

Gonzalo Aguilar,
Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine,
Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015, 357 páginas

En las últimas páginas del volumen que ocupa esta reseña, Gonzalo Aguilar consigna algunas líneas autobiográficas no exentas de cierta provocación. Por alguna razón, mientras avanza en el análisis de *O cinema falado*, de Caetano Veloso, estima necesario hacer una pausa y referir algo sobre sus hábitos de cinéfilo. El autor cuenta que vio esa película una tarde de verano, en Salvador de Bahía, prefiriendo una sala de cine a la playa: “Tuve que moverme dificultosamente entre mi portugués de *tourist* y la sorpresa por lo que se desplegaba ante mis ojos”. Los recuerdos se multiplican y el lector aprende por ejemplo que de chico su padre le relataba escenas de los filmes de Fellini.

Aunque sean evidentes los hilos geográficos y temáticos que vinculan estas anécdotas privadas con las acciones de *O cinema falado*, entiendo que su despliegue en un cruce de lecturas críticas y balances historiográficos apunta a registrar un encuentro con el afuera, una práctica escritural que refuerza una de las hipótesis fuertes de este volumen: en el cine actual, la imagen habría dejado de ser un simple “material representacional sometido a procedimientos” para convertirse en un tejido de indicios, una superficie de unidades vitales, un organismo o una apertura. Esta

consideración atraviesa de algún modo todos los ensayos incluidos en *Más allá del pueblo* y determina el lente crítico bajo el cual se colocan sus objetos de estudio, aproximación explicitada de este modo por el autor: “Necesitamos vincular la imagen con lo real y lo viviente”.

Se trata de un argumento que por un lado implica reconocer que la crítica carece de instrumentos capaces de describir el estatuto actual del cine, y por el otro construir un repertorio que pueda dar cuenta de una etapa que “todavía no podemos visualizar claramente en todas sus consecuencias”. De la primera de estas dificultades se ocupa la parte titulada “En teoría”. Aguilar revisa una obra parteaguas de la cultura cinematográfica, los dos volúmenes de *Estudios sobre cine*, de Gilles Deleuze (“La imagen-movimiento” y “La imagen-tiempo”), pero no para apropiarse de su arsenal teórico, sino para definir precisamente a partir de su agotamiento un programa futuro para la crítica. Es indicativo de tal propósito que la atención esté puesta en la fisura que genera el pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. De esa fisura surgió una nueva relación entre las masas y el poder, cuando los fascismos y el conflicto mundial no dejaron sino ruinas: “la crisis de la imagen-movimiento es también el

ocaso del pueblo, y ese ocaso marcará, para Deleuze, una nueva era del cine”.

Aguilar sostiene que el cine del presente estaría anunciando otro tipo de transformación, la retirada de la imagen-tiempo, y considerando la restricción de su autonomía se pregunta qué figuración le corresponde al pueblo en nuestra contemporaneidad. Una primera respuesta pareciera encontrarla en las notas incluidas en el *Ciné journal* de Serge Daney, porque registraron hacia la mitad de los años ochenta una especie de migración de las multitudes desde el cine hacia la televisión; pero capítulo tras capítulo, *Más allá del pueblo* va desplegando sus propias herramientas metodológicas, a través de un proceder analítico deslumbrante, de una manera admirable de formular preguntas y de una serie de gestos críticos que definen fenómenos y nombran conceptos, para caracterizarlos siempre con precisión.

“Yo vicario”, “puesta en cuerpo” y “rostrificación” son las categorías que el autor moldea para leer el cine documental latinoamericano. En las películas argentinas realizadas por hijos de desaparecidos, como *Los rubios* (2003), de Albertina Carri o *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, el lugar de enunciación que en el género le corresponde a la primera persona deja de constituir un

centro de organización epistémica a favor de una subjetividad que se anuda a lo colectivo, un “yo vicario” que plantea una relación novedosa con la memoria y lo político. Si el pacto testimonial (y su muy a menudo retórica heroica) fue durante los años noventa el horizonte privilegiado de interlocución con la historia, esos filmes insisten en cambio en “las dificultades de llegar a la enunciación personal”, se abren a los imprevistos, buscan “una imagen menos congelada del pasado”. Y si las estrategias de la representación descansaban en la puesta en escena, la inscripción obsesiva de las huellas personales del director en una película como *M* (2007), de Nicolás Prividera, permite hablar de una “puesta en cuerpo”. En la encrucijada presente, escribe Aguilar, “la pregunta no es dónde pongo la cámara, sino cómo se pone el cuerpo ante la cámara”.

Es una mirada sintomática la que el autor arroja sobre ese archivo visual y que define los resultados de *Más allá del pueblo*, un detenerse en los indicios de esta “puesta en cuerpo” para intentar captar los gestos que exceden la voluntad; no aquellas disposiciones previstas por los guiones, sino sus fallas o sus traiciones. De ahí que Aguilar postule una “rostrificación de la imagen” en los filmes analizados. A diferencia de aquellas películas que en la década de 1970 consignaban una figuración del pueblo a partir del borramiento de los rastros individuales, del montaje dialéctico de los unos con el líder, de procedimientos fílmicos de homogeneización y de reducción de lo popular, los

rostros singulares se convierten en una marca ineludible de la cinematografía actual: “El rostro es el paisaje de estos documentales”.

¿De qué pueblo nos hablan entonces estas caras que ya no se disuelven en multitudes compactas? Aguilar asegura que no se trata del fervor revolucionario, sino de un espacio atravesado por el recogimiento, de un paisaje melancólico. De esta galería de rostros que abandona el carácter combativo, y que admite en cambio algo de la indiferencia, surge otra hipótesis fuerte del volumen: ahí donde el cine político latinoamericano (Tomás Gutiérrez Alea, Pino Solanas, Jorge Sanjinés, el primer Glauber Rocha, etc.) había hecho de la cámara una herramienta de construcción del pueblo, ligando el arte a la acción, aquí las películas del presente partirían del vacío para convertir la imagen misma en una zona de interrogantes políticos. Se entienda bien, no se trata para el autor de la renuncia a cualquier forma de la comunidad, sino de un rechazo de las razones orgánicas y excluyentes implícitas en los usos que el cine politizado de los años sesenta y setenta hizo de la categoría de pueblo.

Uno de los ejemplos ofrecidos para dar cuenta de posibles lógicas alternativas de agrupación es la lectura que Aguilar hace de *Copacabana* (2006). Los bailes y las asambleas de la comunidad boliviana que Martín Rejtman filma en una villa miseria de Buenos Aires desarticulan ese dispositivo que el autor define como el “enunciado

mayestático” del pueblo, esto es, la captura de todos los actores de la sociedad por parte de los aparatos estatales y la afirmación de su cohesión. Lejos de ajustarse a esta disposición, los motivos coreográficos de *Copacabana* exceden lo mayestático (término que desde su origen designa al soberano y por ende a una ciudadanía indivisible) porque no identifican el Estado ni con un objeto de deseo ni con un enemigo: “estos inmigrantes aspiran, por el contrario, a formar una comunidad sin Estado”.

Abandonar el “enunciado mayestático” supone en otras palabras deshacerse de las seducciones del populismo, de esas tonalidades épicas que Aguilar entrevé por ejemplo en algunos filmes sobre montoneros, como *Cazadores de utopías* (1996), de David Blaustein, o en ciertas mitificaciones actuales, como *Néstor Kirchner, la película* (2012), de Paula de Luque. Implica para algunos directores superar la visión de un pasado heroico e instalarse en un espacio virtual a medias “entre la nostalgia y la esperanza”, un lugar que insiste en los distanciamientos, porque de la revolución ya no quedan sino pedazos y porque su historia ya no puede restituirse de forma plena. A ese sistema de signos, el autor lo denomina “post-épica” y su inclinación es lo cotidiano, lo íntimo, son aquellas instancias temporales que preceden el evento, cuando la emancipación constituye todavía una promesa.

Abandonar el “enunciado mayestático” significa para otros renunciar a la herencia del cine militante que vio en la

ciudad (y en particular en las villas miseria) un territorio de disputas políticas, desplazando la atención hacia sus vínculos con la sociedad del espectáculo, como ocurre en *Estrellas* (2007), de Federico León y Marcos Martínez, que considera a los habitantes de las villas “antes como sujetos culturales que como sujetos políticos”. Abandonar el “enunciado mayestático” incluye en algunos casos la búsqueda de trazados culturales que eviten seguir “las estelas asentadas de los recorridos coloniales” y pensar la modernidad latinoamericana a partir de lo que Aguilar llama “cosmopolitismo limítrofe”,

esto es, una relación entre periferias globales que es indiferente a la referencia de lo europeo como signo de lo universal, que marca sus propios ritmos desligados del reloj metropolitano, que constituye imaginarios cuyas lógicas saltan afuera de la hegemonía.

Superar el significante único del pueblo, finalmente, no es una tarea que le pertenece únicamente a los realizadores, sino algo que surge en este volumen como un horizonte ineludible para la crítica cultural: “La colisión de esos modos diferentes de la memoria exige el rechazo del anquilosamiento discursivo así

como de toda entrada convencional al archivo.” *Más allá del pueblo* lo hace rastreando afectos, construyendo un laboratorio en el que las imágenes se leen a contrapelo, ensayando la disconformidad de los lugares comunes y practicando la necesaria polémica. Sobresaliente en sus apuestas teóricas, el libro de Gonzalo Aguilar ofrece una gramática que sin duda habrá de alimentar los balances críticos del cine actual.

Luigi Patruno
Harvard University