

TIERRA FIRME

MÁS ALLÁ DEL PUEBLO

GONZALO AGUILAR

MÁS ALLÁ DEL PUEBLO

Imágenes, indicios y políticas del cine



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2015

Aguilar, Gonzalo

Más allá del pueblo : imágenes, indicios y políticas del cine. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2015.

357 p. ; 21x14 cm. - (Tierra Firme)

ISBN 978-987-719-082-3

1. Crítica cinematográfica. I. Título

CDD 791.430 9

Armado de tapa: Juan Balaguer

D.R. © 2015, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-987-719-082-3

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11723

Índice

<i>Introducción</i>	9
---------------------------	---

Primera parte

EN TEORÍA

I. <i>Gilles Deleuze o la armonía del cine</i>	21
II. <i>La liberación de la mirada: Serge Daney</i>	45
III. <i>¿Quién le teme a lo real?</i>	71

Segunda parte

MEMORIAS DEL PASADO

IV. <i>Documentales: entre la primera y la tercera persona, entre lo real y la ficción</i>	87
V. <i>Maravillosa melancolía: Cazadores de utopías, de David Blaustein</i>	101
VI. <i>Con el cuerpo en el laberinto: M, de Nicolás Prividera</i>	121
VII. <i>El rostro y los gestos en los documentales sobre las dictaduras</i>	143
VIII. <i>Infancia clandestina o la voluntad de la fe</i>	153

Tercera parte

PRESENTES DEL PUEBLO

IX. <i>El pueblo como lo "real": hacia una genealogía del cine latinoamericano</i>	179
X. <i>Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio</i>	195
XI. <i>En los confines de la racionalidad: Leonardo Favio y las fabulaciones de bandidos y bestias</i>	213
XII. <i>La épica populista: la historia nacional en tiempos de globalización. De Juan y Eva a Néstor Kirchner</i>	233

Cuarta parte

EN TRÁNSITO

XIII. <i>Oriente grado cero: Happy Together, de Wong Kar-wai</i>	267
XIV. <i>Banalidad. O cinema falado, de Caetano Veloso</i>	281
XV. <i>Mitos y violencia en tiempos de escasez simbólica: Flandres, de Bruno Dumont</i>	297
XVI. <i>Héroes y transgresión: de Iron Man a Abraham Lincoln</i>	311
<i>Bibliografía</i>	329
<i>Origen de los textos y agradecimientos</i>	341
<i>Índice de nombres</i>	345

Introducción

LOS TEXTOS de este libro fueron escritos en diálogo con *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, que publiqué en 2005. El argumento central que sostenía allí era que el cine fue el medio que había captado con más sensibilidad e inteligencia los cambios profundos e irreversibles de los años noventa. El tono que atravesaba *Otros mundos* era crepuscular: el desmantelamiento del Estado de bienestar había afectado nuestros modos de vida y nuestro arsenal conceptual se revelaba insuficiente o anacrónico. Muchas prácticas que estructuraban nuestra relación con lo real (el trabajo, las creencias, el lugar de la familia, los lazos sociales) habían sido afectadas definitivamente y el cine (en particular el *nuevo cine argentino*) podía servir como un laboratorio para repensar posturas, ideas y afectos.

Como *corolarios* o *excursus* de ese libro, fueron surgiendo los ensayos de *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Reflexiones teóricas, relecturas de filmes o balances del estado del cine, cada texto fue respondiendo a una inquietud específica. Ahora decidí reunirlos en un volumen. Los he reunido en cuatro partes aunque creo que todos están atravesados por las mismas preguntas: ¿de qué modo el cine, en su trabajo con los indicios, interviene en la producción de lo real? ¿Cómo opera la imagen cuando el pueblo —actor histórico privilegiado

del cine latinoamericano— ya no es más la instancia homogeneizadora de lo político?

La primera parte (“En teoría”) ensaya una respuesta teórica a este interrogante a partir de dos pensadores que considero centrales: Gilles Deleuze y Serge Daney. Me interesó, antes que exponer o describir sus concepciones del cine, exhibir los momentos en que ambos llegan a un límite, a una frontera que deben atravesar para transformarse a sí mismos. La crítica de cine adquiere toda su potencia cuando decide enfrentarse a las aporías que ella misma produce. En el caso de Deleuze, me detuve en sus recortes metodológicos, en su lectura del cine latinoamericano y en aquella transformación a la que no pudo asistir: qué nuevo tipo de imagen —después de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo— implica la proliferación del cine fuera de las salas, con la aparición del medio digital, el crecimiento de los medios masivos, el nacimiento de Internet y la consolidación de nuestra contigüidad inmediata con el mundo ilimitado de las imágenes.

La disidencia con Deleuze y su concepción del cine del Tercer Mundo como arte *menor* recibe una respuesta en la lectura que hago de la obra de Serge Daney. No se trata de que el pueblo falta (según la conocida frase de Paul Klee que Deleuze cita con frecuencia), sino de pensar agrupamientos alternativos que ya no responden al núcleo voluntarista, nacional y hegemónico que supone la idea de pueblo (sobre todo en la tradición latinoamericana). Me interesa cómo en sus textos el autor de *La rampe* [La rampa] despliega la idea de que el cine inventa Estados virtuales, que no siempre son paralelos sino que a menudo —y eso es particularmente cierto en el caso latinoamericano— trabajan dentro de los Estados nacionales como modo de instalarse en el imaginario social y de redirigir las políticas hacia fines emancipatorios o de visibilización. El problema no era ajeno a Daney en una Europa que se transformaba —gobierno socia-

lista de Mitterrand, aparición del video, fin del modernismo— y que tenía muchas dificultades para articular una política de las imágenes. Por eso el crítico francés inició en la década de 1980 una serie de cambios en la valoración de la imagen, que puso a su crítica bajo la forma del *diario* en los dos sentidos de la palabra: como género de escritura y como periódico, ya que es en esa época que comienza a escribir en *Libération*. En el transcurso del tiempo, Daney investiga los lazos entre imagen y Estado.

Cierra la primera parte “¿Quién le teme a lo real?”, que trata de echar luz sobre uno de los sintagmas más utilizados por la crítica en los últimos años: el retorno de lo real. Mi hipótesis es que este sintagma no es descriptivo, sino que enuncia un deseo de la crítica por acceder a lo contemporáneo y a lo inmediato. También propongo que, antes que señalar un retorno del realismo, lo que se manifiesta es un enlace cada vez más fuerte entre imagen y vida. A partir de una lectura del cine como un arte de los indicios, relaciono el retorno de lo real con un pasaje que hubo en el terreno del pensamiento: de la realidad como construcción se pasó a la búsqueda de los lazos entre lo artificial y lo natural, lo construido y lo dado, lo cultural y lo biológico.

La segunda parte se titula “Memorias del pasado” y es una reflexión sobre el documental, la dictadura, el terrorismo de Estado y los desaparecidos. Comienzo con una reflexión teórica que entabla dos puntos de partida: que la imagen en su actual estado tecnológico plantea un nexo con lo viviente diferente al tradicional, y que, antes que un documental en primera persona, estos filmes —me refiero al corpus que inaugura *Los rubios* (2003), de Albertina Carri— plantean *un yo vicario* en el que se piensa la posibilidad de la memoria y de lo político.

El nexo con lo viviente se modifica desde el momento en que el registro cinematográfico puede ser inmediato, accesible y permanente. Esta situación se da en diferentes grados: así, en una producción hecha en video, la cantidad de tomas puede ser

virtualmente infinita (algo que no sucedía con el filmico, que tenía un uso limitado), y en las producciones de bajo presupuesto, como es el caso de casi todos los documentales, la toma puede hacerse con un equipo muy reducido (de equipos y de personas). Es más, un filme puede utilizar registros hechos con una cámara digital casera. Este avance técnico —con su apertura al flujo del tiempo cotidiano— pone en cuestión el binarismo entre lo real y la puesta en escena en muchas de las obras de los últimos años. Ya no es necesaria la disposición del set, ni el encuadre es el criterio de selección del material: la apertura a los materiales captados en el fluir de lo cotidiano es el signo de nuestra vida en el mundo en el que nos movemos, donde no dejan de proliferar las imágenes.

Este hecho técnico se articula con otro, de carácter cultural: la crisis de la narración histórica para dar cuenta del presente (la caída de los grandes relatos de la que habló Jean-François Lyotard) y la disolución de la oposición entre relato y vida. Lo que los estructuralistas llamaban unidad mínima del relato ahora ya no son unidades ficcionales, sino acontecimientos de vida (lo que no quiere decir que sean no ficcionales, sino que la autonomía ficcional de esos relatos se perdió). Temporarias, precarias, más desconcertantes que garantes de certezas, las imágenes que registran situaciones de la vida cotidiana son la materia con la cual los realizadores cuentan una historia y la arman en la mesa de montaje o en la computadora. Aun en los filmes de ficción, la presencia de tomas de registro directo —testimoniales o simuladas— es cada vez más frecuente. Ya no hay vida y algo que viene después y que podemos llamar “cine”, sino que el cine —es decir, la producción de imágenes y su organización— está entreverado con la vida misma.

La apertura a los indicios, la inmediatez con los documentos, hizo que las imágenes del cine fueran fundamentales para reparar, pensar y exhibir la experiencia traumática que dejó el

terrorismo de Estado. Mediante el documental (el género más flexible para problematizar la enunciación), las películas mostraron que la dictadura había afectado a la *persona misma*, y por eso digo que, antes que documentales en primera persona (como se los denomina habitualmente), son documentales para llegar a la primera y a la tercera persona: a una primera y una tercera persona que no es el resultado de un reencuentro sino de una construcción. La tesis es muy sencilla: no parece que pueda hablarse directamente de “primera persona” en aquellos que, hijos de desaparecidos, justamente experimentaron el cuestionamiento de la noción de primera persona. Criados a veces bajo otros nombres o en desconocimiento de lo que les había sucedido a los padres (y las razones de su ausencia), la enunciación en primera persona es, por lo menos, problemática. Ese es el argumento que desarrollo en “Documentales: entre la primera y la tercera persona, entre lo real y la ficción” y que ensayo en la lectura de *M* (2007), de Nicolás Prividera. En “El rostro y los gestos en los documentales sobre las dictaduras” abordé el tema desde otro punto de vista: el del mundo gestual, que capta la cámara y que excede a la voluntad de quienes testimonian. Creo que se abre un campo en el que la noción de memoria puede superar la oposición entre transparencia y opacidad para producir una articulación que nos permita percibir mejor cuáles son los mecanismos de la memoria en relación con el pasado histórico y el presente político.¹ En “Maravillosa melancolía: *Cazadores de utopías*, de David Blaustein”, encaro el documental y los condicionamientos del presente para narrar el pasado histórico: aunque la película tuvo la virtud, junto con *Montoneros*,

¹ El ensayo es, además, un comentario y una respuesta a la conferencia “The Facial Closeup in Audio-Visual Testimony: The Power of Embodied Memory”, que dictó Michael Renov en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA) realizado en Rosario en 2014.

una historia (1994), de Andrés Di Tella, de abrir el debate sobre los años setenta, lo hace de un modo tan sesgado que me pregunto sobre los intereses y las pasiones que se mueven en esos modos de ejercer la memoria.

“Presentes del pueblo”, la tercera parte, contiene reflexiones diversas sobre cine y política. La edición de mi libro *Otros mundos* coincidió con un cambio político inaugurado por el gobierno de Néstor Kirchner, que se proponía revertir los años noventa y fundar un orden diferente. En los derechos humanos fue donde más se percibieron estas transformaciones, pero el nuevo clima se experimentó en todos los ámbitos: se comenzó a hablar de un retorno de la política y, si bien no se volvió a invocar al pueblo, se revitalizó la consigna de lo nacional y popular y los intelectuales revalorizaron el término populismo. En el léxico y los discursos políticos, no volvió el pueblo pero sí lo popular. La sustancia pueblo no retornó, pero sí los atributos que lo caracterizaban. En el campo intelectual hubo redefiniciones y reposicionamientos enérgicos, algo que tuvo efectos más atenuados en el mundo del cine, pese a la influencia que ejerce el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en todos los tramos de la realización de una película (y eso tal vez porque en los años noventa una de las pocas leyes que proponía un Estado protector se dio en el mundo del cine). Hubo, por supuesto, un intento de apuntalar con algunas películas el relato oficial —sobre todo en la televisión—, pero el *nuevo cine argentino* se mantuvo más bien al margen. Hasta hubo una gran cantidad de producciones que se hicieron por fuera del INCAA (lo que en la segunda edición de *Otros mundos* denominé *cine anómalo*) y también una película, *El estudiante* (2011), de Santiago Mitre, que observa el funcionamiento de la política de un modo hasta más despiadado de como lo había hecho el cine de principios de 2000.

El cine, que tradicionalmente había sido un dispositivo clave en la construcción del pueblo, sobre todo en América Latina, no

volvió a ser lo que había sido en los años setenta, cuando sus narraciones —ficcionalas o documentales— intentaron conectarse con la acción política como lo había hecho el activismo documental. Ni siquiera intentó renovar las pretensiones identitarias y alegóricas del cine de ficción de los años ochenta, como *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, o *El exilio de Gardel* (1986), de Pino Solanas. Hubo intentos, como los documentales sobre Kirchner o *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila, pero una vez más predominaba lo retrospectivo por sobre la interpe-lación y el programa a futuro. La dificultad de acceso a la esfera de la política —cuando no la clausura de esa posibilidad— ha llevado al cine a una reflexión sobre *lo político*. Antes que ligarse a la acción o a la imaginería del pueblo (algo que siguen haciendo a su modo los documentales de Solanas), las películas del nuevo cine han reflexionado sobre las condiciones de posibilidad de la acción transformadora y, para eso, han rehuido los lugares comunes y han desplazado el foco de atención a modalidades emergentes de lo político, muchas veces silenciadas o consideradas menores.

Esto no debería constituir un problema porque se sabe que la fuerza de los retornos se relaciona con su capacidad para actuar en nuevas situaciones. Y también se sabe que el pueblo no es una realidad sino una categoría, es decir, una denominación a un colectivo como lo es “masa”, “turba”, “multitud” o “comunidad”. Lo que sí está en disputa es justamente la potencia de este retorno y la dimensión de este pasaje de la frustración de los años noventa a la creencia en la militancia en la etapa abierta por el kirchnerismo. Y, de manera complementaria, la pertinencia de reinstituir una categoría como la de pueblo con sus connotaciones de unidad, sujeto y homogeneidad en un contexto de globalización mediática y transformaciones profundas de los sujetos políticos (minorías de género, masas migratorias, disolución de la intimidad). En la encrucijada de esos dos diagnósticos

—el retorno de la política o la pregunta sobre lo político— pre-tendo inscribir los ensayos que componen esta parte del libro.

Aunque casi todos los textos son sobre películas argentinas, nunca olvido el hecho de que el cine conforma una cultura internacional-popular.² Es decir, aunque mis textos son generalmente sobre películas argentinas, trato de dotar a mis análisis de una perspectiva cosmopolita. Ya desde sus inicios, el cine tiene una circulación mundial inmediata, mayor a la de las artes tradicionales. Esto hace que el cine de ciertos países —cuyos arte y literatura desconocemos— nos sea familiar: el iraní, el japonés, el coreano y el de Hong Kong son los primeros casos que se me vienen a la mente.

Las multitudes convocadas por el cine se configuran a partir de códigos compartidos en circuitos internacionales. El hecho no se explica simplemente como efecto del mercado o de la dominación imperial, según se hiciera en los años sesenta. Hay en esa cultura internacional-popular —e intento mostrar esto en “Héroes y transgresión: de Iron Man a Abraham Lincoln”— un laboratorio de formación de sensibilidades, afectos y miradas sobre la actualidad que es necesario dilucidar desde la posición periférica y específica en la que nos encontramos.

La cuarta parte de este libro responde a esa convicción. Trata sobre películas producidas en distintas partes del globo y se titula “En tránsito”. Con *Happy Together* (1997), de Wong Kar-wai, propongo la categoría de cosmopolitismo limítrofe, que diverge de la de cosmopolitismo marginal —aquella que se aplica al uso corriente que se le da al término “cosmopolita” en América Latina—. El cosmopolitismo limítrofe se refiere a las relaciones culturales que se entablan entre zonas periféricas, como, en este caso, entre Buenos Aires y Hong Kong, que, pese a ser una capital mundial de las finanzas, muy raramente formó parte de

² Tomo este concepto de Renato Ortiz (1994).

nuestro repertorio. La categoría puede englobar una gran cantidad de fenómenos (Gilberto Gil y el *reggae* jamaicano, Octavio Paz en India, las películas de Mariano Llinás con sus viajes a África y a Siberia) y su característica es que coloca *lo moderno* en una constelación diferente a la metropolitana habitual con el eje en Europa o Estados Unidos.

Si en los otros tres ensayos que forman esta sección (“Banalidad. *O cinema falado*, de Caetano Veloso”, “Mitos y violencia en tiempos de escasez simbólica: *Flandres*, de Bruno Dumont” y “Héroes y transgresión: de Iron Man a Abraham Lincoln”) vuelvo a recurrir al concepto de *fronterizo*, es porque me interesa esa posición paradójica y a la vez dinámica de intervenir en las fronteras: marcando su importancia y a la vez buscando modos de transformarlas, a veces borrándolas, otras evidenciando sus grietas, o construyendo alternativas. Bruno Dumont hace lo que llamo una “estética fronteriza”, que al borde de la Comunidad Económica Europea plantea, justamente, la ausencia de una comunidad, porque esta ha puesto su atributo definitorio en la economía y no en los modos de vida. Con *Flandres* (2006) —y con otros filmes que ha hecho posteriormente—, Dumont lleva esta crisis de los mitos a todos los niveles: nacionales, psíquicos, religiosos, económicos, territoriales, políticos y también estéticos. Ya con las películas de Caetano Veloso (*O cinema falado*, 1986), Shane Black (*Iron Man 3*, 2013) y Steven Spielberg (*Lincoln*, 2012), lo fronterizo adquiere otro sentido: se trata del momento en el que el cine se conecta con otros territorios, sean del mundo del arte, de la informática o de la biopolítica. La necesidad de pensar más allá de compartimentos y clasificaciones es lo que impulsa a los escritos incluidos en el apartado “En tránsito”.

Escritos entre 2005 y el presente, los ensayos de *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* son incursiones diversas en el cine que ahora le pertenecen al lector.