

Sobre Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, 357 pp., ISBN 978-987-719-082-3.

por Iván Morales*



El último libro de Gonzalo Aguilar reúne una serie de textos que, como se lee en la introducción, giran en torno a dos preguntas: “¿de qué modo el cine, en su trabajo con los indicios, interviene en la producción de lo real?” y “¿cómo opera la imagen cuando el pueblo –actor histórico privilegiado del cine latinoamericano– ya no es más la instancia homogeneizadora de lo político?”. Dividido en cuatro partes (“En teoría”, “Memorias del pasado”, “Presentes del pueblo”, “En tránsito”), el libro encara esos dos interrogantes en cada uno de sus artículos analizando

un conjunto de películas que, aunque en su mayoría son argentinas, le permiten a Aguilar hacer relaciones temporales y espaciales dentro de la historia del cine mundial para ver cómo operan unas y otras sobre problemas similares. No se trata solamente de la habilidad del autor para viajar por los distintos momentos de la historia del cine, sino principalmente de la confianza deleuzeana (autor que abre el libro) de que el cine piensa y hay que pensar con él. De esta manera, si aquellas preguntas iniciales engloban dos conceptos pesados, “lo real” y “el pueblo”, lo que hace Aguilar es someterlos a un riguroso

ejercicio crítico poniendo en escena las tradiciones, los cambios y los vicios de la teoría y la práctica cinematográfica en torno a ellos.

La prueba de esto ya aparece en la primera parte; los tres capítulos que comprende la sección “En teoría” vienen a expresar tres momentos de la crítica cinematográfica y tres movimientos operados por Aguilar que reposicionan su propuesta frente a los capítulos que le siguen: Deleuze (“Gilles Deleuze o la armonía del cine”), Daney (“La liberación de la mirada: Serge Daney”), y la ya improcedente obsesión teórica por “el retorno de lo real” (“¿Quién le teme a lo real?”). En el juego de los títulos de cada capítulo puede leerse cierta apuesta por el camino de Daney antes que el de Deleuze. Ambos ensayos son esclarecedores de la obra de cada crítico y, como ya señalamos, en especial la perspectiva de análisis de Deleuze ante una película se vuelve fundamental para Aguilar: “pensar con las películas, develar sus mecanismos de construcción: no salir de la caverna sino tratar de comprender la lógica que anida en sus sombras proyectadas” (26). Pero también es cierto que los dos tomos dedicados al cine encuentran un límite que Aguilar expone como una necesidad para pensar la nueva era del cine y de la imagen en general. De allí que la división tajante entre la imagen-tiempo y la imagen-movimiento, así como la armonía planteada por la taxonomía que domina esta obra, encuentra una salida en la mirada de Daney. La insistencia de Deleuze en pensar al cine del Tercer Mundo como minoridad en torno a la idea de “el pueblo que falta” lo lleva a realizar una mala lectura de, por ejemplo, Glauber Rocha (y el *cinema novo*), quien antes de estar pensando en volverse menor proyecta un *Estado virtual*. Frente a esto, el ensayo sobre Daney aparece como un marco conceptual sobre el que van a resonar gran parte de las películas trabajadas en todo el libro, principalmente por cómo piensa la idea de pueblo. Aquí también se explicita un límite y un cambio: la apuesta es por el Daney de *Ciné journal* (textos escritos para el diario *Liberación* entre 1981 y 1986) contra el de *La rampe* (ensayos para *Cahiers du Cinéma* entre 1970 y 1982). En lugar de

ejercer una crítica de la sospecha sobre la representación, llega el tiempo de la rehabilitación de la mirada, de la revalorización de la cinefilia como memoria y del manierismo como una forma de vivir en el artificio, en la superficie, de las imágenes: “Cinefilia y manierismo son dos maneras de conservar o retener una memoria popular que el cine no debería haber perdido nunca” (59).

El hecho de que Aguilar titule su libro *Más allá del pueblo* es toda una declaración de principios y afinidades críticas. Cuando analiza el *Ciné journal* marca que la película con la que Daney abre el libro es una reseña de *Más allá de una duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), de Fritz Lang, “film que cuestiona la naturaleza del juicio y la pretensión de tener la última palabra” (49). Este desplazamiento entre la película que elige Daney y el nombre con el que Aguilar bautiza su propia obra encuentra su expresión más cabal en la tercera parte del libro “Presentes del pueblo”. Ante el pueblo concebido como una certeza, como lo “real”, propio del cine de las décadas de 1960 y 1970, en la década de 1990 se produce un cambio donde la homogeneidad de la categoría de pueblo y la relación con la figura del líder cambian su sentido. Ya en el capítulo sobre Daney, la pregunta por el vínculo entre la masa, los muchos, las multitudes, las coreografías (nombres que aparecen una y otra vez en los distintos capítulos), y la imagen, es decir “qué imagen le corresponde al pueblo” (59), se develaba como uno de los interrogantes claves para hacerse en la actualidad. ¿Cuáles son las mutaciones frente a los agrupamientos colectivos en el cine de, por ejemplo, Rejtman respecto del Solanas y Gleyzer? (“El pueblo como lo ‘real’: hacia una genealogía del cine latinoamericano”), y también ¿cómo pensar el vínculo cine-épica, cine-política, épica-política hoy? (“La épica populista: la historia nacional en tiempos de globalización. De Juan y Eva a Néstor Kirchner”). Este último capítulo ofrece una lectura muy atenta del lugar que ocuparon las formas de la épica en la historia reciente, es decir, en tiempos de paz y de instituciones democráticas consolidadas, cuyo resultado audiovisual es más bien un cine “post-épico” (allí están las películas de la

última década como *Revolución. El cruce de los andes y Juan y Eva*) o una épica sobre personajes históricos transfigurados en héroes épicos (la película sobre Néstor Kirchner de Paula de Luque y la versión que realizó Adrián Caetano, construida sobre una estructura más dramática antes que épica).

En esta genealogía cinematográfica por la que va y viene Aguilar hay dos directores que aparecen con insistencia como un contraejemplo, un momento de resistencia a la clasificación: Glauber Rocha y Leonardo Favio. Ya habíamos mencionado cómo la lectura de Glauber hecha por Deleuze es insuficiente, pero lo encontraremos también a contracorriente del Grupo Cine Liberación cuando afirma que el pueblo es un mito burgués y “abre una fisura en la genealogía del cine militante de los sesenta” (187), o incluso en referencia a su proyecto nunca realizado, *América nuestra*, una épica atípica que propone correr a los grandes héroes latinoamericanos hacia un segundo plano. Sin embargo es Favio, quizás en uno de los capítulos más lúcidos (“En los confines de la racionalidad: Leonardo Favio y las fabulaciones de bandidos y bestias”), quien le permite a Aguilar no solo realizar una lectura novedosa de *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) donde condensa muchos de los conceptos centrales desplegados en todo el libro (la fabulación como vínculo entre el artista y el pueblo, el juego con las máscaras, la presencia o ausencia del líder, las coreografías); sino también proponer con ella una teoría del populismo alejada tanto de las posturas de izquierda y derecha que lo acusan de irracional como de la idea de Laclau en torno a una racionalidad y a una lógica inherentes al populismo: “No hay que entender la lógica del populismo sino su potencia, que, justamente, se encuentra más allá de toda lógica, en una comarca en la que conviven el odio de los vecinos y la furia de los lobos” (232).

El otro gran núcleo conceptual del libro, que Aguilar también plantea en aquella primera parte destinada a la teoría, es la relación entre imagen cinematográfica y vida, su ligazón con lo viviente para volver a considerar el gastado sintagma

“el retorno de lo real”. Si primero señala las contradicciones de una concepción que implícitamente supone que lo real alguna vez se tuvo que haber ido para retornar, luego elige volver a considerar esta idea en el marco de un cine que parece exhibir cada vez más el nexo con lo viviente, tanto en el documental como en la ficción. Así, por el lado de la ficción, películas con ideas de puesta en escena bien diferentes como *Castro* (2009) –que desde su *slapstick* antirrealista “no habla de otra cosa que del retorno de lo real” (79)– o *La ciénaga* (2000) y *La mujer sin cabeza* (2008) –donde “el accidente, la errancia y el estado zombi se revelan con toda la fuerza del afuera” (83)– se encuentran en su apertura a lo viviente. Y, por el lado del documental, es la segunda parte del libro la que se concentra principalmente en documentales sobre la memoria (la excepción es el capítulo sobre *Infancia clandestina* (2012) y su organización narrativa integral –no fragmentaria– de la memoria) a partir de conceptos como cuerpo, rostro, gestos y una concepción de las imágenes como “organismos enigmáticos”. En este sentido, *M* (2007) y *Los rubios* (2003) marcan un umbral para los jóvenes realizadores de cine documental frente a formas que no prosperaron como la de *Cazadores de utopías* (1995).

No es casual que en la última parte del libro el nombre de Daney vuelva a hacerse presente, es de hecho el último autor citado. Esta vez para hablar de la cultura mundial del cine de Spielberg (y el estadounidense en general), o, en los términos de otro autor (Renato Ortiz) tomado por Aguilar: el cine conforma una cultura internacional-popular. Si en la introducción Aguilar señala que los ensayos de este libro surgieron como corolario de *Otros mundos* (Santiago Arcos, 2005), habría que agregar también que la última parte comparte el arsenal conceptual que había desarrollado en otro de sus trabajos: *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (Santiago Arcos, 2009). Prueba de esto es el capítulo “Oriente grado cero: *Happy Together*, de Wong Kar-wai”, allí *Juan Moreira* (1973) se encuentra con *Yojimbo* (1969), despliega las ideas de *cosmopolitismo marginal* y *cosmopolitismo limítrofe* y analiza la dinámica

nacional y transnacional del cine desde la película de Won Kar-wai. Pero siempre con la certeza de que el cine ha sido transnacional desde sus inicios, a contracorriente de cierta tendencia en la crítica académica *mainstream* que ha concebido a esta característica como un fenómeno del mundo hiperconectado de las últimas décadas.

Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine es un trabajo fundamental por cómo ejerce la crítica y por cómo incomoda a la teoría. Las dos locuciones que abren y cierran las cuatro partes en las que está dividido el libro, “En teoría” y “En tránsito”, nos están avisando cuál es su intención y qué reclaman del lector: por un lado, poner en suspenso y volver a revisar los conceptos de pueblo, popular, puesta en escena, voluntad de arte, lo real, realismo, lo viviente; por otro, estar atentos hacia dónde se dirige el cine en el contexto mundial.

*Ivan Morales es Licenciado y Profesor en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con un proyecto sobre Hollywood y el cine clásico argentino. Investigador del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE, FFyL, UBA). Adscripto de la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA).