

GONZALO AGUILAR

**MÁS ALLÁ DEL PUEBLO IMÁGENES, INDICIOS
Y POLÍTICAS DEL CINE**

BUENOS AIRES: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2015, 358 PP.

Gonzalo Aguilar recopila diversos textos publicados anteriormente o leídos en ponencias sobre cine e imagen, en lo que observa la representación que tiene el pueblo como imagen política en el cine y diversas obras audiovisuales, que van desde la producción documental política en torno a la memoria en Argentina, pasando por una revisión de la categoría de lo real en torno al pueblo en el cine latinoamericano, hasta llegar a una visión general de las relaciones de tránsito entre el cine argentino y latinoamericano y obras de otros territorios —ya sea periféricos o centralizados—. Aguilar inicia el libro con una revisión de dos posiciones teóricas en torno a la imagen y al pueblo, respecto a lo que debe hacer el cine desde un punto de vista sociopolítico desde la teoría y la crítica francesa.

En primer lugar, trata los *Estudios sobre cine*, de Gilles Deleuze, quien critica la concepción del cine como lenguaje y revisa panorámicamente una gran cantidad de realizaciones cinematográficas, dividiéndolas en dos grandes grupos. Por un lado, las denominadas “imagen movimiento” del cine clásico; y por otro, la “imagen tiempo”, del cine moderno. Deleuze, menciona Aguilar, cree que el cine es una expresión del pensamiento por imágenes, por lo que la acción que realizan los directores es la de pensar con imágenes-movimiento, imágenes-tiempo, en lugar de conceptos. El cine estaría, para Deleuze, al mismo nivel que la filosofía. También plantea que la imagen, con dos modos diferentes de plantearse, se despliega hacia un adentro o un afuera, lo que supone consecuencias estéticas, éticas y políticas. El paso de una imagen-movimiento y una imagen-tiempo supone una nueva relación entre política, cine y pueblo. De este modo, el cine del tercer mundo aparece como un espacio en el que, su función filosófica, es remplazada por una

función política que tiene relación con la fabulación de la imagen del pueblo, es decir, con la invención del pueblo como elemento a representar.

En segundo lugar, el autor recoge la labor teórica desarrollada por Serge Daney en dos publicaciones francesas sobre crítica cinematográfica: *Cahiers du Cinema* y *Cine Journal*, reunidas en una publicación llamada *La Liberación de la mirada*. Aguilar plantea la diferencia entre las publicaciones de ambas revistas atendiendo a cambios teóricos e históricos que determinaron la manera de observar de Daney. Al respecto, señala que el crítico francés investiga la mutación de la imagen con la inclusión de nuevos medios, nuevas formas de ver, como la televisión, lo que plantea una nueva función para el dispositivo cinematográfico, el crítico concluye que la imagen queda desvalorizada, estando todo dominado por lo visual.

Ambas posturas teóricas y críticas en torno al cine y a la imagen interesan al autor por entregar, finalmente, una visión acerca de la representación del pueblo en las elaboraciones cinematográficas: “No debería haber teoría del cine que en algún momento no coloque en su rompecabezas una de las piezas ineludibles: la masa. Tarde o temprano, como pueblo o como multitud, como horda o público, la masa irrumpe en la imagen cinematográfica” (59). Para Aguilar, el pueblo se representa en Daney cuando el crítico busca en la unión del cine popular con el cine de élite que se encontraban en la pantalla a través la presencia del concepto de pueblo, mientras que para Deleuze, el pueblo falta, es una ausencia que puede ser recuperada en las literaturas menores, como el cine latinoamericano. Aguilar también cuestiona el concepto de lo real, que tanta importancia y debate ha generado en la teoría en torno al cine. Para él, el llamado retorno a lo real es más bien un retorno de lo vivo, “lo real es la fantasía que dice la lucha entre lo que está vivo y lo que está muerto, entre el cuerpo que se inscribe como indicio y la imagen que es máscara mortuoria” (79).

Después de una primera parte centrada en esta reflexión teórica acerca de lo planteado por ambos autores franceses, Aguilar, en la segunda parte de su libro “Memorias del Pasado”, se adentra en el análisis de la presencia del tema de la memoria en torno al sujeto en diversas películas de las últimas décadas, todas referidas a los sucesos acontecidos en Argentina en particular

y en América Latina, en general, durante las dictaduras militares desde la década de los setenta. El referente principal de los documentales analizados por Aguilar en esta parte del libro es la dictadura, pero más que eso, hacen referencia al acto de recordar y de construir un discurso sobre ese suceso histórico. Le interesa a Aguilar el modo en el que este cine presenta o introduce la primera persona, el yo, el cuerpo, el rostro e incluso el gesto de ese rostro como protagonista y como elemento que configura una narración. Para el autor, películas como *Los Rubios* (Carri, 2003), *M* (Prividera 2007), *Montoneros* (Di Tella 1995), presentan una nueva relación entre memoria e historia, desde un presente con una perspectiva política en relación con el pasado conflictivo, al contrario de lo realizado en una obra como *Cazadores de utopías* (Blaustein 1996), donde la perspectiva nostálgica del pasado militante se queda estancada en la narración de una derrota sin ninguna perspectiva de presente.

En la tercera parte del libro, “Presente del Pueblo”, Aguilar presenta una revisión al concepto de pueblo en relación con la categoría de lo real en el cine latinoamericano. Presentando una genealogía del cine político desde una perspectiva histórica. El autor analiza diversas escenas cinematográficas que se gestan en el continente desde la década de los sesenta, dando importancia al concepto de la masa: “el pueblo no es el destinatario del filme, sino un hacedor que interviene en todos sus tramos” (181), eliminando de esta forma la visión externa del pueblo como algo que el cine, especialmente el documental, debería observar y registrar, sino como un elemento más para la creación de un relato. Aparece así la figura del pueblo como coautor. Aguilar destaca, igualmente, cómo el pueblo aparece representado a través de la coreografía, es decir, a través del movimiento de los cuerpos. Posterior a las dictaduras latinoamericanas, desde la década del noventa, el autor reconoce una nueva perspectiva en la categoría de pueblo, marcada por la urgencia a la hora de narrar y por una disputa entre lo real y aquella como masa a representar. “El cine ya no es un dispositivo en la invención del pueblo, sino un dispositivo en la reflexión sobre lo político” (193). A partir de esta idea surgen interesantes análisis en torno a las villas miserias, a las poblaciones periféricas de Buenos Aires y otras grandes ciudades latinoamericanas, como

sucede con películas como *Ciudad de Dios* (2002), *Detrás de un largo muro* (2005) o la reciente *Elefante Blanco* (2012). El autor concluye que en estos filmes el espacio es presentado como un laberinto, mostrándose como única forma de liberación para los personajes la transformación de estos en sujetos políticos.

Los tránsitos y desplazamientos producidos entre el cine latinoamericano y el de otras culturas son analizados en la parte final del volumen, destacando la elaboración del autor del concepto de cosmopolitismo limítrofe, es decir, el acto de conectarse con otras periferias, como oriente, para promover una nueva tradición universal y, plantear así, una nueva idea de modernidad. Un ejemplo de esto es el filme de Hong Kong *Happy Together* (1997), analizado como “una alegoría de lo indistinto y lo inestable” (275), desde espacios como la frontera y lo urbano de una ciudad diferente y nueva para los protagonistas. Finaliza el libro con una revisión del cine *mainstream* en torno a lo político, entendiendo que no solo la producción documental latinoamericana tiene la posibilidad de entregar a la audiencia una elaboración discursiva respecto a lo político.

El valor del trabajo de Gonzalo Aguilar radica en presentar un análisis de la imagen, de los relatos y el discurso de diferentes películas sin perder de vista el contexto en el que se producen y la manera en la que estas son recibidas por la crítica y la audiencia. Se trata de una forma de mirar que se plasma en sus escritos y que entrega la riqueza de encontrar en pequeñas escenas la manera de comprender fenómenos complejos que abarcan desde lo histórico, lo político y lo social en un continente cruzado por conflictos en estas áreas.

VIOLETA PIZARRO MOLINA
Universidad Andrés Bello
violetapizarro@gmail.com