

LA IMAGEN LIMÍTROFE: NATURALEZA, ECONOMÍA Y POLÍTICA EN DOS FILMES DE LISANDRO ALONSO

Jens Andermann
Birkbeck College, University of London
j.andermann@bbk.ac.uk

La noción de un “Nuevo Cine Argentino”, en los últimos años, ha ganado adeptos tanto en el área de la crítica cultural como en los mercados internacionales de bienes audiovisuales. Pero si estos últimos están apostando más que nada al resurgido potencial de una producción nacional que ha vuelto a superar el centenar de largometrajes anuales, ubicándose casi a un mismo nivel con Francia (Minghetti: 8), para aquélla el término señala —o postula— una formación estética caracterizada por su ruptura con el cine anterior. En este sentido, lo “nuevo” en el cine argentino (que por lo tanto abarcaría apenas una parte de las producciones realizadas desde fines de los noventa) sería precisamente la relación entre los dos términos de la fórmula: la relación entre cine y nación, relación caracterizada por el corte y recomienzo respecto del llamado cine de la “transición” o “posdictadura” de la década anterior. Así, para Ana Amado, una de las ensayistas que más sagazmente han abordado la producción fílmica reciente, las imágenes del nuevo cine se refieren

a la pérdida de certezas, al extravío de los lazos de relación entre presente y pasado y, al

Tal vez el más radical de los cineastas jóvenes quienes desde finales de los noventa están produciendo una filmografía que observa los efectos públicos e íntimos de un país en crisis, Lisandro Alonso en sus dos primeros largometrajes *La libertad* (2001) y *Los muertos* (2005) lleva su cámara no sólo al borde social y político de la Argentina sino también al límite de la ficción cinematográfica. Es a través de la observación de “no-actores profesionales” haciendo el papel de sí mismos en situaciones ficticias que Alonso estudia la vida a la intemperie como límite constitutivo de una economía fundada en la acumulación por desposesión y una pos-política fundada en la suspensión permanente de la ciudadanía. Lejos de la alegoría nacional predominante en el cine de posdic-

Recibido: 10 de octubre de 2007
Aceptado: 15 de noviembre de 2007

mismo tiempo, a la necesidad imprescindible de su recuperación. Son figuras que sin detenerse en el zócalo de la alegoría, condensan materiales extraídos de un paisaje en ruinas y así parecen traducir un imaginario del *can-sancio* (53).

El desgaste de las figuras en las que el cine anterior intentaba recomponer la “narrabilidad” de la nación en estado de posdictadura —entre las que la alegoría ocupaba por cierto un lugar clave— es también lo que produjo la apertura de la que pudo surgir un cine de miradas despejadas, capaz de entregarse a la observación de mundos que ya no renuncian a su materialidad para convertirse en signos. Y es a partir de esa capacidad recuperada de observar, según Emilio Bernini, que el nuevo cine “parece volver a fundar, o se fundamenta en un cine que se creyó capaz de elaborar conocimiento en torno a la sociedad, resistir desde la autonomía de lo estético y aun interpelar a los sujetos para la acción política” (87).

Recuperación, entonces, de una tradición “resistente” en el cine moderno que comenzó con el neorrealismo italiano de posguerra, y que habrá culminado, pasando por el París de la *nouvelle vague*, en el cine latinoamericano anti-imperialista y experimental de los sesenta y setenta. Como había observado André Bazin, en unos escritos ya clásicos, en este cine “alternativo” se plasmaba una resistencia a la hegemonía del realismo expresivo estadounidense, al interrumpir los mecanismos de sutura afectiva mediante los cuales Hollywood había logrado convertir al espectador a la vez en consumidor pasivo y co-partícipe parasi-

tadura, la de Alonso es una *imagen literal* que busca entre los restos fracturados del presente nuevas configuraciones emergentes de sentido.

Palabras clave: nuevo cine argentino, marginalidad, naturalismo, experiencia, pos-política.

*The Bordering Image:
Nature, Economy and
Politics in Two Films by
Lisandro Alonso*

Perhaps the most radical among the young film makers who, since the late nineties, have been producing a cinema that observes the public and intimate effects of a country in crisis, Lisandro Alonso in his first two feature films *Freedom* (2001) and *The Dead* (2005) takes his camera to the margins —not just the socially and politically marginal spaces of Argentina, but also the limits of fiction itself. By way of observing ‘non-professional actors’ play themselves in fictional situations, Alonso studies life in a state of exposure, as the constitutive limit of an economy founded on accumulation by dispossession and a

tario de sus aventuras de celuloide (1999: 203-15; 2005: 37-8). En cambio, a través del empleo de luz y ambientes naturales, actuaciones no-profesionales, y un uso del plano secuencia que favorecía el montaje interno sobre la sucesión rápida de cortes, el neorrealismo apostaba a devolverle al espectador su condición de observador, a reinstalarlo en su exterioridad como condición *sine qua non* para recapacitarlo a ver el mundo tal como era y actuar sobre él. Sólo el cine —un cine observador de la *otra realidad* que yacía en las afueras del costumbrismo y de la afectividad fordista del cine clásico— podía deshacer el efecto alienador de un cine que seducía a sus audiencias para *protagonizar su propia desmovilización* como sujetos: volver a abrir los ojos del público era una cuestión —la cuestión— de máxima urgencia. “Cada *travelling* es político,” como decía Godard.

¿Sería el nuevo cine argentino, entonces, la feliz reanudación de una tradición cortada por la dictadura militar y los ajustes neoliberales? En un ensayo reciente, Christian Gundermann, apoyándose en la *dromología* de Paul Virilio, sugiere que la expresión audiovisual del capitalismo globalizado de nuestro tiempo ha dejado de ser la “imagen-movimiento” del realismo expresivo. Tal y como la aceleración de los flujos de capital desde mediados de los setenta habría sido posible gracias a la eliminación de las instancias de mediación propias del período fordista —el estado de bienestar, las tasas de aduana—, la imagen de hoy se constituiría en la *suspensión de las mediaciones afectivas*, ya innecesarias para un marco visual que carece de afuera. Si el hipermontaje del *infotainment* televisivo ha dejado atrás las constricciones de la secuencia na-

post-politics founded on the permanent suspension of citizenship. Instead of the national allegories predominant in post-dictatorship cinema, Alonso constructs a literal image, searching for emergent constellations of meaning among the fractured remains of the present.

Key words: New Argentine Cinema, Marginality, Naturalism, Experience, Post-politics.

rrativa, es porque puede prescindir hoy de cualquier articulación (por fantasmática que sea) con el tiempo diferido de la experiencia. Es que la experiencia misma ha dejado de ser vivible como duración diferencial capaz de proporcionar modelos para el montaje afectivo. Al mismo tiempo, el espacio policíaco del *reality show* anuncia la utopía horripilante de un mundo carente de fuera-de-campo; una *Jetztzeit* globalizada producida y vigilada por las cámaras impersonales del aptamente llamado circuito cerrado. En palabras de Gundermann,

el montaje acelerado apunta a la eliminación de la experiencia del tiempo a través del ensueño y la distracción. En cambio, la filmación en tiempo real apunta al colapso del tiempo diferencial a partir de una eliminación del fuera de campo. Se quiere una reproducción de la totalidad del mundo, coincidencia de la imagen con el mundo tanto a nivel de espacio (donde no queda nada que esté afuera, ninguna diferencialidad) como del tiempo (porque la imagen se proyecta simultáneamente y en todas partes, sin demora, postergación o intervalo).

Volviendo a las citas anteriores de Amado y Bernini, en las páginas que siguen quisiera esbozar un argumento sobre el tipo de ruptura y refundación que podría justificar hablar hoy de un “nuevo cine argentino”. Y voy a argumentar que, si por un lado las nuevas formas de hacer cine en Argentina alrededor del cambio de milenio pueden ser pensadas como corte o superación de las figuras *agotadas* de la cinematografía nacional anterior, por otro lado tienen que ser comprendidas en su carácter de *interrupciones críticas* de la nueva hegemonía audiovisual que es precisamente la raíz del agotamiento, o *des-tiempo*, de las formas fílmicas anteriores¹. Si bien concuerdo con Bernini en que, por lo tanto, el rechazo a los ochenta devuelve el cine actual a un diálogo crítico con los sesenta —y a través de éstos, con toda la tradición moderna del *otro cine*— es importante entender que, mientras la *resistencia* de éste último se ejercitaba en contra de la “imagen-movimiento” de Hollywood, la del cine disidente de hoy habrá de dirigirse a lo que podríamos llamar, con Gundermann, la *imagen-velocidad*². Es decir, propongo entender ‘nuevo’ y ‘argentino’ (y ‘cine’) aquí como un agenciamiento particular entre tiempo y localidad que genera interrupciones críticas de la imagen-velocidad y sus efectos devastadores sobre la

subjetividad política y la intimidad, los cuerpos y la memoria y, por último, la posibilidad de reemplazar la indiferencia por una solidaridad.

Un ejemplo concreto —y tal vez uno de los más logrados— de esta *interrupción crítica de la imagen-velocidad* se puede hallar en las primeras tomas de *Pizza, birra, faso*, la película de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro cuya proyección en el festival de Mar del Plata de 1997 fue un verdadero momento de ruptura entre viejo y nuevo cine. Intercaladas entre los créditos de producción y conectadas entre sí por una pista sonora en la que se mezclan música de cumbia con mensajes de una central de radio-taxis, una cámara móvil enfoca escenas de la ciudad. Pero lo que encuentra (para enseguida dejarlo atrás) es lo que ocupa los intersticios del tránsito, aquello que para la ciudad de móviles ambulantes que habitan cámara y sonido es pura exterioridad, otra dimensión de tiempo y espacio: vendedores ambulantes, chicos de la calle haciendo malabares en los semáforos, cartoneros, mendigos. Instantáneas de *otra* ciudad que se ha vuelto impenetrable a la imagen-velocidad —o más bien, es la imagen-velocidad la que aquí demuestra su verdadero carácter de caparazón que protege a los habitantes de la ciudad globalizada de lo que ésta expulsa. De hecho, la película comenzará por la violación de una de estas cápsulas de velocidad, el asalto a un pasajero de taxi, tras el cual la cámara se queda con los ladrones, como si se entregara en este momento a una curiosidad por explorar lo que queda del otro lado de la imagen-velocidad³. Y lo que parece descubrir el cine en ese momento es la posibilidad de volver visibles los mundos intersticiales entrevistos al comienzo, mediante una operación sobre la temporalidad de la imagen: una *desaceleración* radical del montaje que genera *planos permeables* a lo que antes yacía irremediabilmente *fuera de campo*. Si el nuevo cine argentino, entonces, pudo acceder a “otros mundos”, en la frase de Gonzalo Aguilar, quizás no fuera tanto por sus “relatos” o “temas” sino, precisamente, por esa re-elaboración del plano, tanto en su composición interna como en los modos en que ésta se abre hacia un afuera.

La libertad: *pathos* y *techné*

La presencia de “marginales” en la pantalla no es de por sí una novedad en el cine argentino: incluso en los ochenta hubo varios filmes preocupados por la degradación social. Pero desde los títulos mismos, esta inquietud estuvo su-

bordinada a una preocupación mayor por reconstruir la “narrabilidad” del colectivo nacional, volver a encontrar causas y sentidos comunes en postrimerías de la dictadura militar. *Últimas imágenes del naufragio* (Eliseo Subiela, 1989) o *Después de la tormenta* (Tristán Bauer, 1991), por ejemplo, reclamaban ser leídas en clave alegórica, legibilidad que intraficcionalmente se apoyaba en la presencia de un personaje proveniente de la clase media (interpretado en ambos filmes por Lorenzo Quinteros), con cuya mirada el espectador era invitado a identificarse al sumergirse aquél (por curiosidad o por necesidad económica) en el mundo de la miseria. La alegorización y la mirada del personaje cómplice estaban entre los mecanismos a los que el cine de la posdictadura recurría en función de amortiguar, mantener a distancia y bajo el control de la representación el mundo marginal que “entraba” en pantalla en la medida de su subordinación a las convenciones de ésta⁴. En cambio, en los títulos más recientes o bien se subraya la relación de exterioridad entre el mundo marginal y el del espectador (como en *Pizza, birra, faso*, donde el título permanece *del lado de allá*, negándose a la traducción alegorizante), o bien se marca la tensión entre ambos mediante títulos que, en lugar de proporcionar claves de lectura, aumentan lo enigmático. Es el caso de *La libertad* (2001), primer largometraje de Lisandro Alonso que narra el día laboral de su principal —y casi único— personaje, el hachero pampeano Misael Saavedra: la selección y preparación cuidadosa de los árboles a cortar, el almuerzo, el transporte de los troncos al aserradero, el regateo con el comerciante de maderas y el recibo de un pago escasísimo, una llamada rápida y unas compras en la estación de servicio, la vuelta al bosque, la caza, la cena. De una belleza singular, el filme en ningún momento propone una lectura romantizada o piadosa de la vida de su protagonista, de manera que la relación entre trama y título permanece en un estado de indeterminación radical⁵. Pero es así, precisamente, como el filme solicita una mirada radicalmente diferente de aquella que predominaba en el cine de los ochenta, la del lector cómplice de las alegorías forjadas por el cineasta: la del espectador de *La libertad* será en cambio una mirada desnuda, despojada de brújulas en la exterioridad de la pantalla. Y es de esa relación de exterioridad, quisiera sugerir, que surgirá una nueva relación entre “actor” y “espectador”, debida a su vez a la reconfiguración del aparato cinematográfico que media entre ambos. Una nueva relación, en otras palabras, entre *techné* y *pathos*, entre el saber hacer y su resonancia en el interlocutor.

La eficacia del filme también se debe a la habilidad del director para construir con sucesos aparentemente mínimos e intrascendentes una “trama”⁶, donde apelando a uno de los modelos narrativos del llamado “cine etnográfico”, el esquema *viaje-retorno* (piénsese en el clásico *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty), se narra la tensión entre una economía posnacional basada en flujos globales y las prácticas productivas locales que aquélla relega al plano de la subsistencia. La “acción” del filme está nítidamente dividida entre ambos ambientes que (como en la ciudad de *Pizza, birra, faso*) se superponen en el mismo lugar físico, pero girando en ejes espacio-temporales de distintas velocidades. El principio y final corresponden al bosque y a los trabajos y saberes locales encarnados en Misael (la preparación y el corte de los árboles, la revisión de las siembras, la caza de animales); el tramo medio, al viaje de ida y vuelta hacia el “mercado”. Pero éste ha dejado de ser aquí un lugar de intercambio y reproducción social a la vez que económica, alrededor del cual podía aglutinarse una geografía local. En cambio, desde el transporte de los troncos en una camioneta prestada a la negociación con el patrón del aserradero (quien los “clasificará” como “postes medios”, de valor ínfimo) y las escasas compras en la estación de gas, se suceden las transacciones aisladas en condiciones de precariedad absoluta. Como bien observa Gundermann, el filme hace hincapié en el carácter explotador de estas transacciones no sólo al ficcionalizar la inserción laboral del Misael Saavedra “real” (quien no trabaja por comisión como su *alter ego* fílmico sino con un salario fijo), sino también a través de una “subtitulación” sutil: así, la toma de la compra de nafta está enmarcada enteramente por el eslogan publicitario de la ex-petrolera nacional, ahora en manos de capitales extranjeros —“Cómprele YPF al país”—, pero que aquí aparece cortada por un *travelling* hacia la izquierda que elimina las últimas dos palabras de la frase. Según Gundermann, con esa toma,

Alonso narra la historia de la privatización del país y sus efectos sobre los sujetos que viven en él, narra, aunque erráticamente, la historia de los privados de la privatización. La secuencia comenta irónicamente que hasta el más remoto ciudadano provinciano se convierte forzosamente en consumidor de la empresa extranjera saqueadora del país⁷.

Creo que Gundermann tiene razón al rechazar la tentación “pos-operaísta” de leer *La libertad* como estudio de una “renuncia” o “éxodo” individual de la coerción mercantil, lectura que tuvo sus adeptos al estrenarse el filme en el año del *default* financiero, los *cacerolazos* y los mercados de trueque⁸. Para Gonzalo Aguilar, por ejemplo, “lo que el hachero eligió es la vida ascética, retirada y solitaria [...] Misael es el nómada que huye de las ciudades para encontrar su hogar en la naturaleza y su sustento en los árboles” (67). En cambio, concuerdo con Gundermann en que, tal y como aparecen en la secuencia narrativa del filme, la “soledad” y “vida ascética” del hachero precisamente lo ubican en el lugar de máxima exposición a las lógicas explotadoras del mercado posnacional: ante la retirada o eliminación de cualquier instancia mediadora (el Estado, la economía local), la casi inexistente valoración del trabajo (es decir, del saber encarnado, de la habilidad) obliga a Misael a buscar en las actividades de subsistencia la forma de cubrir sus necesidades básicas. El filme no sugiere en momento alguno que esta vida precaria sea el áscesis voluntario de alguien que renunció a “las ciudades” para cambiarlas por “la naturaleza y los árboles” —al contrario, muestra la precariedad como el estado de necesidad pura, donde la “elección” se encuentra sobreeséida por la funcionalidad. Tampoco, claro está, muestra al hachero como un “expulsado” (como sí eran mostrados los protagonistas del cine de los ochenta, donde los pobres aparecían como *desposeídos*, o sea, como *privados de la vida que hubieran elegido*, la de clase media): leer el filme desde la alternativa entre el reclamo social y la épica ascética sería caer, de una forma u otra, en la psicologización del personaje; algo que Alonso esquivo cuidadosamente al evitar los primeros planos expresivos. Sería volver a someter a la voluntad expresiva del cineasta-*auteur* la indeterminación que surge del cine de Alonso, donde cámara y aparato cinematográfico crean *escenarios* donde observar la auto-actuación de un “no-actor profesional”, según la famosa frase deleuziana. En cambio, lo que *exponen* los planos-secuencia filmados casi todos desde una distancia media, es el funcionamiento de los engranajes entre la economía globalizada y la vida en el límite, ahora que la vida se ha convertido en el límite constitutivo de ésta. Porque la posición ocupada por Misael, como mano de obra, respecto de los mercados que traducen su trabajo en valor, corresponde exactamente a aquella que, según Agamben, ocupa el proscripto respecto de la ley: la del incluído por exclusión, alguien a quien el mercado acoja a través de su aban-

dono. Ésta es la naturaleza de su marginalidad —y la marginalidad de la “naturaleza” que sostiene su existencia: un espacio-tiempo que, como indica el filme, no está *por fuera* de los mercados posnacionales sino en su borde, su *margen constitutivo*.

Si bien todo el filme trabaja esa *no-exterioridad de lo precario* que es, a su vez, la condición de la precarización generalizada, hay dos momentos donde la imposibilidad del ascenso como exterioridad pura y extática proporciona la materia misma de la puesta en escena. Ambos están contruidos alrededor de una frustración contemplativa. El primero acontece a los veinte minutos (correspondientes casi exactamente a veinte tomas), cuando Misael se sienta a almorzar fuera de su carpa, y el silencio (o, más bien, el mundo sonoro del monte, magníficamente capturado por el sonidista Catriel Vildasola⁹) es abruptamente cortado por una radio portátil emitiendo una *cumbia-rap*. En esta escena, que se repetirá hacia el final del filme (donde un programa sobre asesinatos violentos acompaña las preparaciones de Misael para asar la mulita que acaba de cazar), la radio irrumpe en un momento potencialmente bucólico al incorporar en él la temporalidad (los ritmos) de la sociedad-espectáculo, cuya diferencia abismal con la temporalidad de la toma introduce en ella una tensión insuturable (es importante notar que la cámara no altera su actitud de mimetizarse con la duración de lo que registra, quedándose quieta al observar a Misael tomando el almuerzo). Escisión radical entre imagen y sonido que pone *en escena*, literalmente, la inclusión exclusiva que es la condición del margen en el capitalismo global: la presencia *obscena* e inmaterial de sus valores hasta en el lugar donde lo que parece escasear por completo es justamente el valor (y esta *imagen literal del margen*, como veremos, es una imagen recurrente en el cine de Lisando Alonso). El segundo momento sobreviene en la secuencia de tomas que siguen —no por casualidad, es ésta, también, la sección que divide la primera parte (el trabajo en el monte) de la segunda (la venta de las maderas y compra de provisiones). Es aquí donde, en uno de los *travellings* más extraños del nuevo cine argentino, la cámara parece aprovecharse de la inmovilidad de Misael durmiendo la siesta para explorar por su cuenta el monte, girando alrededor de árboles y hierbas hasta transformarse éstos en figuras casi abstractas, entrevistas desde una perspectiva en perfecta comunión con el ambiente: la visión de un animal, un insecto o incluso del viento¹⁰. Pero otra vez, esta visión en trance se corta abruptamente al chocar

contra un cerco de alambre, tras el cual se vislumbran pastizales, una ruta, ruidos de motor. Y es tras este interludio, después de estallar esta fantasía visual (algo así como una ensoñación infantil del bosque como lugar salvaje y encantado)¹¹, que vemos a Misael esperando con su pila de troncos al lado de un camino de ripios, comenzando su viaje al aserradero.

Si el filme pone en escena la frustración de una mirada contemplativa o extática hacia la naturaleza como “zona liberada”, desde el título mismo Alonso insiste en que esta frustración no agota los sentidos de *La libertad*. Con razón afirma Aguilar que “gran parte de su eficacia radic[a] en el título (prerrogativa del realizador) que potenci[a] la indeterminación de sentido de la historia del hachero”. Sugiere el crítico que esta indeterminación, además del título, surge de un uso particular del plano secuencia, el cual en el cine de Alonso está confiriendo una cierta calidad de tangible al espacio-tiempo que media entre el actor y la cámara, entre la acción de actuar (y de “actuarse a sí mismo”) y la de observar y registrar ésta en imágenes móviles: “¿de qué modo —pregunta— ese *entre* adquiere una presencia física, casi corporal, impregnando al espectador?” (81-2) Aguilar se refiere a lo que podríamos llamar la composición empática del plano secuencia: a lo largo del filme, la cámara casi nunca se mantiene estable; en cambio, cada toma (y las tomas suelen ser de una duración considerable: en 73 minutos, no superan un total de 60) se moviliza en función de registrar con precisión los movimientos de Misael, el vaivén de su cuerpo trabajador en interacción con su “materia”, los árboles. Pero si algunas tomas, especialmente las que registran la cuidadosa preparación de los troncos a ser cortados, se acercan así a una estética documental, en otras es la cámara la que compone un encuadre a ser atravesado por el personaje que “ignora” su presencia. En palabras de Alonso, “el actor está siempre delimitado por los bordes del cuadro, por sus marcas y las instrucciones de la puesta en escena. Si la película fuera un documental la cámara estaría a disposición de Misael; siendo una ficción, es Misael el que está a disposición de la cámara” (Ormaechea).

En realidad, más valdría hablar de un intercambio, de una transacción o negociación de movimientos. Un buen ejemplo es la escena de la venta de troncos: en apenas dos tomas, Alonso narra el regateo de Misael con el patrón del aserradero —filmado en un plano fijo de media distancia, con la “mercancía” de Misael en primer plano y el patrón ocupando el centro del en-

cuadre, a cuya izquierda se ve otra pila de troncos, como estableciendo el marco de equivalencias de la negociación— y la descarga y venta de los troncos cortados por Misael. La venta es filmada en un largo plano secuencia, con la cámara girando de izquierda a derecha y de nuevo a la izquierda, siguiendo el movimiento de Misael al descargar los troncos de la camioneta y enfocando cada uno de éstos al ingresar a la pila del comerciante, como tasándolos nuevamente, observando su transformación súbita en mercancía. Desde el fondo de la toma, mientras tanto, cruzando el eje de los movimientos de Misael y de la cámara, se ve al patrón volviendo tras haber buscado el dinero para pagarle a Misael. A su llegada, nuevamente el enfoque de la cámara sobre Misael descargando los últimos troncos se alinea (sin identificarse por completo) con la del patrón, a través de un reajuste sutil del eje y un movimiento del punto de vista. Terminada la operación, y mientras se realiza el pago, la cámara vuelve a su estabilidad anterior, observando a Misael subirse a la camioneta y salir por el lateral izquierdo, mientras el patrón se aleja caminando lentamente hacia el fondo de la toma. La construcción cuidadosa del plano secuencia, entonces, logra exponer aquí el carácter explotador de la transacción entre “mercado” y “trabajo” al entrar y salir de la mirada taxativa del primero sobre el segundo; mirada al lado —o por fuera— de la cual existe otra relación visual caracterizada por la curiosidad o *la empatía*. En cierto modo, la trama narrativa en *La libertad* es lo que permite poner en escena el experimento de *otro tipo de transacción* que acontece entre los movimientos de un cuerpo saturado de *experiencia*, de saber local, y los de una cámara que *empatiza* con éstos, volviéndose imagen-acción. Imagen-acción que, aquí, no es tanto la de Deleuze (la del cine de aventura y de la comedia de situaciones) —aunque por cierto hay en el cine de Alonso una recuperación cuidadosa de las formas del cine clásico— y sí una imagen que, al casi converger con sus movimientos en tiempo y espacio, transmite a los espectadores la *experiencia de una habilidad*, desvalorizada por el mercado. Es decir, en el plano de la *habilidad* el filme propone (poniéndola en escena) la posibilidad de “un encuentro entre dos tipos de experiencia de soledad: la tradicional y la moderna, la de los saberes de la supervivencia y la de los saberes del cine, la de los lugareños del campo y la del hombre de la cámara [...] que llega desde la ciudad” (Aguilar: 77).

Aquí es importante recordar el conocido argumento de Benjamin (1991a) según el cual el auge de las tecnologías modernas de producción en serie coin-

ció con el apogeo de la narración en cuanto medio de transmisión de experiencias y saberes. Esta función de dar consejo —de transmitir entre generaciones y grupos locales un saber gremial o familiar acumulado, y que por lo tanto también cumplía un papel de empoderamiento y resistencia— estaba intrínsecamente ligada al artesanado como un modo de producción y un sujeto social basados en la *experiencia* individual y colectiva que daban lugar a una *habilidad* particular y especializada. Al transformarse el trabajo en valor abstracto y en actividad alienada, ese vínculo entre experiencia y habilidad, y entre narración y saber colectivo, iba a estallar de forma irrecuperable: ya no sería posible *incorporar una historia en la forma de una habilidad* (en cambio, con la novela moderna la narración se volvería una instancia moral que actuara sobre los “espíritus”, colaborando en la formación de sujetos cívicos propios de lo que Foucault llamaría la sociedad disciplinaria)¹². En algunos escritos, notablemente el ensayo sobre reproducción técnica y la reseña sobre el cine soviético, Benjamin vislumbraba la posibilidad de que el cine pudiera reconstruir en un plano político revolucionario esa capacidad perdida de la narración: producir poder popular (al convertirse en medio de transmisión de saberes colectivos) (1991b). Es así, también, como Deleuze leerá el cine de Glaúber Rocha: una *puesta en trance* que produce, atravesando lo popular-arcaico o mítico por dentro, la enunciación colectiva revolucionaria y su sujeto (1989: 215-24). Pero si tanto Benjamin como Deleuze estaban pensando en el cine como un medio de comunicación masivo, y por lo tanto como un marco posible de reanudar la transmisión entre saber popular y lucha política, el cine de Lisandro Alonso por el contrario parece encontrar un marco de empatía (de *inter* o *trans-acción*) precisamente en la marginalidad compartida entre los *oficios* del trabajo artesanal y del cine: desechos ambos de un modo de producción ya añejo y redundante bajo el nuevo régimen de especulación financiera e imagen-velocidad. El margen, como lugar de máxima exposición a la lógica explotadora de este régimen, también es el que se abre, al menos potencialmente, a un tipo diferente de transacción: ya no como transmisión narrativa de experiencias sino, en cambio, como empatía entre cuerpo y mirada, entre la habilidad de hacer y la de observar, las cuales han pasado a ser, ambas a su manera, prácticas de resistencia.

Los muertos: *sacralidad, política y naturaleza*

El segundo largometraje de Alonso estrenado en 2005 retoma el modelo narrativo y visual de su predecesor, con apenas algunos ajustes. No obstante, éstos son fundamentales: en palabras de Mauricio Teste, “si *La libertad* instala la espera del acontecimiento, aquí el acontecimiento fundamenta la narración: todo ha sucedido ya [...] Instala sobre el cuerpo el fantasma de la ficción: la culpa o el trayecto de una reparación”. *Los muertos* abre con un plano secuencia compuesto de manera similar a la ya citada “danza visual” de la cámara por el bosque en *La libertad*; pero aquí, además de los volúmenes, colores y sonidos de la selva, el extraño *travelling* “descubre”, como al pasar, varios cadáveres desnudos y ensangrentados de niños y una mano que se aleja cargando un machete. El plano termina con un largo fundido en verde, tras el cual se ve a un hombre de mediana edad despertándose en un catre. Se trata de Argentino Vargas (representado por el isleño correntino Argentino Vargas), un preso a punto de recuperar su libertad, cuya salida de la cárcel y viaje de regreso de la ciudad de Goya al monte ribereño donde viven su hija y sus nietos constituyen la trama del filme.

Si bien las convenciones del montaje podrían sugerir una relación causal entre los dos planos separados y unidos por la pantalla en verde (la escena de sangre era una pesadilla del preso, la mano con el arma la suya propia), la película nos negará obstinadamente la confirmación reconfortante de esta sospecha. Si el punto de vista del primer plano (tal y como en *La libertad*) no tiene atribución plausible dentro del espacio diegético del filme, la impermeabilidad monosilábica de Argentino Vargas tampoco aporta dato alguno sobre el carácter del pasado que llevó a su encarcelamiento. Y sobre todo, el momento de “resolución”, el reencuentro con la hija como instancia de una posible “redención”, un perdón que a su vez esclareciese la carga de la culpa finalmente absuelta, permanece excluido del arco narrativo de *Los muertos*: el filme termina con Argentino esperando fuera de la choza en el bosque en compañía del nieto que no conocía, pero suprimiendo la escena del reencuentro con su hija.

Como observa Teste, esa sobredeterminación misteriosa de todo el relato por la primera toma (y la ausencia del cierre narrativo) lo cambia todo respecto de la película anterior: si en *La libertad* Alonso trabajaba sobre la relación entre cine, artesanato y mercancía, en cuanto *economías* diferentes de

movimiento, espacio y tiempo, en *Los muertos* “construye una película absolutamente política” (Sánchez). Porque, si una “ficción fantasmática” sobrevuela (o subyace a) la trama del filme, es nada menos que la ficción del Estado y de la ley, como instancias de castigo y reparación sobre un exterior habitualmente representado como pasión, locura o barbarie. En su versión “baja”, esa mitología hobbesiana del Estado encuentra su realización narrativa en el género policial; en su versión “alta” es la “fábula moral” del pecador redimido (como en *Crimen y castigo*)¹³. Si ambas variantes pueden ser pensadas entonces como formas narrativas de (re)producción del “Estado ético”, *Los muertos* se inscribe en ese marco genérico apenas de forma negativa, desde una exterioridad radical. Es decir, no se trata apenas de una *negación* del marco genérico donde la eticidad pasaría del Estado al sujeto individual (como en los relatos de “crítica social”), sino de una relación de negatividad mucho más contundente: si la película es “absolutamente política” lo es, paradójicamente, porque transcurre casi enteramente por fuera del universo de mediaciones entre individuo y colectividad que constituyen el “campo político” (la *polis*, la ciudadanía, el Estado).

En consecuencia, la naturaleza —que en *La libertad* representaba el borde constitutivo de una *economía* de explotación universalizada, pero también la apertura potencial hacia *otro tipo* de intercambio— en *Los muertos* se caracteriza como espacio de la ausencia de la política, de su suspensión en cuanto “esfera pública” donde los “sujetos” puedan ejercitar sus derechos de representación. La naturaleza de *Los muertos* es literalmente un *espacio de mutación*, porque es donde la voz del sujeto político regresa —o avanza— a un estado de mudez en términos de su audibilidad pública, su capacidad de representarse a sí mismo. En las pocas ocasiones en las que Argentino Vargas toma la palabra en el filme, su conversación no excede los lugares comunes o el balbuceo, como cuando le va a comprar una pilcha de regalo a su hija —eligiendo la más barata—, o cuando solicita los servicios de una prostituta, o pernocta en casa de la familia de un compañero de la prisión, intercambiando con ellos un puñado de frases de compromiso. Es que, en realidad, la naturaleza en *Los muertos* comienza ya a la salida de la cárcel, aun antes de la partida de Argentino por el río: es el espacio de los que viven al margen de la *polis*, pero sin poder construir ya redes de solidaridad alternativas a ella (es lo que distingue el espacio *marginal* del espacio *popular*, a partir del cual aún se podía construir un sujeto colectivo y portador de reclamos en la escena pública). La

naturaleza es el espacio de la singularidad radical: la suspensión del marco social y de su representación política (a no ser, como veremos, por las transacciones mercantiles que aún mantienen a estas singularidades inconexas en un estado de inclusión excluyente). Irónicamente, el único espacio social que prevalece en *Los muertos* es la cárcel (donde los presos realizan trabajos comunes en el taller de carpintería, juegan al fútbol, toman mate o van al peluquero); el único, también, en donde el Estado todavía interviene en la vida de los sujetos tratándolos como ciudadanos o personas legales (si bien en sentido negativo, al suspender temporalmente sus derechos de ciudadanía y removerlos del espacio público).

Es, también, por la singularidad radical de esos nuevos “hombres naturales” decididamente no rousseaunianos que, en *Los muertos*, el silencio del marginal no señala, como en *La libertad*, una posible apertura hacia la recuperación de experiencias en los confines de la alienación capitalista. En cambio, aquí el silencio alberga una amenaza latente: la potencialidad constante de que estallase nuevamente la violencia representada onírica y arquetípicamente por la primera toma, la de la matanza de los inocentes en la jungla. Imagen que, de hecho, reaparece en forma truncada en varios momentos del filme, notablemente al cabo de la primera noche que Argentino Vargas pasa en libertad, en casa de la familia del compañero de prisión, y donde brevemente se intercala una toma de la madrugada en el bosque. Esa toma, que recupera la composición visual de la primera, como ésta no es atribuible a ningún personaje en particular, más bien instala en el espacio diegético un punto de vista completamente extraño a éste, como situado en la exterioridad absoluta de un mundo sin narración. Hay otro ejemplo significativo: las escenas de caza, filmadas en las dos películas en tiempo real. Si en *La libertad* la captura y preparación de la mulita por Misael aparecía como uno más de sus “saberes encarnados”, observados con curiosidad y empatía por la cámara, en *Los muertos* la carneada de un cabrito por Argentino Vargas, a pesar de ser ejecutada con la misma precisión lacónica y rutinaria, no aparece tanto como interacción económica (de subsistencia) con el ambiente y sí resaltando la capacidad de violencia enclavada en forma latente en el protagonista. Y no es porque el sacrificio del animal por parte de Argentino sea de por sí más cruel o sangriento que el de Misael en el filme anterior: más bien, es en cuanto borde y espacio de mutación de lo político que la naturaleza, en *Los muertos*, aparece sobredetermi-

nada como fuente y residuo de violencia, y los actos que transcurren en ella como estallidos de lo no-político, como violencia en estado puro.

El cine latinoamericano de los setenta se construía precisamente a partir de la crítica dialéctica de esa noción de “violencia primitiva” o “pre-política”, encarnada en los no-civilizados en los bordes del mundo moderno. En la famosa frase de Glaúber Rocha, “o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo” (63). Un buen ejemplo de esta deconstrucción crítica de la “violencia primitiva”, en función de ponerla en condiciones de articular su desafío a la sociedad liberal y capitalista, es precisamente *El chacal de Nahueltoro* (1969) del chileno Miguel Littin. Como *Los muertos*, *El chacal...* narra el pasaje de un personaje marginal por el aparato jurídico, aunque de un modo autorreflexivo que propone una lectura en clave de “alegoría nacional”. Como Alonso, Littin somete las convenciones genéricas de la fábula moral a una crítica política, pero la suya está construida dialécticamente, como *Lehrstück* brechtiano. El evento central —el asesinato de una mujer y sus cinco hijas a manos de su compañero ocasional, un campesino pobre e iletrado— es enmarcado en dos niveles narrativos entrelazados, uno predominando en la primera parte del filme y otro en la última. El “primer relato” consiste en el recuento autobiográfico que da el protagonista José del Carmen Valenzuela (interpretado por Nelson Villagra) de su vida ambulante y miserable en el sur del país; el segundo en la investigación judicial y periodística del crimen y sus motivos. Ambos están entrelazados porque es sólo a través de los interrogatorios y la educación recibida durante su período de reclusión que José del Carmen empieza a desarrollar una autoconciencia y una voz narrativa para contar sus actos: la narración es entonces también la de su propia construcción, una “producción de subjetividad”. Como observa Heliodoro San Miguel, a este entrelazamiento de planos narrativos corresponde un trabajo de cámara donde, en la primera parte, predominan las tomas móviles que culminan en los *travellings* vertiginosos del múltiple asesinato, dando lugar después a encuadres más estáticos y rígidos una vez que el protagonista haya entrado al aparato educativo y judicial (234-35). Los dos planos narrativos eventualmente convergen en el tramo final que narra el fusilamiento de José, al habersele negado el perdón presidencial, decisión cuestionada por varios de los testigos presentes pero firmemente defendida por el juez: “Aquí nadie ha sido asesinado”, afirma.

De hecho, entonces, *El chacal...* está compuesto no sólo por dos sino por tres tramas superpuestas. Porque, al empezar poco a poco a hablar el marginal, dos voces adicionales se disputan el sentido de sus palabras. Por un lado, está el aparato jurídico del Estado liberal, cuyo interés en “reformular” al marginal termina al alcanzar su transformación en el sujeto de su propia culpa, sujeto capaz de asumir la responsabilidad por sus actos y ser juzgado por ellos. La escena clave en esta trama es la segunda aparición de José del Carmen ante el tribunal luego de un primer período de reclusión, ahora afeitado y correctamente vestido, para escuchar la lectura del veredicto y firmar su condena (declarar su culpabilidad). Por otro lado, desde un punto de vista identificado con uno de los relatores de la prensa (que gradualmente va dejando atrás su sensacionalismo inicial), se cuestionan las bases éticas de la sociedad para juzgar a un individuo privado de todo derecho: ¿puede —pregunta— el sacrificio de un no-sujeto ser un acto de justicia o es, en cambio, un asesinato? El combate por establecer el significado de la palabra del otro configura entonces un enfrentamiento entre un “reformismo” que pretende restablecer el vínculo social a través del sacrificio de su vida, a condición de que esté puesta en condiciones de decirse a sí misma, y una emergente “conciencia revolucionaria” (cuya realización plena permanece por fuera del filme, encargada al público) que insiste en la necesidad de transformar no sólo al individuo sino a *toda la sociedad* antes de que pueda haber justicia alguna.

La comparación de *Los muertos* con el filme de Littin es interesante no sólo por las similitudes en la construcción de la trama y el personaje marginal (ambos son “isleños”, seres provenientes de lugares “aislados” en un medio acuático, ambiente propicio para lo que Gilles Deleuze llama la “imagen-pulsión” (1983: 175) o *imagen naturalista*). Sirve también para iluminar mejor las diferencias entre el cine de Alonso (y el nuevo cine argentino en un sentido más general) con el cine latinoamericano de los sesenta y setenta con el que éste reanuda un diálogo crítico. En primer lugar, en *El chacal...* la entrada del protagonista a la prisión (filmada en un magnífico *travelling* subjetivo) significaba un momento radical de corte y recomienzo, en el que el marginal hacía su entrada al orden simbólico (los portones sucesivos que debe atravesar José del Carmen llevan inscripciones moralizantes, mensajes que aún carecen de sentido para él pero que lo adquirirán durante su período de reclusión). En cambio, en *Los muertos* el viaje del protagonista de la cárcel (donde él también

debe asentar su firma, no para convalidar la condena sino su cumplimiento y como recibo de pago por sus trabajos en el taller) al pueblo y finalmente al mundo silvestre del gran río, ocurre en una serie de gradaciones mínimas, cambios perceptibles más en la vestimenta que en los actos y en el estoico semblante de Argentino Vargas: una suerte de despojamiento paulatino de las inscripciones superficiales que el Estado dejó en la superficie de su cuerpo; una camisa blanca, pulcra a la salida de la prisión, después desabotonada y finalmente quitada en el río y el monte.

A diferencia de *El chacal...*, donde el período carcelario corresponde a un ordenamiento visual en el que se reducen los cortes y movimientos de la cámara en forma paralela a la “educación” del personaje, en *Los muertos* la diversidad de planos es mayor al principio y va disminuyendo paulatinamente en la medida en que Argentino Vargas está dejando atrás el pueblo y las interacciones con otros. La salida de la cárcel es una secuencia de esperas en antecámaras y zócalos, intercalada con procedimientos de rutina: en lugar del rito de pasaje jurídico-moral de *El chacal...*, aquí apenas hay una transición de la *indiferencia* al *abandono* al ser nuevamente expulsado el reo a su ambiente natural anterior. Vale la pena observar en detalle la secuencia: después de la escena de la firma del acta, el plano siguiente comienza con una visión de la calle por detrás de las rejas; el portón se abre para dejar entrar a una empleada a la que sigue la cámara; del lado opuesto entran Argentino y un custodio que le ordena sentarse a esperar. La cámara permanece fija por un largo instante sobre Argentino sentado, al lado de un pequeño altar dedicado a la Virgen María, antes de derivar lentamente hacia el escritorio del lado de enfrente, donde un oficial llena formularios en una máquina de escribir. El plano se corta, y vemos a Argentino sentado en la plataforma de una camioneta policial, en la que también viaja la cámara (un plano que Alonso ya había usado en *La libertad*). Llegan al pueblo, Argentino baja y la cámara se aleja con la camioneta, viéndolo achicarse en la lejanía antes de girar lentamente hacia arriba, dejando en pantalla apenas el cielo y las copas de los árboles. La toma es tan simple como poderosa al dejarnos ver *desde la óptica del Estado* el abandono del sujeto “absuelto” en la exterioridad de un mundo al que el Estado ya sólo se vincula a través del castigo (castigo que pierde su condición de tal cuando los derechos que suprime se encuentran en un estado de suspensión permanente).

Si en *El chacal...*, entonces, la *visibilidad* del cuerpo tambaleante de José del Carmen era reemplazada progresivamente por la *audibilidad* de su voz que hacía *legible* ese cuerpo como portador de un relato, en *Los muertos* esa transparencia nunca llega a producirse: la confirmación del nombre propio, a la salida de la cárcel ya no es, como en el juicio de *El chacal...*, una interpelación fundante del sujeto. Es que, en el mundo natural de “afuera”, donde en vez de restablecerse los derechos de ciudadanía apenas se intensifica su suspensión, ese nombre no puede sostener ningún reclamo o responsabilidad: el nombre público se ha vuelto hueco, una ruina de significación. A ese nombre ya no se le puede encargar relato alguno, ni culpa ni redención. En *Los muertos*, las múltiples escenas de interpelación del protagonista se reducen a una sola, magníficamente construida. Tras una secuencia de planos en los que vemos a Argentino atravesar las afueras de Goya —frustrando en cada plano la esperanza del espectador de que se produzca una revelación: Argentino acercándose a una casa con perros, atravesando el cementerio como si buscara una tumba particular—, la cámara enfoca a un hombre sentado limpiando peces. Desde el fondo llega Argentino, empiezan a conversar: el pescador resulta ser amigo de su compañero de cárcel, y esperaba a Argentino con la canoa que le mandó la mujer de aquél. Toda la conversación está filmada en una sola toma, con la cámara girando gradualmente del bosque ribereño al río por el que se terminará alejando Argentino Vargas hacia el fondo del plano. Y es en este largo plano secuencia en el límite entre el ambiente terrestre y el acuático (entre “el pueblo” y “las islas”) que, por única vez en todo el filme, alguien le solicita al protagonista el relato de su vida. Dos veces Argentino es interpelado por el pescador —“así que estuviste en la cárcel”, “dicen que mataste a tus hermanos”—; ambas veces, se niega a contestar, alegando que ya se olvidó, que no hay posibilidad de reestablecer una continuidad y un sentido común en esos momentos discontinuos. “Esto ya me pasó”, dice apenas, antes de cambiar del castellano al guaraní, dejando atrás el idioma del Estado y de la ley aun antes de subirse a la canoa y alejarse río abajo (la película no ofrece subtítulos para esas partes habladas en guaraní, subrayando la exterioridad del mundo isleño)¹⁴.

En lugar de acompañar críticamente —y así, de exponer como insuficiente— la producción estatal de una subjetividad ciudadana, como en *El chacal de Nahueltoro*, *Los muertos* acompaña a su protagonista en su regreso al

mundo marginal de las islas, su vuelta a un espacio regido por la relación exclusiva de abandono que el Estado mantiene con él. Ambiente natural, el río es también el primero de los “afueras” internos del territorio estatal (una *no-tierra* al interior de la tierra), la imagen-sinécdoque de un *mundo abandonado* donde la intervención castigadora del Estado ya no refunda el vínculo social (y por tanto es, como en *El chacal...*, objeto del debate político) sino apenas su estado de suspensión permanente. Es el teatro de la “vida nuda”, en términos de Agamben, cuyo castigo ya no produce el *plus* de sentido del sacrificio: no es quizás excesivo leer la escena comentada arriba del regreso al río, a la luz del título del filme, como cargada de un subtexto mitológico (el ingreso de las almas al mundo inferior, embarcados por el balsero Caronte a cruzar el río Aqueronte —o río de la pena— tras superar su interrogatorio)¹⁵. Pero si la naturaleza, en *Los muertos*, es el inframundo de la política en cuanto espacio de la ausencia del derecho, no por eso el “naturalismo” del filme deja de ser una forma política (o una política de la forma), no del todo ajena al uso político del ambiente natural por el cine latinoamericano de los años sesenta (piénsese, por ejemplo, en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glaúber Rocha). Quiero decir, al hallar en la naturaleza la figura de leer la condición de la vida en el orden pos-político, Alonso también vuelve política la observación de esa naturaleza y de la interacción entre ésta y el personaje. Si bien, como argumenté arriba, *Los muertos* complejiza la puesta en escena de *La libertad* al llevarla a un plano político, el filme no por eso deja de lado las formas en las que el personaje *inhabita* el ambiente, como partes de una *práctica del espacio*: la extracción de la miel silvestre, el manejo de la canoa por arroyos y brazos, captados en largos planos flotantes, compuestos literalmente sobre la velocidad de la corriente, sus remolinos y derivas.

El filme termina, en vez del reencuentro conciliador con la familia, con un plano que condensa esa relación entre el mundo pos-político y el cine que lo indaga en busca de *otras* configuraciones emergentes de sentido. Antes de entrar a la choza para esperar ahí a su hija junto a sus nietos, Argentino encuentra tirado en la entrada un juguete, un pequeño jugador de fútbol vestido con la camiseta de la selección nacional, al que empieza a manipular distraídamente antes de perder el interés, agarrar su machete y entrar al rancho. La cámara lo pierde de vista en las sombras, girando lentamente del machete (dejado sobre una mesa en la entrada) hacia abajo, encontrando nuevamente el jugadorcito,

ahora tirado junto a una pequeña rueda de plástico, tal vez el resto de una bicicleta de juguete. La pantalla termina con esa toma de los dos juguetes sobre la tierra seca, como un lienzo sobre el cual se forman composiciones móviles con la luz y la sombra de los árboles, atravesadas cada tanto por alguna gallina. Al mismo tiempo que condensa nuevamente (pero sin dejarla estallar) toda la carga de violencia latente que atraviesa el filme (desde la casi brutal manipulación del jugador por Argentino a la imagen del cuchillo en la puerta del rancho con los niños y los juguetes quebrados en el suelo), esa última toma también pone en escena, a mi entender, la ruptura crítica con el cine de los sesenta y los ochenta, donde el sentido político y colectivo de la imagen se producía a través de la alegoría. La yuxtaposición circunstancial de elementos encontrados por la cámara (la camiseta nacional, el juguete quebrado, el barro seco del piso), que en un filme como *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino, hubiese sido tomada inmediatamente como imagen alegórica de la condición tercermundista, y como tal hubiese sido *montada* con otras imágenes y frases intercaladas entre éstas, aquí es observada en su propia duración, en tanto imagen *literal*. Como tal, no es una alegoría nacional, aunque sí es una imagen literal de la manera en que el mercado y el Estado aún siguen presentes en el espacio de su propia suspensión. Los créditos que siguen a esta imagen final (con música electrónica de Flor Maleva en el fondo) la fechan “Argentina, 2004”: frase nada conspicua, al parecer, pero que al completar la imagen final, se contagia de su enigmaticidad, instalándola, en una vuelta de tuerca audaz y magistral, en el presente de los que estamos por abandonar la sala.

Agradecimientos

A Italo Moriconi, Denilson Lopes y los participantes del simposio “Vida literaria” (Río de Janeiro, 2006) y a Claire Lindsay, Stephen Hart y Jason Wilson por sus comentarios de una versión anterior de este texto en el seminario de investigación del University College, Londres.

Notas

- ¹ Gonzalo Aguilar (2007), en un libro fundamental para entender el nuevo cine argentino, apunta como diferencias principales con el cine anterior: por el lado de la producción, la segmentación del proceso de filmar, el reemplazo de la coproducción artística por un modelo de coproducción meramente financiero y fragmentado, una pericia superior en la composición del plano y la banda sonora (que sabe incorporar al accidente como parte del planteamiento estético); por el lado formal, el ya mencionado rechazo a la alegoría, cambios en la política del *casting* y el trabajo actoral donde predominan el laconismo y el *understatement* donde antes hubo predilección por el gesto expresivo, y dispersión de los hilos narrativos gracias al interés mayor por el fuera-de-campo y su propulsión a la deriva.
- ² Me tendré que abstener de desarrollar este concepto aquí por limitaciones de espacio. Pero tal vez su mayor discrepancia para con la imagen-movimiento del cine clásico sería su (aparente) falta de soporte material: ni cuerpo ni cámara, sino la (falsa) ubicuidad representada en la serie de películas *Matrix* por constelaciones numéricas (1/0) en flujo continuo.
- ³ Como observa Aguilar, el asalto al taxi (y al transporte público) como el escalón más débil de la movilidad blindada se ha convertido en los últimos años en un verdadero tópico del cine latinoamericano, abarcando películas como la colombiana *La virgen de los sicarios*, la chilena *Taxi* o la argentina *Taxi, un encuentro*. Y es notable, prosigue Aguilar, la ausencia completa del tópico en un filme como *Night on Earth* (1991) de Jim Jarmusch, donde en cambio se enfatiza la *simultaneidad* al interior del mundo globalizado (que ahí parece carecer de afuera —salvo por la estética fílmica misma) (44).
- ⁴ A comienzos de los noventa, ya hubo excepciones notables a esta tendencia, como *Rapado* (1991) de Martín Rejtman, *Ángeles* (1993) de Raúl Perrone, o *Picado fino* (1994) de Esteban Sapir. Sin embargo, todos estos filmes tuvieron una repercusión muy marginal en su momento de estreno y recién años más tarde pasaron a ser citados como “precursores” del nuevo cine.
- ⁵ Esta indeterminación es resaltada aun por la manera singular en que el título aparece al comienzo del film, luego de los créditos de producción (puestos al comienzo y no al final de la película, como es habitual, con un fondo de pantalla en negro y música electrónica) y de un primer plano de Misael comiendo a la luz de un fuego, casi igual al que cerrará el film. Si el título también funciona, de esa manera, como “subtítulo” de la primera toma, algo similar ocurre con la última, donde la imagen de Misael comiendo es sucedida por un cartel que dice “Argentina, 2001”.
- ⁶ En palabras del crítico francés Thomas Sotinel, “todo el arte de Lisandro Alonso es el de escamotear las 22 horas y 47 minutos que le faltan al film para mostrar la ver-

dadera jornada de Misael. Pero aunque la película sea así de simple, obedece a principios de puesta en escena y de montaje muy rigurosos, y la impresión de extensión y lentitud no es más que eso, una impresión. *La libertad* es un logro intrigante que hace aflorar con gracia y gravedad la superficie de un mundo y de su único habitante..." (en Quintín). Casi el único habitante, habría que corregir.

- ⁷ En realidad, terminada la transacción mercantil, el encuadre también elimina la sigla YPF del eslogan, dejando en pantalla apenas el imperativo "Cómprele". Justamente, éste es el momento en que Misael le pregunta al vendedor si "pasó alguna mina", a lo que éste le responde que vuelva a intentar más tarde. En la ausencia de lugares públicos de socialización (como lo habían sido los mercados de pueblo) la gasolinera con su "minimercado" ahora también parece cumplir las funciones de un "lugar de levante", sometiendo las transacciones eróticas a su propia lógica de precariedad y fugacidad. Y el filme es sutilmente atento a esta multifuncionalidad de un lugar que, como pocos, media entre distintas velocidades.
- ⁸ Sobre la noción de 'renuncia' en la filosofía política del post-operaísmo italiano —por cierto mucho más rica que la citada aquí—, véase Mario Tronti, "The Strategy of Refusal", extraído de su *Operai e Capitale* (1965).
- ⁹ Vildasola, quizás el sonidista más hábil del nuevo cine argentino, es además integrante del grupo de música electrónica *Flor Maleva*, responsable de la musicalización de los créditos al principio de la película.
- ¹⁰ Más que una secuencia de sueño, sugiere el crítico Emilio Toibero, esta parte del filme "puede pensarse como un rapto lírico que establece otra primera persona a cargo de la narración, una separación que delimita con exactitud una primera parte y prepara el ingreso de otra presencia humana, que corta la, hasta entonces, omnipresente soledad del protagonista. Este vuelo de la cámara, que se extiende a lo largo de un minuto y cincuenta y cuatro segundos, es un fragmento, breve e insólito, que no encuentra parangones en el cine argentino. Porque no aparece como una gratuidad, una exhibición virtuosa de los arabescos que pueden llevarse a cabo con una cámara, sino como uno más de los signos de opacidad, de resistencia a la coagulación en un único sentido, que propone, de manera deliberada, el discurso".
- ¹¹ Cuenta Alonso que *La libertad* fue filmada en el campo de su padre, donde Misael Saavedra trabaja (Quintín).
- ¹² El sugerente concepto de las *fórmulas empáticas (Pathosformeln)*, elaborado poco antes del ensayo de Benjamin por el historiador de arte y teórico de la memoria cultural Aby Warburg, también partía de la idea que, antes de la modernidad capitalista, existía en Occidente una suerte de memoria motórica colectiva donde se acumulaban contenidos resistentes, proscriptos de la memoria oficial y escrita. Véase Warburg, 1999; también Didi-Hubermann, 2001.

J. Andermann. La imagen limítrofe...
Estudios 15: 30 (julio-diciembre 2007): 279-304

- ¹³ Alonso menciona a Dostoevski como una de las influencias clave de *Los muertos*. Así como, además, a Horacio Quiroga, Juan Rulfo y Augusto Roa Bastos, en quienes dice haber encontrado “formas primarias de resolver situaciones cuya solución debería estar en manos de otra gente, de otro orden social”, y a Juan José Saer, cuyo “nivel de observación y descripción toma un vuelo particular y termina superando la propia observación” (en Rojas).
- ¹⁴ Es notable la semejanza con una frase emitida por José del Carmen en *El chacal de Nahueltoro*, cuando éste es interrogado por el reportero sobre su vida solitaria en las islas del río Bío-Bío, y responde (reiteradamente) que ahí no hacía nada: “ahí pasaba nomás”. Ese olvido, o imposibilidad de nombrar *actos sin sentido ni huella*, en *Los muertos* parece haberse extendido al mundo de la prisión, volviéndolo *indiferente* respecto del espacio extramuros. Como dice Alonso, “me interesaba cómo actuaba un prisionero, qué pensaba sobre estar libre o recluido. Quería mostrar que, para esa gente, estar en la cárcel es lo mismo que estar afuera. Vivís de la misma manera” (en Klinger).
- ¹⁵ Cabe recordar aquí que la geografía infernal clásica comprendía tanto el olvido —el río o lago Lete— como la memoria —el lago de Mnemosyne. Las connotaciones infernales abundan en la literatura moderna relacionada con la región subtropical del río Paraná. Horacio Quiroga, en el cuento “El simún” (1921) compara el río con un “lúgubre Aqueronte”, caracterizando también el mundo ribereño como un ambiente extraterritorial, lugar de “desterrados”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998) *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Aguilar, Gonzalo (2007) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2003) “Cine argentino, cuando todo es margen”. *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, 1 en: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06_cineargentino.html (visitada el 23 de mayo de 2008).
- Bazin, André (1999) “De Sica: metteur-en-scène” en Braudy, Leo y Marshall Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, pp. 203-15.
- _____ (2005) *What is Cinema?* Trad. Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

- Benjamin, Walter (1991a) "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" en *Gesammelte Schriften* II, 2. Frankfurt a. M.: Surhrkamp, pp. 438-65.
- _____ (1991b) "Zur Lage der russischen Filmkunst", en *Gesammelte Schriften* II, 2. Frankfurt a. M.: Surhrkamp, pp. 747-51.
- Bernini, Emilio (2003) "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino". *Kilómetro* 111, 4, pp. 87-106.
- Deleuze, Gilles (1983) *Cinéma I. L' image-mouvement*. Paris: Minuit.
- _____ (1989) *The Time-Image. Cinema II*. Trad. Hugh Tomlinson y Robert Galeta. London: Athlone Press.
- Didi-Hubermann, Georges (2001) "Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm". *Art History*, 24: 5, pp. 621-45.
- Gundermann, Christian (2005) "La libertad entre los escombros de la globalización". *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 13 en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm> (visitada el 23 de mayo de 2008).
- Klinger, Gabe (2005) "Lisandro Alonso, Mostly in his Own Words". (Entrevista). *Senses of Cinema*, 5: 36, en: http://www.sensesofcinema.com/contents/05/36/lisandro_alonso.html (visitada el 23 de mayo de 2008).
- Minghetti, Claudio D. (2007) "Todo el cine argentino que se verá en 2007". *La Nación*. Buenos Aires, 10 de enero de 2007, Sección *Espectáculos*: p. 8.
- Ormaechea, Luis (2001) "La libertad". *Otrocampo.com*, en <http://www.otrocampo.com> (visitada el 13 de noviembre de 2006).
- Quintín (2001) "Lisandro Alonso y *La libertad*: El misterio del leñador solitario". (Entrevista). *El Amante*, 111 en <http://www.elamante.com/edicionesanteriores/sumario111.shtml> (visitada el 23 de mayo de 2008).
- Rocha, Glaúber (2004) *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rojas, Eduardo (2004) "Entrevista con Lisandro Alonso: La música del azar". *El Amante*, 149 en <http://www.elamante.com.nota/2/2405.shtml> (visitada el 23 de mayo de 2008).
- San Miguel, Heliodoro (1999) "El chacal de Nahueltoro" en Elena, Alberto y Marina Díaz López (eds.). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en cien películas*. Madrid: Alianza, pp. 231-35.
- Sánchez, Hugo F. (2005) "Los muertos: El corazón de las tinieblas". *Subjetiva* en http://www.subjetiva.com.ar/view_article.php?id=456 (visitada el 23 de mayo de 2008).
- Teste, Mauricio (2005) "Los olvidados" *Otrocampo.com* en <http://www.otrocampo.com> (visitada el 13 de noviembre de 2006).
- Toibero, Emilio (2003) "En torno a *La Libertad*". *Enfocarte.com*, 3: 20 en <http://www.enfocarte.com/3.20/cine.html> (visitada el 22 de mayo de 2008).

J. Andermann. La imagen limítrofe...
Estudios 15: 30 (julio-diciembre 2007): 279-304

Tronti, Mario (1980) "The Strategy of Refusal". *Semiotext(e)* 3: 3: 28-35.
Warburg, Aby (1999) *The Renewal of Pagan Antiquity. Texts and Documents*. Trad.
David Britt. Santa Monica, CA: Getty Research Institute for the History of Art
and the Humanities.