

laFuga

Otros mundos, de Gonzalo Aguilar

Un ensayo sobre el nuevo cine argentino

Por Maite Alberdi

Director: [Gonzalo Aguilar](#)

Año: 2006

País: Argentina

Editorial: Santiago Arcos

Tags | [Cine de ficción](#) | [Cine político](#) | [Géneros varios](#) | [Cultura visual- visualidad](#) | [Estética del cine](#) | [Representaciones sociales](#) | [Estudio cultural](#) | [Argentina](#)

A estas alturas, mucho se ha escrito sobre cine argentino, tanto, que pareciera no necesitarse ningún artículo o texto que vuelva a reflexionar sobre lo mismo. Pero Gonzalo Aguilar, con su libro **Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino**, abre el diálogo y se niega a poner punto final a esta discusión. Esta apertura se da por la manera de abordar su texto, un ensayo dedicado a aquellos que ya conocen las películas, evade detenerse a presentar demasiado, su análisis parte de ejemplos concretos, pequeños detalles de cada obra que nos permiten a nosotros, como lectores, abstraer estas descripciones a relaciones generales, pero probablemente, si se desconoce el objeto, puede sonar a ratos anecdótico¹. La conversación sigue abierta porque es un ensayo, que a diferencia del resto de los textos pertenecientes a esta corriente se niega a ser conclusivo. De hecho, extrañamos un cierre que nos ayude a aunar ideas, pero como lectores recogemos pequeños fragmentos de su análisis, fragmentos que nos quedan en la retina junto con el recuerdo de las imágenes que evocan. Estos son los que expongo a continuación.

El objeto y sus abordajes

Las intenciones de Aguilar son las primeras que recordamos y sorprenden en el comienzo del libro, no precisamente por aquello que decide estudiar sino por la manera de hacerlo. Su objeto de estudio son estrictamente los filmes, y si bien hay constantes alusiones a entrevistas, críticas y diversos textos, su análisis personal surge de la puesta en escena, la cual entiende como la perfecta combinación entre lo que “sucede con el plano y lo que pasa en el plano”, evitando de antemano un análisis temático que esquivaría a su juicio el carácter cinematográfico de los filmes. Abarca la gran mayoría de las películas producidas en Argentina entre 1997 y 2005 sobre todo de directores jóvenes que ayudaron a conformar el nuevo cine. No rehuye este concepto como si lo hace Oubiña, quien prefiere relativizar el término, ya que a su juicio es difícil relacionar películas tan disímiles. Aguilar reúne pequeños rasgos que permiten esbozar tendencias, exponiendo que se dan profundas diferencias poéticas en el nuevo cine en relación con el anterior ya que constituyó un nuevo régimen creativo².

Señala también que se exime del juicio valorativo, proponiéndose no pensar contra las películas ni sobre ellas sino *con ellas*. El aprecio y respeto del autor por las películas del período, demuestra la valoración que le da a la cinematografía de su país, hay un respeto explícito por cada una de las obras que menciona porque de una u otra manera todas aportaron algo y han ayudado a construir un capítulo importante, si bien se centra en Rejtman, Martel, Trapero, no deja afuera las menciones a películas que para algunos pasaron sin pena ni gloria.

Los actores

En primera instancia siempre parece relevante hablar sobre las formas de actuación, sin embargo, en el ensayo estas no parecen pertinentes, ya que Aguilar nos enfrenta a un rasgo anterior, el casting.

Asociado generalmente a etapas de preproducción, que suelen quedar fuera de estudios cinematográficos, en este caso es esta fase la que determina las nuevas formas de actuación. Con el nuevo cine nace a su juicio una nueva política de casting, pues se hizo necesaria una metodología adecuada para realizar la elección de los intérpretes. Los directores esquivan a los actores consagrados acostumbrados a un tipo de actuación, ahora se busca otro tipo de *gestualidad, de dicción, y de mirada* . Aguilar citando a Alan Pauls señala: “nosotros ya no reconocemos las caras que están en las nuevas películas. No hay nombres propios detrás de los actores. Esos actores existen mientras dura la película y dejan de existir cuando termina”. Esta idea ha valido sólo para algunos intérpretes, ya que a estas alturas esos rostros no se pueden liberar de las cargas que les ha dado el nuevo cine, otros han pretendiendo asegurarse con ciertos actores que parecieran valer por sí mismos, es lo que sucede con Julio Chávez- que en *El otro* , podía volverse insoportable- o Mercedes Morán en películas como *Whisky, Romeo y Zulú* .

El nuevo cine, al buscar actores, no busca personajes, busca personas, rostros reales. Aguilar señala que el uso de los rostros es un principio del casting, donde se instaura una conexión documental entre un rostro y lo real (reduciendo el fingimiento actoral). Así, antes de experimentar con gestos contruidos especialmente para el personaje, los actores recurren a sus propias facciones y experiencias al momento de actuar.

La poética del accidente

Las evocaciones a repentinos y breves flash de imágenes hacen que una de las observaciones más memorables del libro esté ligada a la estructura narrativa y lo que sucede con ella en el plano . Según Aguilar, en las películas estudiadas presenciamos estructuras erráticas en las tramas que, como espectadores, nos mantienen a la deriva, experimentando muchos relatos potenciales, pues las historias pueden resolverse en cualquiera de sus personajes, historias y personajes que adquieren peso a partir del *accidente* .

El accidente y el azar suelen ser límites dentro de los relatos, ya que todos los acontecimientos deben respetar cierto orden, manteniendo relaciones causales, es decir, deben ser motivados. Una de las leyes que encuentra Aguilar en el nuevo cine es el accidente, es este el que pondrá en movimiento las historias, aunque se mantendrá siempre en el fuera de cuadro³ . [Es un cine que tratará de armar órdenes incorporando el azar, lo fortuito, el accidente o lo que queda de él: las ruinas. Son historias que tienen pisos débiles, se mueven en terrenos inestables que ya han sido alterados antes de la narración, durante-en el fuera de campo- o se prevé que lo harán en el futuro.](#)

La autonomía del sonido

[Los avances tecnológicos han ayudado a darle una nueva presencia a las películas latinoamericanas, pero más allá de la técnica, el sonido en argentina a partir de los noventa no está destinado exclusivamente para acompañar las imágenes. Según Aguilar, el sonido se transforma en una marca de estilo, ya no es sólo el encuadre el que puede marcar la diferencia sino la banda sonora. “El sonido en las películas del nuevo cine argentino no está tan estratificado \(música, diálogo, sonido ambiente\) sino que genera una verdadera red, una masa sonora en que lo indiscernible está en tensión con la diferenciación” \(...\) “Los diálogos son tratados como bandas sonora y muchas veces las textura de las palabras tienen mayor relevancia que aquello que se dice”. Más allá de que los movimientos, las palabras, los ambientes se escuchen bien y sean discernibles, se vuelve fundamental construir atmósferas indiscernibles; percibimos sonidos de los cuales desconocemos su fuente, insectos que nunca vemos y ruidos de movimientos físicos que observamos con posterioridad. Acudimos a una autonomía del sonido, su indeterminación nos lleva a construir nuevas imágenes.](#)

La despolitización del cine

[En Argentina las temáticas políticas han sido abordadas principalmente por los documentales, pese a esto el autor no quiere hablar de una negación de temas concernientes a lo público dentro de la ficción, sino de otra manera de entender la política. Aguilar sostiene que el hecho de que no se trabajen temas políticos no quiere decir que exista una despolitización o una negación de temas concernientes a lo público, sino que manifiesta la necesidad de redefinir aquello que se espera al hablar de política, redefinir su estatuto, pues claramente ya no estamos frente al cine de Fernando Pino Solanas u Octavio Gettino.](#)

Una cita de Lucrecia Martel ayuda al autor a ejemplificar qué se puede entender por política dentro del nuevo cine: “Me parece que encuentro sentido a mi existencia si me comprometo a mantener una visión crítica de mi situación de mujer de clase media argentina. En ese lugar me ubico dentro del cine argentino. Creo que el cine argentino tiene una función política en esos términos” Ya no existe una función predeterminada, no existe el espíritu de denuncia que acompañaba a las películas políticas, en el nuevo cine se da una autonomía de la función, el espectador puede darle o no un sentido político, al igual que los directores. El compromiso político ya no implica usar el cine como bandera de lucha mostrando al pueblo como sujeto político, sino mostrarnos, a partir de la forma cinematográfica, cómo funciona el mundo.

Otros mundos

Personas que interpretan personajes, una narración capaz de incorporar el azar dentro de su construcción, un sonido indiscernible y constructor de imágenes y películas que pueden llegar a politizar a partir de pequeños conflictos hacen factible la posibilidad de

reconocer los nuevos mundos que comienzan a enunciarse dentro de la cinematografía argentina y que para el autor podían resultar difíciles de esbozar en el presente. Los límites y las intenciones parecen precisarse cada vez más en las puestas en escena, tanto, que cuando vemos nuevas películas parece que reconocemos en ellas rasgos de las anteriores; quizás la diversidad fomentada en la primera década del nuevo cine argentino a comenzado a diluirse al instaurarse ciertos rasgos que han sido avalados por los espectadores, los festivales y la crítica.

Al analizar el presente resulta difícil ser conclusivo. Aguilar por su parte, construyó lo que se propuso, una articulación crítica capaz de potenciar la dimensión cultural, social y cinematográfica de los films en su conjunto , evitando centrarse en un análisis contenidista. No sabemos si realmente los fragmentos que recordamos y las imágenes que analizamos marcarán el comienzo de una constante renovación, o serán sólo un período que estableció un canon. Mientras tanto, nos podemos quedar con el modo de escritura crítica de Aguilar y las huellas que recogió del presente:

“ Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a las preguntas sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera. Esta huella del presente, sin embargo, nunca se exhibe de un modo puro y evidente. Una de las tareas de la crítica es construir su propio objeto a través de las películas con el fin de dar cuenta de la relación entre film y sociedad”.

Notas

1

Se agradecen algunas alusiones a detalles mínimos, cosas que parecieran pasar desapercibidas, como por ejemplo el nombre del doctor en *La niña santa* de Lucrecia Martel, doctor Jano. El mismo doctor de la canción que cantan las niñas en el ventilador de *La ciénaga*, “doctor Jano cirujano hoy tenemos que operar, en la sala de emergencia, a una chica de su edad, ella tiene veintén años, usted tiene un año más, doctor Jano cirujano, no se vaya a enamorar...” Aguilar cuenta que esta canción viene de una rima que cantaban las niñas en España inspiradas en la buena presencia del Dr. Gannon de la serie de TV Centro Médico

2

Es interesante una entrevista de Rejtman que aparece en el libro, el asocia este desborde creativo a rasgos productivos: “ Es difícil hablar de riesgos cuando hay tan poca plata para hacer cine y las películas se hacen con tan poco dinero, es decir, cuando las películas se hacen por necesidad siempre aparece algo nuevo”

3

Como sucede con el accidente de Luciano en La ciénaga

Como citar: Alberdi, M. (2008). Otros mundos, de Gonzalo Aguilar , *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2021-02-25] Disponible en:
<http://2016.lafuga.cl/otros-mundos-de-gonzalo-aguilar/236>