo, subraya con optimismo que entre la extenuación de las artes tradicionales y el agotamiento de la vitalidad de las vanguardias y pos vanguardias, puede reconocerse que “el cine todavía conserva su capacidad

masiva y un suplemento estético-crítico, que lo diferencia de la mera mecánica audiovisual". Y celebra la creciente legitimidad que las imágenes, las del cine y las del llamado mundo audiovisual, lograron en ámbitos académicos, aún reconociendo que estamos lejos de encontrar una definición o descripción de los atributos que conforman el cine contemporáneo, si despojamos al término de sus connotaciones historiográficas y nos atenemos a las coordenadas puramente estéticas. Por ahora, y desde ese lugar exclusivamente, el cine contemporáneo sigue siendo una producción sin perfiles, como define sin definir John Orr.

Puedo terminar aquí o traer otra definición, que ofrezca una salida aunque fuera por el ejercicio de las paradojas que tanto gustan a Domin Choi. En 1970, Godard definía esa etapa como una en la que era necesario: primero, "hacer film políticos", y segundo, "hacer políticamente los films" (esto está en "¿Qué hacer?", el manifiesto emblemático de su período marxista leninista que apareció en el primer número de la revista inglesa *Afterimage*). Luego da una larga lista de acciones que afirman el primer postulado (hacer film políticos) y/o al segundo (hacer políticamente los films). Ya en ese manifiesto decía explícitamente que la pelea debía darse entre lo antiguo y lo nuevo, la lucha entre las ideas nuevas y las que están atadas a un orden tradicional, antiguo, retrógrado. Creo que no resulta exagerado decir, que esa lucha es justamente la que está sucediendo ahora en todos los órdenes, tanto en lo político-social, como en el terreno de la creación, de la estética y la crítica.