



"Tenemos que formar a un crítico que sepa surfear en diferentes mares"

Entrevista con Gonzalo Aguilar

por Carolina De Simone



Gonzalo Aguilar es un embajador de la cultura brasileña en nuestro país. Jefe de la cátedra de Literatura Brasileña en la carrera de Letras de la UBA, su nombre aparece en cada muestra artística que Argentina recibe del país vecino. Sin embargo, el cine es una de sus pasiones y allá por la década del '90 comenzó su trabajo como crítico de este lenguaje. Su libro

Otros mundos se convirtió en un referente para el análisis del Nuevo Cine Argentino. Gracias a su mirada panorámica y a la vez detallista, logró teorizar acerca del fenómeno cinematográfico que comenzaba a bullir en nuestro país. Hoy en día, su participación en el mundo cultural se desempeña tanto en el círculo literario, como de crítica y de cine.

- Una de las características que vos señalás en tu libro "Otros mundos" acerca del Nuevo Cine Argentino es la utilización del lenguaje cinematográfico como herramienta de investigación, sin tener una idea cerrada de antemano sobre lo que se busca. ¿Creés que las producciones actuales argentinas continúan con ese mismo espíritu o se tiene un poco más en claro el concepto de cine que se quiere comunicar?

- Justo ese tema es algo que estoy investigando ahora. La experimentación tenía que ver con un cierto horizonte inestable de la política en términos generales. Es decir, yo veo al Nuevo Cine Argentino, sobre todo las primeras producciones, como efecto de la década del noventa, que tiene que ver con la cierta clausura de la política y cómo esos films, según mi hipótesis, hacen una reflexión sobre lo político. Obviamente cuando uno ve la década que ha pasado donde se habla tanto del retorno a la política, la pregunta es si eso se traduce o no en los films. Yo creo que lo que sucede en los últimos años es que hay dos tendencias donde una sostiene la idea del Nuevo Cine Argentino de no subordinarse o no desembocar en una idea de lo político externa al cine y otra que se apoya mucho en este nuevo relato con una prominencia en cierto modo de entender el cambio, el futuro, el proyecto y la cultura. Una película en donde esto se ve claramente es *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila – 2011) en donde existe como fondo una suerte de visión de la historia en consonancia con el relato que se vino activando en los últimos años. Esto se da también de un modo más evidente en los documentales que hicieron sobre Kirchner. En cambio, hay otra línea que me interesa mucho, donde películas como *El estudiante* (Santiago Mitre – 2011) mantiene esa cuestión y deja abierta la discusión sobre qué es lo político. De hecho, la polémica que se arma a partir del film me parece que tiene que ver con ese vacío que produce. Son modos que de alguna manera ahora están superpuestos y en debate.



- *Lo política en el caso de El estudiante tiene otro peso, se intenta hacer foco en la figura que está entrando en un círculo político y no ya inserta en él.*

- Claro, ahí está ese horizonte del que hablamos. En el caso de *Infancia clandestina*, el horizonte es la idea de “aquellos que todavía creen en la revolución”. Es una película que tiene un horizonte muy fuerte en el cual se apoya y toda la lectura de la guerrilla de los `70 está basada en esa creencia. Yo analicé muy en detalle a la película y más allá de que se critiquen esos movimientos, lo que se rescata es su impulso revolucionario. Ese impulso revolucionario estaría también hoy expresado por el kirchnerismo, sin llegar a lo que dice Quintín por ejemplo que es una película kirchnerista, me parece que es un film importante para entender cómo funciona esto. En cambio, *El estudiante* no tiene ese horizonte y eso permite que haya todo tipo de lecturas. Hay quienes dicen que es una película complaciente, conformista, nihilista, que revela funcionamientos. Esa hipótesis es la que se emparenta más con el NCA y que uno de sus ejes centrales es que es el espectador quien va a decidir los sentidos de lo político. Entonces de alguna forma, si tuviera que continuar lo que vengo planteando ahí, se crea un debate que tiene que ver con que si en los `90 había un consenso dentro de la gente de la cultura que se había clausurado la cuestión de la política, en los últimos años hay más bien una discrepancia, una diferencia entre ciertos sectores que piensan que se ha regresado a la política y los que sostienen que ese retorno no es lo suficientemente profundo, contundente o claro como se quiere hacer creer.

- *Actualmente se comenzó a experimentar el uso de los géneros, cuestión que como vos señalás en tu libro, el NCA se mantenía más distante. ¿A qué creés que se debe esta nueva tendencia?*

- Lo que digo es que en NCA se sirve de los género, pero con ciertas distancias, como la comedia en *Tan de repente* (Diego Lerman – 2002), en Rejman o la influencia de las comedias de rematrimonio, etc. Sostengo que es una visión más a contrapelo del uso del género clásico. Respecto al cine actual, se relaciona con lo que yo decía sobre el retorno a la política. Y es que ese discurso viene con algo que está estrictamente vinculado con el retorno a narración. Hoy en día se habla del relato; en realidad lo que se está diciendo es algo que supera totalmente el fenómeno kirchnerista, y es la necesidad de la gente de encontrar narración. Esto se da porque el nivel de dotar de sentido los acontecimientos, nos lleva a buscar narraciones que den cierta lógica. Básicamente esto es lo que pasa con las series televisivas que ahora están tan de moda. El retorno a la narración implica que, a veces, se apoyen en géneros y otras no. Los géneros son modos de percepción de lo narrativo convencionales y colectivos. Entonces permite trabajar mejor el discurso que se intenta dar. El otro elemento que me parece importante y que, de alguna manera lo señalo ya en *Bolivia* (Israel Adrián Caetano – 2001), es que generalmente el género trabaja con estereotipos, y la relación con estos cambió. La visión modernista del estereotipo es generalmente crítica y de denuncia, se intenta mostrar cómo los estereotipos obturan lo real, lo simplifican. Y yo creo que ha pasado todo lo contrario en los últimos años.

- *¿Eso lo decís respecto del NCA?*

- Creo que es un fenómeno general donde ya hablar del NCA no es tan útil. Por ejemplo, sobre los estereotipos, podemos tomar una película como *Elefante blanco* (Pablo Trapero – 2012) que trabaja con el estereotipo de cura villero, o *Infancia clandestina*, que trabaja con el guerrillero intelectual. De alguna manera, lo que está habiendo es una cuestión que transforma de forma transversal y que cada uno lo trabaja de distintas maneras. Pero sí creo que hay una suerte de retorno de la narración y que uno de sus modos es el género. Los estereotipos funcionan como algo que no debe ser denunciado, deconstruido o mostrado como una especie de obturación de lo real, sino como algo que debe ser atravesado. En la mejor película donde se ve eso es en *Estrella* (Federico León y Marcos Martínez – 2007); es decir el estereotipo no es algo que está fuera de nosotros, sino con lo que nos movemos dentro y desde ahí se opera políticamente.

- *En tu libro hablás de la incidencia temática que tuvo la televisión en el NCA. ¿Qué incidencia pensás que tienen las nuevas tecnologías y las redes sociales hoy en día en la producción audiovisual? ¿Creés que el dispositivo cinematográfico está quedando obsoleto?*

- Hay dos aspectos, uno que tiene que ver con el cine como fenómeno general que sin duda ha muerto, no en el sentido godardiano, sino respecto al modo de exhibición y eso es un fenómeno que está en curso. Yo creo que el crítico debe marcar cortes, pero no por eso creer que estos son absolutos. Si uno va al cine, y ve la gente que va, se da cuenta por la franja que mayormente son aquellos que no tienen acceso por Internet a las películas, es decir de los 50 para arriba. Los jóvenes consumen cine de otra manera. Eso no puede ser un hecho que no influya en el lenguaje del cine, en la medida en que los consumos son más fragmentados, en peor calidad, o en otro modo de red. Y eso creo que es un punto importante para ir pensando. Luego está el modo en que las redes sociales van modificando los aspectos y las relaciones sociales; sin duda uno podría empezar a ver que hay películas en las que esto está con mucha fuerza. Quizá la más importante de los últimos tiempos, la que a mí me parece más fuerte y da para analizar más, es *The Bling Ring* (Sofía Coppola – 2013). La película marca qué significan en el mundo de los afectos esta aparición.

- *En los últimos años se abrieron nuevos espacios artísticos, legitimando una producción cultural por fuera de las instituciones y generando un nuevo circuito artístico alternativo. ¿Creés que las políticas culturales actuales amparan tal surgimiento?*

- Sin duda Bs. As. siempre tuvo estos circuitos alternativos que han sido muy fuertes y son un modo de entrada de muchísimos artistas. No creo que haya una característica específicamente anti-académica o anti-institucional. Por ejemplo, en un momento el C.C. Ricardo Rojas fue aquel lugar alternativo y, a la vez, depende de la UBA. No creo que tener o no la marca académica sea tan importante. De todos modos es posible de que muchos grupos se auto-legitimen a partir de una idea de "anti-academia", pero generalmente es una especie de etiqueta combativa. Lo importante es que es una especie de engranaje y que esos circuitos tienen una dificultad de sostenerse. Lo hacen en algunos casos por el propio consumo, aunque puede ser muy limitado, y otras veces por el apoyo estatal, con subsidios que van apareciendo. Pero en la Argentina no hay una ley de fomento coherente. La ley de Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires es muy complicada. La ley nacional nunca se ha hecho porque Duhalde la bajó y después el kirchnerismo no la puso en práctica ni la volvió a reciclar y esto me parece que afecta de un modo muy fuerte a que estos circuitos alternativos no puedan institucionalizarse. Lo que no significa, como muchas veces se cree, hacerse oficiales o aburguesarse, sino regularizarse; regularidad que escapa a la voluntad de las personas, a la fuerza y a la garra que se le pueda poner. Los fomentos tienen un doble juego: por un lado, son buenos porque permiten esta regularización, pero por el otro lado hay que ver cómo se dan, quién los gana y hasta qué punto están contemplando un fenómeno concreto. Respecto al caso específico del cine, es que si bien el NCA pudo insertarse, logro continuidad -que es lo que yo marco en el libro- y muchos de sus directores también lograron continuidad, la realidad es que el instituto en los últimos años no ha hecho nada para inventar una especie de circuito que pueda absorber los diferentes fenómenos que se van dando, de los que pareciera no estar notificado. En su momento salieron las salas tipo Gaumont, o Kilometro que parecía que estaba bien, pero eso es un fenómeno totalmente insuficiente y poco acorde a lo que está pasando. Entonces cuando se ve el mapa de la ciudad y ve que en Palermo no hay ni un cine -me refiero a la zona de Palermo entre Scalabrini Ortiz y Dorrego-, y es el lugar donde va la juventud a comer o a pasear, evidentemente falta una cabeza que diga "bueno, ¿cómo insertamos el cine en este circuito?". La política cultural tiene que ver con la capacidad del estado de percibir ciertos fenómenos e inventar sobre ellos una suerte de realidad, y la otra alternativa es la ley. Si vos tenés una ley de mecenazgo donde tenés que recurrir a una compañía que capaz le descuentan los impuestos si la obra sale en dos años, esa ley no tiene sentido, y esta ley se probó en lugares como Brasil que es fundamental.

- *¿Cómo es la situación en Brasil?*

- En Brasil se inventó la ley *Rouanet*: una ley fundamental, que ha sido central en todos los fenómenos de la cultura. En Brasil se ha echado por tierra el prejuicio con los apoyos empresariales. Cuando acá por ejemplo un apoyo empresarial puede ser vergonzoso, con la ley Rouanet eso se ha quebrado y más bien la gente sabe que hay ciertas compañías como Petrobras o Coca Cola que pueden llegar a apoyar a una obra por el mero hecho de descontar impuestos y poner publicidad. Y la obra sigue siendo alternativa, ya no underground, pero sí alternativa. Acá no se dio, pero eso tiene que ver con un empresariado muy conformista, con muy poca idea, además de que los economistas no quieren que parte de los impuestos vaya para la cultura. La ley del cine en ese sentido es muy buena, es el caso de una ley que regularizó un montón de fenómenos e institucionalizó en un modo positivo muchos proyectos que eran alternativos.

- *¿Pensás que no fue suficiente?*

- En el caso del cine fue importante, lo que sí falta en ese caso es que no todo esté destinado a la producción, ya que hoy la clave del cine es la difusión. En última instancia, hay muchos modos de producir una película. Hay que pensar la distribución de ese cine. Evidentemente la ley va a optar por la difusión en los grandes cines, con los grandes tanques, y eso es importante. Pero quedarse en eso es como pensar que una película tiene que ir necesariamente a una sala de cine.

- *¿Qué pensás sobre la progresiva desaparición de versiones impresas de revistas culturales especializadas? ¿Qué beneficios creés que trae sus versiones digitales?*

- Dos cosas: por un lado es muy bueno justamente porque la producción es cada vez más accesible y cada vez hay más personas que pueden volverse productoras; actualmente cualquier grupo pequeño puede armar una revista y salir en Internet, y eso me parece bárbaro. El punto es que hay un mundo de Internet que, en vez de presentarse como una entropía, va de alguna manera estabilizándose y haciéndose más homogéneo, más convencional y con una estructura de poder más fuerte. Es decir, del fenómeno de Internet se pensaba que iba a haber más naturalidad, y hoy la gente usa Facebook, eventualmente Gmail, y una serie de sitios determinados. Pero no es que se está en varios sitios y de forma variada; más bien Facebook fue copando la parada, con formatos y vigilancias determinadas, entre otras cuestiones. En ese espacio que se va dando así, el modo de medir el impacto de una revista es mucho más accesible que en una revista impresa. También es engañoso porque la entrada no garantiza la lectura y tampoco queda muy en claro quién lo está leyendo. Es decir, es mucho más azaroso el modo en que la gente puede ir llegando a una página y quizá pueden hacerlo desde un buscador donde ponen cualquier palabra y los lleva hasta ahí. Entonces es un fenómeno muy bueno, pero hay que tener en claro hasta qué punto, ya que es un espacio que se está homogeneizando y hegemonizando por ciertos grupos, como Google que condiciona mucho la búsqueda.

- *Si bien vos te especializás en literatura brasileña, ¿qué fue lo que te llevó a escribir un libro sobre cine y qué consecuencias tuvo su publicación?*

- Desde el año `94 estoy escribiendo sobre cine con una intención no institucional, digamos no insertado en ningún tipo de institución. Con *Otros mundos* yo buscaba una escritura crítica, pero que no respondiese a moldes académicos ni con ningún objetivo de insertarme institucionalmente; tenía que ver con un placer del cine, que a mí me gusta mucho desde chico. Y además fue en un momento en que la crítica de cine en la Argentina casi no existía. Creo que en la época en que saqué con David (Oubiña) el libro sobre Fabio (*El cine de Leonardo Favio – 1993*), si te fijás en la bibliografía fue un salto cualitativo; no había libros de ese estilo acá. Después por otro lado, la aparición de la revista *El amante* cambió mucho la crítica de cine argentino en términos positivos. Además, la academia empezó a interesarse más sobre el cine utilizándose como herramienta pedagógica; comenzó a entrar en los programas. A tal punto que en mi viaje a EEUU en donde di clases, muchas veces me pedían apuntes de cine. Hoy en día, el cine superó a la literatura. La gente entre leer una novela de Onetti y ver una película, lo piensa dos veces. Entonces ahí fui acomodándome más en relación a eso; si bien *Otro*

mundos creo que es un libro que no es académico, salvo por el hecho de yo lo soy, y eso ha llevado a la gente a decir que lo es. Esas dos experiencias a mí me dan la pauta de que tenemos que formar a un crítico que tiene que saber surfear en diferentes mares. Tiene que tener la capacidad de saber qué decir en un diario, en internet, en un *paper* académico o en una tesis. Es decir, no hay lenguaje vago ni formal establecido, sino que un crítico tiene que saber qué es lo que vale la pena decir en cada formato, como también no acomodarse y saber forzarlos un poco, para no ser un autómatas que saca un *paper* en un lado y lo repite en otro.

(0) Comentarios

Dejar un comentario

Nombre

Email

Comentario



Última actualización:
11-10-2016 14:55:33

buscanos en facebook!



IUNA
Instituto Universitario Nacional del Arte
Azcuénaga 1129. C1115AAG
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 5777.1300

**Área Transdepartamental
de Crítica de Artes**
Bartolomé Mitre 1869
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 4371.7160 / 4371.5252

Las apreciaciones expresadas en los artículos publicados en ArteCríticas son de entera responsabilidad de cada autor. Esta publicación online no se hace responsable de ellas.