



Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Programa Alfa - Red Pehuén

Universidad de Chile - Pontificia Universidad Católica de Chile - Universidad de la República de Uruguay - Ecole d'Architecture de Paris La Villette – Universidad Politécnica de Madrid
Università IUAV di Venezia

Tesis para optar al grado de magíster en Paisaje, Medio Ambiente y Ciudad

EL PAISAJE RODADO.
La mirada de Lisandro Alonso
desde el margen del nuevo cine argentino.

Tesista: arq. Michele Adami

Director: prof. Carlos A. Vallina – UNLP – Facultad de Bellas Artes
Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Co-director: arq. Sara Marini – Università di Camerino – doctoranda en “Conoscenza e progetto delle forme dell’insediamento” – ICAR/14 – Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno

La Plata, Argentina

Diciembre de 2006

EL PAISAJE RODADO.
LA MIRADA DE LISANDRO ALONSO DESDE EL MARGEN DEL NUEVO
CINE ARGENTINO

ÍNDICE

Introducción	3
 1. PAISAJE Y CINE	
1.1. Personaje en tanto paisaje	11
1.2. Mirar el vacío, ósea el paisaje en <i>Zabriskie Point</i>	14
1.2.1. Entrar en el paisaje	17
1.2.2. Disgregación del tiempo	22
 2. NUEVO CINE ARGENTINO	
2.1. Genealogía y caracteres de una nueva mirada	27
2.2. Apuntes sobre neorrealismo y realismo	35
 3. ALONSO EN EL MARGEN	45
3.1. Bucólica, o el paisaje de <i>La libertad</i>	50
3.2. Mesopotamia, o el paisaje de <i>Los muertos</i>	59
3.3 Sin paisajes, o el paisaje de <i>Fantasma</i>	73
 4. Conclusiones (Ahora, aquí, tu)	76
 Anexos	80
 Bibliografía general	82
 Bibliografía específica	87
 Filmografía	92

Introducción

Cada uno de nosotros inventa sus paisajes a partir del territorio.

Pierre Donadieu

El cine todavía no ha sido inventado

André Bazin

En la literatura teórica y crítica referente al paisaje, muchas son las disciplinas científicas y estéticas que allí han confluído a través de sus diferentes aportes. Las reflexiones en torno al paisaje desde la geografía, la historia del arte, la sociología, la estética, la historia de la arquitectura y del urbanismo, de la psicología y de muchas otras disciplinas — en el intento de definirlo lo más exhaustivamente posible, sin restarle nada a una u a otra — hallan entre sí algunos puntos en común sobre los cuales estar de acuerdo.

En primer lugar, el concepto paisaje no ha existido siempre; como a menudo sucede con las palabras que tienen que ver en algún momento con la representación, el término que lo designa puede querer significar tanto el referente (es decir el objeto analizado, representado, descrito) como la representación misma, esta última a su vez con eventuales matices según la técnica elegida (por ejemplo un paisaje al óleo), según la temática representada, llegando a definir géneros (piénsese en una marina) o según el sentimiento sugerido (un triste paisaje invernal).

Un segundo punto de intersección interdisciplinario, está constituido por la opinión del paisaje como actitud estética y filosófica respecto a la naturaleza y al ambiente en que vivimos. Hacia esta dirección se mueven las políticas de tutela y valorización *paisajeras* surgidas, a principio de este siglo, en Europa pero en progresiva expansión hacia otros continentes.

Además, en tanto que el concepto de paisaje es un producto de la humanidad, algunas disciplinas lo analizan como conjunto de actividades cognoscitivas y productivas milenarias del hombre. Es el caso, por ejemplo, de un retorno a los paisajes históricos, culturales, agrarios o

forestales que en algunos países estaban desapareciendo, sumergidos en la frenética e inevitable corsa a la modernización que quisiéramos fuese más respetuosa con nuestro entorno físico y cultural.

En suma, siendo el paisaje objeto de conocimiento, de contemplación estética, de consumo, pero también un objeto producto de la intervención de actividades humanas, se entiende que para que podamos referirnos a dicho paisaje como objeto de estudio, necesitamos de un sujeto que hable de él, que lo analice, o que simplemente lo admire. Por lo tanto, el concepto de paisaje no es escindible de la presencia de su “inventor”; no se puede hablar de un paisaje sin la presencia del hombre y tampoco, en esta mutua relación, hablar del paisaje sin incluir al hombre. Es el sujeto, en efecto, quien a través de sus capacidades perceptivas y de sus filtros culturales atribuye al lugar el sentido de paisaje.

En lo expresado hasta aquí, he introducido algunas variables para una primera y rudimental comprensión del concepto de paisaje que se podrían resumir de la siguiente forma: paisaje es un término relativamente nuevo que indica un objeto, el paisaje no puede prescindir de la asunción de una actitud estética por parte del sujeto que lo analiza, es un producto de la humanidad (por lo tanto pertenece íntimamente al hombre) y por último un estudio paisajero no puede prescindir de ser abordado desde una fuerte interdisciplinariedad. Todo esto, en tanto que el paisaje es, para decirlo con palabras del teórico francés Michel Collot, «cruce donde se encuentran elementos provenientes de la naturaleza y de la cultura», de la geografía y de la historia, del interior y del exterior, del individuo y de la colectividad, de lo real y de lo simbólico»¹.

Para acercarnos al tratamiento de cualquier tema paisajístico, y mucho antes de poder instaurar un diálogo con él, el geógrafo italiano Carlo Socco sugiere justamente la necesidad apriorística de reconocer el paisaje, en cuanto que «el acto del reconocimiento precede al diálogo, lo hace posible y lo condiciona»². Y agrega que «es en el acto del reconocimiento que el paisaje asciende del nivel de la percepción al nivel del sentido y del lenguaje, y por último a

¹ Michel COLLOT (a cargo de), 1997, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, OUSIA citado en Costa, Antonio, 2002, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, p. 340.

² Carlo SOCCO, 2001, “La struttura generativa del senso del paesaggio”, actos del seminario *Il dialogo con il paesaggio*, organizado por la Universidad de Torino – Departamento de Psicología, Torino, 10 de noviembre de 2001, p.1.

un posible diálogo que lleve a su narración»³. Socco entonces introduce aquí la variable de la percepción que hasta ahora había quedado escondida en la sombra de la estética de la cual, en verdad, es pariente estricta.

No debería sorprender, por lo tanto, que la primera palabra del discurso paisajístico, el cual hoy en día se ha vuelto extraordinariamente amplio al punto de interesar a un completo mundo de disciplinas científicas, humanísticas y artísticas, haya sido pronunciada justamente desde el universo contextual de estas últimas, mayoritariamente “afectadas” por las influencias de la estética y de la percepción.

Es entonces a partir de la percepción, de la sensorialidad del sujeto — de la cual, como decía, la existencia del paisaje no puede prescindir — que empiezan a tomar forma todos aquellos elementos semánticos sintácticos y morfológicos necesarios para la estructuración de una gramática, fundamental a la evolución de un lenguaje y a su vez indispensable para el diálogo con el paisaje; porque, retomando las palabras de Socco, «instaurar el diálogo con el espectáculo del mundo, no es más que, pues, responder a la necesidad de afirmar el sentido de nuestro existir frente a la indiferencia del Universo»⁴.

Bajo esa perspectiva, podría afirmar que el *paisaje perceptivo* es el arquetipo de todos los paisajes posibles, imaginables y hasta de los inimaginables, de aquellos por el momento descritos, analizados o representados y de aquellos que todavía no lo han sido. Interpretando lo que escribe Socco, es entonces la percepción, el conjunto de los cinco sentidos humanos — con el noble sentido de la vista a la cabeza — la primera puerta a abrir para entrar en el paisaje y poder empezar aquel proceso de reconocimiento que nos llevará a establecer un diálogo con él. Pero si queremos que el paisaje constituya una disciplina dotada de un método científico como ocurre con la geografía o la sociología, sólo para citar algunas, la puerta de la percepción, tan lábil, efímera y connotada por una extrema subjetividad, no es propiamente la más indicada para poder alcanzar un juicio que no sea puramente estético. Pero, por otro lado, los temas de paisaje y cine, tratados en este texto, tienen inequívocamente una fuerte connotación estética, de la cual no se puede prescindir sin que cambie la naturaleza de ellos. Por lo tanto, coincidiendo con una afirmación de Roland Barthes, admito y me resigno al hecho de que un juicio estético sea inevitablemente subjetivo, pero también me consuela el

³ *Ibid.*

⁴ Carlo SOCCO, *op. cit.* p.1

saber que la formulación del juicio estético viene después de la subjetividad, y mucho después del acto perceptivo, el cual lleva la semilla de aquella.

Como ya he dicho anteriormente, las Artes han contribuido a la caracterización del concepto de paisaje, y tal vez sus aportes han sido mayoritariamente impulsivos, sobretudo en la fase primordial, cuando se trataba de manejar una “idea del paisaje”, o sea cuando la noción embrionaria no estaba todavía soportada por una teoría tal que pudiera legitimar el uso del término “concepto”. La pintura, antes que lo fuera la arquitectura, era considerada el arte capaz, no solamente de representar el mundo con admirable realismo, sino también de provocar en el observador cualquier tipo de sentimiento respecto a aquella porción de espacio que finalmente representa.

«El pintor es dueño de todas las cosas que pueden caer en la mente del hombre, por lo tanto si él tiene deseo de ver bellezas que lo hagan enamorar, él es dueño de generarlas, y si quiere ver cosas monstruosas que asusten o que sean bufonescas y risibles, o realmente compasibles, él es dueño y creador. Y si quiere generar sitios desérticos, lugares sombreros o frescos en los tiempos cálidos, él los figura, y así, lugares cálidos en los tiempos fríos. Si quiere valles, lo mismo; si quiere desde altas cumbres de montañas descubrir grandes campiñas, y si quiere después de ellas ver el horizonte del mar, él es dueño; y así también si desde los bajos valles quiere ver los altos montes, o si desde los altos montes los bajos valles y playas. Y en efecto lo que está en el universo por esencia, presencia o imaginación, él lo tiene antes en la mente, luego en las manos, y aquellas son de tanta excelencia, que en igual tiempo generan una proporcionada armonía en una sola mirada como hacen las cosas»⁵.

De esta manera Leonardo da Vinci elogia las calidades y las capacidades del pintor de reproducir, para el deleite del hombre, las «bellezas que lo hagan enamorar». Y poco más adelante, en su intento de demostrar la superioridad de la pintura respecto a la poesía — en cuanto dice Leonardo, siendo las palabras obra del hombre no son dignas de representar el mundo, el cual es obra de la naturaleza — argumenta que por más que la poesía pueda hacer el intento, ella no logrará de alcanzar la verdad de la pintura:

«¿Cuál poeta con palabras te pondrá delante o amante, la verdadera efigie de tu idea con tanta verdad, así como hará el pintor? ¿Cuál será aquel que te demostrará los sitios de los ríos,

⁵ LEONARDO da Vinci, cerca de 1498 (Código Vaticano Urbinate Latino 1270), “Como el pintor es dueño de cada suerte de gente y de todas las cosas”, *Tratado de pintura*, primera parte.

bosques, valles y campos, donde se representen tus pasados placeres, con más verdad del pintor?»⁶.

A esta altura Leonardo pone veladamente en juego dos elementos de los cuales, lo quiera él o no, me voy a servir al fin de la escritura de este texto: la imagen y la realidad o, forjándolas sobre mi yunque, querría poder decir el “poder de la imagen” y su “realismo”.

Entre las artes que se han cuestionado en manera ontológica sobre la verdad de la imagen y su posibilidad de reproducir lo real, emergen la fotografía y el cine, este último hijo de la primera. Dejando de lado su génesis química, es sobretudo el proceso cultural al que se han sometido la fotografía y el cine a lo largo de las décadas, lo que las acerca al paisaje, en cuanto que, justamente como sucede también con él, sus usos y sus significados están determinados por lo que una cultura y una sociedad deciden que estos medios sean⁷.

Pero como ocurrió con en el caso Cimabue y de Giotto, cuyo talento «la fama de aquel [Cimabue] oscurece»⁸, tal vez acontece que el cine supera la fotografía por un *más* que no es poca cosa: el factor temporal, que, prácticamente está ausente (al menos en forma fácilmente evidenciable) en la fotografía, en el cine constituye parte de su esencia; convirtiendo la simple imagen en la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*⁹.

Justamente por ese motivo, el historiador francés de cine Jean Mottet, en el prefacio del libro *Les paysages du cinéma*, se pregunta la razón por la cual la historia de la cinematografía no haya todavía entrado a pleno título entre las disciplinas mencionadas al principio de esta introducción. En efecto, el estudio del cine aún no es contemplado desde su capacidad de contribuir a la reflexión paisajera, a pesar de que sus contenidos teóricos y críticos sean de notable espesor. Pero siguiendo a Mottet, los escritos de los varios autores que integran su mencionado libro, tratan de hecho, de tomar en consideración los valores paisajeros creados

⁶ LEONARDO da Vinci, “Pintor que disputa col poeta”, *cit.*

⁷ Véase Antonio COSTA, 2002, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, p. 343.

⁸ DANTE Alighieri, (cerca de 1306-1321), *La Divina Comedia*, “Purgatorio”, Canto XI, v.96.

⁹ Con el fin de justificar la superioridad del cine respecto a la fotografía, Walter Benjamin escribe: «En cuanto que el ojo es más rápido para agarrar que la mano a dibujar, el proceso de reproducción figurativa fue acelerado al punto de ser en grado de estar al tiempo de la palabra. El operador cinematográfico, en su taller, maniobrando su manivela, puede fijar las imágenes a la misma velocidad con que el intérprete habla. Si en la litografía estaba virtualmente contenido el diario ilustrado, en la fotografía se escondía el film sonoro» [Walter BENJAMIN, 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Alemania, Suhrkamp Verlag, edición en italiano, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 21]. *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* son los títulos de dos importantes libros de Gilles Deleuze (en bibliografía).

por el cine y corroborar si sus aportes estéticos pueden conducir al «redescubrimiento permanente de una naturaleza bella»¹⁰, como sucede en el caso de la pintura.

En la reciente literatura francesa sobre el paisaje, el término “redescubrimiento” es a menudo asociado a los de “invención” y “*Mouvance*” (“paisaje como relación en continuo movimiento”) con un doble fin: en primer lugar, subrayar el hecho que hay que explorar el lugar según el método de un *análisis inventivo* capaz de resaltar las singularidades y las potencialidades tales para poder *descubrir* un paisaje; en segundo lugar, evidenciar el aspecto sensorial y perceptivo de este análisis, si bien con una base teórica como soporte¹¹.

En el cine, aquello que ha ocurrido desde sus orígenes es una constante *re*-invención del paisaje. Piénsese por ejemplo, en los antecesores del cine: los dioramas y los panoramas. Si bien a menudo atraían al público, más por su espectacularidad del movimiento que por lo que representaban, Walter Benjamin los define como «el intento de importar el paisaje en la ciudad»¹². El uso de representaciones paisajísticas como elemento atractivo y espectacular, precede entonces a la invención del cinematógrafo si bien conserva todas las características de aquellas.

Tal vez la respuesta a la inquietud de Mottet se encuentre en otro *más* que el cine posee respecto a la fotografía y respecto al cinematógrafo Lumière: el cine contemporáneo es también narración, y la narración, tal vez, impide a los paisajes cinematográficos emerger desde el segundo plano, desde ese segundo plano están relegados como simples fondos decorativos. Por otra parte es igualmente cierto, tal como remarca el geógrafo paisajista italiano Eugenio Turri, que el paisaje *relata* dos historias: la propia (una historia geomorfológica, *tectónica*, constituida por sedimentaciones de «momentos y modos diversos de las sociedades humanas al confrontarse con el territorio que las hospeda») y aquella del hombre (constituida por *acontecimientos*, «hechos mínimos o memorables de los cuales él fue escenario»)¹³.

¹⁰ Jean MOTTET, (a cargo de), 1999, *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, p.5.

¹¹ Véase AA.VV. (BERQUE, CONAN, DONADIEU, LASSUS, ROGER), *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Éditions de la Villette, Paris, 1999.

¹² Walter BENJAMIN, 1982, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, citado en Costa, Antonio, 2002, *op. cit.* p. 344.

¹³ Eugenio TURRI, 2000, *Il paesaggio racconta*, ensayo presentado en el Convenio de la Fondazione Piacentini, Reggio Emilia, marzo 2000, p.1.

Vale la pena entonces detenerse un instante, no tanto para corroborar la congruencia entre la narración cinematográfica y narración paisajera, sino más bien para descubrir si las dos narraciones son parte de un mismo macro texto, aquel de la historia del hombre.

En el panorama del cine mundial se advierte la crisis generalizada por la que atraviesan el cine estadounidense (lo cual revisita los mismos mitos e historias de un tiempo atrás pero camuflados por una nueva óptica hegemónica de efectos especiales), y el cine europeo (que se enrolla en juegos cada vez más autorreferenciales). Por lo tanto, la mirada de los históricos del cine y de la crítica, a menudo se dirige hacia un cine menor, aquel de los pequeños números, periférico, a veces de bajos recursos. Este cine al que se dedican, en general es un cine que redescubre las formas clásicas del narrar historias simples, de personajes simples, en espacios simples, y algunas veces se reconoce en los modelos del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* francesa o inventando modelos nuevos, esta vez con la mirada y «la felicidad de la primera vez»¹⁴. Y si es verdad que el paisaje y el cine son unas de las formas simbólicas a través de la cual una cultura se manifiesta y se expresa, estudiar el cómo el cine de una sociedad ve su paisaje, significa tratar de entender qué es lo que algunos artistas cineastas querían que su cultura vea su paisaje, aún no sea una postura general.

Con el valioso apoyo de quien ha dirigido este trabajo, he aceptado el desafío de buscar, en el panorama de la producción cinematográfica argentina, unos filmes donde fuera evidente la presencia de una nueva relación entre espectador y película. Después de haber sacado fugazmente y *estudiado* una fotografía del nuevo cine argentino, un *punctum* ha llamado mi atención invitándome despiadadamente a su profundización y a su análisis¹⁵. Lisandro Alonso es un joven cineasta argentino cuya mirada inocente “de la primera vez” no está todavía afectada por la industria del cine. En el marco de lo que se puede definir como el “fenómeno” del nuevo cine argentino, Alonso es uno de los pocos, tal vez el único que, no obstante todo, conserva la voluntad de arriesgarse a filmar con sinceridad y humildad, sin hacer caso a los números de las boleterías. La cámara de filmación de Alonso se interroga constantemente no sólo sobre el cine en sí, sino sobre todo acerca de lo que ve y lo que registra; se transforma así en una máquina para mirar y escuchar, conciente que el cine no es solamente la suma de

¹⁴ Véase Sandro BERNARDI, 2002, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, p. 11.

¹⁵ Para la asociación que hago con el *punctum* el verbo “estudiar” debe ser entendido aquí en su acepción barthiana y ante todo latina. Véase Roland BARTHES, 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, edición en castellano *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF.

imágenes y sonidos, sino sobre todo un ojo apuntado sobre el mundo que debería constantemente generar dudas, sugerir espacios y sensaciones.

Este director bonaerense pareciera conocer bien las posibilidades que abren las diferencias entre la visión biocular humana y la ciclópica de la cámara: además de recortar una porción de mundo y encerrarla en pocos centímetros cuadrados del fotograma, la máquina permite de cortar mecánicamente el conjunto de los espacios y de los tiempos que registra, separándolos en fragmentos discontinuos, «no-vectores de lo visible y de la duración sensible»¹⁶. Es por eso que el espacio y con él el paisaje, no pueden ser vistos por el cine cómo los ve un observador. Si a esta forma de visión distinta de la humana se suma la variable tiempo — y el cine *es* un arte del tiempo, de igual manera que la música — sucede que el ojo del hombre no es el único órgano llamado a la causa, sino que otros serán llamados para concurrir a la experiencia audiovisual. Lo que por comodidad es llamado “mirada”, en el cine se transforma en un conjunto sensible de experiencias que incluye la vista, el oído, la percepción y la memoria.

¹⁶ Jean-Louis COMOLLI (George La Ferla comp.), 2002, *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Ediciones Simurg/Catédra La Ferla (UBA), p. 269.



1. PAISAJE Y CINE

1.1. Personaje en tanto paisaje

El cine es un arte que enseña no sólo a ver sino a mirar, o sea a «recuperar aquella riqueza y apertura sobre los posibles que están en el mirar, sin perder los conocimientos igualmente importantes que están en el ver»¹⁷. Entre las novedades más evidentes del cine contemporáneo respecto a lo anterior, hay que remarcar la que implica la presencia de un observador — comenzando por las corrientes cinematográficas del neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa o el nuevo cine alemán — vuelve a ser un elemento constitutivo del cine mismo; es la misma cosa que *debe* suceder, como hemos visto, para poder hablar de paisaje, sea en la pintura, en la literatura, en la fotografía y desde ahora también en el cine.

Hasta antes de la aparición de las “revoluciones filmicas” nombradas poco antes, el paisaje cinematográfico, salvo pocas excepciones, estaba relegado a simple fondo en el respeto de la tradición romántica de la *Stimmung*, es decir del sentimiento para la naturaleza. Alexander von Humboldt por un lado y Georg Simmel por el otro, habían criticado ese modelo; ya que si bien este promovía un respeto por la naturaleza, también ponía en marcha un proceso de “embellecimiento” de las bellezas naturales, que hacía que la misma naturaleza fuera elaborada intelectualmente según Humboldt o espiritualmente según Simmel. Esta doble atribución de significantes se la ve surgir alegremente en las puestas en escena de los filmes pre-revoluciones, subrayando la paradoja según la cual el paisaje era mostrado en algunos de sus aspectos, pero escondido en otros.

Una contribución a la tentativa de resolver este nudo fue dada por el poeta alemán Rainer M. Rilke, quien sostenía que la naturaleza, y con ella el paisaje, era una entidad extraña, incomprensible e impenetrable por el intelecto humano, en cuanto parte de un mundo; de un todo que no se puede mostrar nunca en su integridad. Rilke sostenía además, que gracias a la mirada seleccionadora del artista, el hombre se puede acercar a aquella inmensidad desconocida permitiéndole conocer una pequeñísima parte de ella. De esta manera,

¹⁷ Sandro BERNARDI, 2002, *op. cit.* p. 18.

introduciendo el concepto de *das Offene* (“Apertura”), el literato alemán sembraba el pánico, haciendo recordar al hombre, que él no está *frente* a la naturaleza, sino que es parte de ella y se encuentra *dentro* del paisaje.

Si es verdad que estamos *dentro* del paisaje, significa también que lo estamos observando, y por lo tanto implica que lo estamos experimentando. En el cine esta experiencia es sensorial, principalmente audiovisual, tal que el historiador del cine Sandro Bernardi la hace coincidir con el paisaje mismo. El paisaje-experiencia cinematográfico se presenta estructurado, nos explica, según tres niveles de relación hombre-mundo que son simultáneamente tres niveles de miradas: la del observador que es un personaje, la de la cámara que filma al observador y la del espectador que reordena las dos precedentes según un modelo cultural y codificado (una Gestalt) dependientes del espacio y del tiempo. Escribe Bernardi:

«Reflexionar sobre el paisaje significa reflexionar sobre tres experiencias visuales: la mirada de los personajes dentro del film, la mirada del film, la mirada del espectador sobre el film»¹⁸.

Por otra parte, como decía antes, mirar un paisaje, significa ver ciertas cosas y esconder otras. Se instaura de esta manera una relación dialéctica indivisible entre el *ver* y el *mirar*, que desemboca en aquella “Apertura” sobre los posibles a la cual se refiere Rilke. El cine, a través de su técnica constitutiva, permite de mirar el mundo desde distintos puntos de vista que miran una cosa desde cerca o desde lejos, de una manera o de la otra con una luz u otra; su hacerse narración fílmica a través del montaje caracteriza la dialéctica entre *ver* y *mirar*. Sobre esto también Bernardi nos explica:

«Nuestra capacidad de ver, en efecto, está estrictamente conectada a nuestro saber, el hombre ve lo que sabe, ve y nombra cosas, lugares u otros hombres. Pero está en la experiencia visual algo más, el mirar o sea la posibilidad de ir más allá del saber. (...) Visión es la lectura de una historia, un trayecto de fascinación y de identificación a distancia. Mirada es la presencia de un observador dentro de la puesta en escena, de la historia que se hace búsqueda de una historia»¹⁹.

Además de la pareja dialéctica del *ver-mirar*, en las relaciones entre paisaje y cine, habría que considerar otra: la que está formada por *lugar* y *espacio*. Considerando el fenómeno del neorrealismo cinematográfico italiano (que *creo* que conozco un poco por *studium* y otro poco

¹⁸ Sandro BERNARDI, 2002, *op. cit.* p. 16.

¹⁹ *Ivi*, p. 17.

por estar inscripto en mi ADN), y en particular los filmes de Roberto Rossellini y a su modo de Michelangelo Antonioni, observamos que en esos años se asistió a un alejamiento cada vez mayor entre los lugares propios del cine y los espacios diegéticos propios de la narración. Estoy de acuerdo con Domin Choi, si bien limitadamente a un cierto tipo de cine y no al cine en general, cuando sostiene que «[en el cine] a cada cambio técnico el realismo aumenta»²⁰. Es lo que sucedió en el caso del neorrealismo italiano: al hacerse más anchos los formatos de la celuloide, la recuperación de la profundidad de campo y de los encuadres anchos y prolongados en el tiempo han permitido al espacio de hacerse espacio dentro del encuadre, entrometerse entre las figuras, y en algunos casos de romper las acciones. Es un «nuevo personaje que se asombra en la pantalla» y que lleva consigo el vacío y el paisaje. Para este vacío (o lleno que sea) resulta incómodo el antiguo papel de fondo y en muchos casos emerge del fondo hasta auto-declararse protagonista es el paisaje hecho personaje.

Michelangelo Antonioni en el *set* de *Il grido*, 1957.

El delta del Po refleja la desolación que alberga en el corazón de Aldo, después que su esposa lo dejó por otro. Este es el único film de Antonioni en el cual el protagonista masculino no se sirve de la virilidad como herramienta de defensa.



²⁰ Domin CHOI, 2005, “Actual-inactual. El realismo de André Bazin”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n. 6, Buenos Aires.



1.2. Mirar el vacío, o sea el paisaje de *Zabriskie Point*

*Saxa — quis hoc credat, nisi sit por teste vetustas? / Ponere
duritiem coepere suumque rigorem [...] Non exacta satis
rudibusque simillima signis*²¹.
Ovidio

Como he mencionado, el neorrealismo y sus herederos habían entendido que el ojo del cine — un cine nuevo, que ellos mismos habían descubierto — no es uno solo, aquel abstracto y trascendental del narrador que relata el mundo desde *fuera*, sino polimorfo, multifacético e infatigable en su exploración constante de un espacio, un paisaje (aquel mismo mundo) visto desde *dentro*. Los cineastas habían entendido que sujeto y objeto se miran entre sí, cada uno reflejando sus interioridades en el otro.

En ese sentido, la mirada de Michelangelo Antonioni tal vez sea la más compleja y autoconsciente. A seguida, me detendré a analizar algunos aspectos del film *Zabriskie Point* (1970) dirigido por él, los cuales me parecieron suficientemente significativos para dar a entender, en primera instancia y a través de una observación *in situ*, cómo he desarrollado mi aproximación al tema de investigación a lo largo de todo el texto. Secundariamente, para dar a entender cómo, muchas veces, mirar una película no signifique simplemente tratar de seguir un hilo narrativo (cuando exista), sino más bien que, más allá de la narración, está escondida toda una serie de detalles que hacen que un film sea mirado a la igual manera de una obra de arte.

Las dos secuencias que he aislado son las que considero, en el contexto de *Zabriskie Point*, como clave para el tema tratado desde mi visión en la relación de paisaje y cine. La primera de las secuencias, es el episodio conocido como *love scene* o *love-in*, la cual describo aquí — dado su

²¹ «Las piedras empiezan a abandonar sus dureza, hasta tomar formas humanas imprecisas, pero muy semejantes a las estatuas apenas bosquejadas». OVIDIO, *Metamorfosi*, I, vv. 400, 401, 406.

tratamiento — bajo el título de: «entrar en el paisaje»²². La segunda es la escena final donde ocurre la explosión de la vivienda, en la cual se introduce la dimensión tiempo, hecho por el cual me refiero a ella como «disgregación del tiempo».

La idea para este film nació después de que Antonioni en el año 1967 decide hacer un viaje a Estados Unidos, en busca de algo de distinto respecto a lo producido en Italia y Europa. Dicho viaje hizo surgir en la mente del director la convicción de que en esos años la sociedad norteamericana estaba viviendo una época de reacción al modelo idealizado de la “vieja América”. La historia comenzó a tomar forma ya desde sus primeros apuntes de viaje, y se definió una vez que el director llegó al lugar llamado Zabriskie Point, en Death Valley, California. Este lugar, además de dar nombre al film, era exactamente en el ambiente sugestivo y mágico que Antonioni buscaba.

A grandes rasgos, para ubicarnos en el film *Zabriskie Point*, digamos que el mismo se caracteriza por pasar de momentos un poco de comedia pasional psicodélica a otros con un claro tinte de *road movie*, tratando el tema de los movimientos estudiantiles de los setenta y siendo la mayor parte de la película rodada en el extraordinario paisaje de Arizona y sur de California. Su complejidad deriva del intento de Antonioni de reunir simultáneamente muchos aspectos de la sociedad estadounidense: las dinámicas políticas del movimiento juvenil; las realidades económicas de la América capitalista; las iconografías del paisaje americano; las experiencias psicológicas de los protagonistas que luchan para dar un sentido a su existencia. Antonioni deja claras sus intenciones: «Mi film es una fantasía, la historia particular y personal de algunos. Obviamente alrededor hay un paisaje. Y acá el paisaje son las montañas, el desierto, las ciudades, las selvas de cactus, pero también los guetos, la gente que sufre, la que se subleva, la que sabe y entiende sin la fuerza de sublevarse, la que probablemente es culpable»²³.

En la primera parte, la película asume el carácter de un documental sobre las manifestaciones estudiantiles en las universidades norteamericanas, y de hecho algunos fotogramas fueron rodados directamente en la calle, mientras ocurrían estos enfrentamientos con la policía, cosa que sucedía a muy a menudo. Un paisaje idealizado del suroeste

²² Este título hace eco a aquello original del capítulo “*Zabriskie Point*. Entrare nel paesaggio” en Sandro BERNARDI, 2002, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, p. 201.

²³ Michelangelo ANTONIONI, 1994, *Fare un film è per me vivere*, Venezia, Marsilio Editori, p. 88.

estadounidense aparece en nuestro primer contacto con el mundo fuera de la universidad, representado por una serie de gigantescas carteleras de publicidad. Pero igualmente, ya desde las primeras imágenes, lo que se intuye es la búsqueda de un rostro particular, de aquel rostro que nos acompañará para todo el film; así los movimientos de cámara nos muestran las caras de estudiantes negros y blancos reunidos en asamblea, los primeros forman parte de las “Panteras Negras” mientras que los segundos son los rebeldes del *campus*.

Así descubrimos a quien será uno de los protagonistas, Mark (Mark Frechette), lo cual será primariamente perfilado por su marcado temperamento — el personaje abandona la asamblea porque sus ideas están en oposición con las estrategias de actuación de la mayoría — y recién después sabremos su nombre. En las escenas siguientes la violencia continúa y va en aumento; luego de comprar muy fácilmente un revólver en un almacén de armas, Mark es testigo de un episodio de asedio de la policía a la universidad, el cual termina trágica e injustamente con la muerte de dos personas, un joven estudiante y el mismo policía que le había disparado. Sin embargo, a través de un sabio cambio de encuadres, Antonioni nos deja con la duda de la culpabilidad del protagonista.

A la segunda protagonista, Daria (Daria Halprin), la encontramos por primera vez en viaje con un viejo auto Buick hacia un pueblo en el desierto, del cual ella ni siquiera sabe cómo se llama, pero va dirigida a él, porque es el lugar donde se refugió un pintor en busca de tranquilidad en el vacío contemplativo del vacío desértico, lejos del caos metropolitano²⁴. Como no lo encuentra, decide cambiar el rumbo y alcanzar a su jefe en su moderna y lujosa mansión cerca de Phoenix. Mark, mientras tanto, es perseguido por la policía, roba una avioneta y huye hacia el desierto.

De acá en adelante, el ritmo del film cambia de registro, en términos espaciales y temporales: aprovechando al máximo el contraste de lo urbano con lo no urbano, en el transcurso del viaje desde la ciudad al desierto, la representación del paisaje es la exploración

²⁴ El pintor es James Patterson, que Antonioni conoció personalmente durante sus viajes exploratorios, y del cual quiso contar la historia, aún brevemente. El director usa en seguida personajes tomados de la realidad para ponerlos en el relato de la ficción de la película. En *Zabriskie Point*, esta particularidad está aún más presente por el hecho de que los actores protagonistas, Mark Frechette y Daria Halprin, no son actores profesionales. Mark era carpintero en Boston, y en las pruebas fue tomado porque fue visto insultar a un automovilista en la parada del bus, conducta que convenció al director que buscaba justamente un personaje con su temperamento. Daria es hija de la coreógrafa Ann Halprin. En ese entonces era estudiante de antropología, y fue descubierta en un ballet de la Ann Halprin Company.

de puras formas y carreteras; ferrocarriles y formaciones de roquedal vuelven a ser parte de un marco más amplio.

1.2.1. Entrar en el paisaje

El vuelo de la ciudad hacia el desierto marca un cambio en la película, lejos de los conflictos políticos documentados en Los Ángeles y hacia la exploración de temas más abstractos, entrando de lleno en sus búsquedas paisajísticas. En este sentido, *Zabriskie Point*, constituye un anillo de continuidad con anteriores exploraciones de Antonioni (*L'Avventura*, 1959 y *Deserto Rosso*, 1964), hacia los espacios vacíos, hacia los que más tarde serán llamados *wastelands*, hacia los paisajes nostálgicos. No sólo explora a fondo los contrastes, sino que en forma totalmente precursora y despegada respecto a los neorrealistas sus contemporáneos, se detiene en lugares a través de una visión de paisaje muy actual. Antonioni expone estos lugares abandonados bajo la luz de una idea de su construcción en paisaje en tanto *otro* personaje, no menos importante de los protagonistas.

Esta actitud antonioniana bien la define Roland Barthes, en las palabras que le dedicara cuando dirigiéndose a él, dice que en su genialidad como director le añade según él a la disposición de todo artista de detenerse y mirar largamente, común a todos los cineastas, el hecho de «mirar las cosas radicalmente, hasta su agotamiento. (...) Mira largamente lo que nadie le había pedido mirar»²⁵.

Dejando a las espaldas los últimos vestigios de asentamientos humanos, el paisaje desértico norteamericano se revela a nuestros ojos como un espacio descentrado ó ilimitado, donde todas las distinciones entre percepciones reales e imaginarias de los lugares pierden progresivamente sus contornos.

²⁵ Roland BARTHES (de recopilación), 2002, *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, 1ª ed., Buenos Aires, Paidós, p. 181.

«Desde que Mark roba el avión, para él Norteamérica coincide con “la tierra”, desde la cual, precisamente, *he needed to get off*»²⁶. Esta subida aérea de Mark nos regala una sucesión de hilarantes panoramas que funcionan como eco de las vistas tecnológicas de la tradición futurista italiana: en primer lugar encontramos una extensión infinita de casas semejantes, piscinas y estacionamientos; luego, ganando altura, notamos enormes intersecciones de autopistas pegadas al *skyline* de Los Ángeles; finalmente la ciudad se disuelve lejos en la neblina del desierto²⁷.

La *love scene* empieza con un cortejo tecnológico [figura 1] entre Mark y Daria, cada uno a bordo de su propio medio de transporte de fortuna. El encuentro entre los dos personajes es anticipado y resumido sabiamente a través de un fotograma, en el cual la sombra de la avioneta corta perpendicularmente la trayectoria del auto de Daria [figura 2]. Luego de haber llegado a la terraza panorámica de Zabriskie Point, Daria lee en la placa del mirador: «Una zona de lagos antiquísimos, secada hace cinco, diez millones de años. Sus cauces fueron levantados por las fuerzas del subsuelo y corroídos por el viento y el agua». Se trata de una anticipación escrita de lo que sucederá en las imágenes siguientes, una citación de Ovidio a la manera de la *beat-generation*: la tierra y la carne, el paisaje y el hombre en un mismo gran cuerpo²⁸; y de el defasaje temporal que invita al espectador a sumirse en la escena y perderse.

[Figura 1]

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (1970).

El “cortejo tecnológico” entre Mark y Daria.



²⁶ Michelangelo ANTONIONI, *op. cit.*, p. 92.

²⁷ En el film *Blowup* (1966) «la utopía del vuelo está alegorizada por medio de una enorme hélice descubierta en la tienda de anticuario y transportada por Thomas en su estudio. Depositada provisoriamente en un rincón, es todavía, en la película, una reliquia inerte, un *objet trouvé*, casi un desecho del avión mágico que en *Zabriskie Point* “levantaba” el aburrido Mark para llevarlo a recolonizar y repoblar hasta la Death Valley». Véase Sergio ARECCO, 2001, *Il paesaggio del cinema*, Recco (Genova), Le Mani, p. 165.

²⁸ Véase nota 21 en la página 14. Se observa la pasión de Antonioni por la literatura clásica latina, en la cual muchas veces se inspiraba para sus escenas.

La reflexión acerca de la relación hombre-naturaleza son una permanente alusión a través de los diálogos entre Mark y Daria; a él le aparece todo muerto, mientras que ella se pregunta si hay vida en ese desierto, y se detiene a mirar la potencia de la naturaleza en un pequeño arbusto. Además, las imágenes comienzan a citar a cada uno de los cuatro elementos primarios, aire, agua, tierra y fuego: por ejemplo, el salto de Mark desde el mirador, momento que representa el verdadero ingreso en el paisaje, hace que empiece a tomar forma el tema de la arena y del polvo, que permiten visualizar el elemento natural *aire*. Daria lo sigue, y «comienza un recorrido que los llevará a enfrentar directamente el paisaje, tal vez hasta desaparecer pequeñísimos en los grandes totales exteriores, en la extensión de montañas arenosas que parecen pintadas y amontonadas de manera inverosímil; el uso de una focal muy corta, tal vez distorsiona el espacio en una visión a-perspectiva, que incluye también montañas muy lejanas, con el riesgo de doblarlas para que entren en el encuadre»²⁹.

[Figura 2]

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (1970).

El encuentro entre los dos personajes es anticipado por el cruce entre la trayectoria del auto Diana y la sombra de la avioneta.



A empezar de y durante las escenas de amor entre los dos protagonistas asistimos a una gradual erotización del paisaje, a través de la eficaz representación antropomórfica del contexto árido como una serie de sinuosas formas humanas. Inesperadamente el valle retoma la vida. La primera imagen es una imagen de muerte, pero es muy breve, casi subliminal, que

²⁹ Sandro BERNARDI, 2002, *op. cit.*, p. 202. Para Antonioni, el uso por primera vez del Panavision es la ocasión para disfrutar de las oportunidades de los nuevos objetivos, por ejemplo para usar mucho más los márgenes del encuadre, con la posibilidad de establecer una relación más estrecha entre los personajes y el fondo.

no provoca miedo, porque su brevedad la esconde a los ojos de la conciencia (son solamente ocho fotogramas, un tercio de segundo) **[figura 3]**. Por el contrario, pasados estos segundos, tenemos la sensación de que el mundo toma vida, sin percibir el umbral entre los vivos y los muertos. La pantalla se impregna de una tonalidad opaca, casi azul, que subraya la yuxtaposición de la vida con la muerte. Se alcanza la cumbre de esta representación del “espacio corporal” cuando el acto de amor entre Mark y Daria acaba con una panorámica de amantes en las pendientes de los relieves del valle **[figura 4]**. De la nada aparecen otras jóvenes parejas: parecen haber nacido de la misma tierra, como las piedras que toman vida por el amor en el mito de Deucalione y Pirra en el relato de Ovidio. Encarnación de las palabras leídas por Daria en la placa. La técnica del montaje del *overlapping editing* *, donde un joven se tira dos veces sobre una pareja y lo reciben con caricias, saca al espectador la ilusión de un punto de vista o tiempo unitarios, fragmentándolos y dilatándolos. La escena es una combinación cinematográfica de *eros* y *thanatos*, en la cual divinidades ctonias y jóvenes *hippies* parecen coincidir, y puede ser leída como la puesta en acto de un “paraíso terrenal” en clave pastoral, en el marco de las áridas tierras inhóspitas del Valle de la Muerte, ahora Valle de la Vida, donde no falta ninguno de los cuatro elementos primarios.

[Figura 3]

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (1970).

Antonioni dirige los actores por la escena subliminal, escondida, por su brevedad, a los ojos de la conciencia.



Pero, la representación antonioniana de la sexualidad es mucho más ambigua que ésta, desde el momento que la expresión del deseo sexual en *Zabriskie Point* está teñida de un profundo sentido de melancolía sugerido, una vez más por encuadres del paisaje circundante.

* Un efecto de montaje, por lo cual la última parte de una acción representada en un plano se muestra nuevamente en el plano sucesivo (como en los filmes de Sergej M. Ejzenštejn).

Eso lo sugiere un brusco encuadre de una pendiente peñascosa, cuando la música es remplazada por un ruido de la puerta de un auto, para llamarnos a la realidad y alejarnos del desencanto del desierto: a la terraza-mirador llega una casa rodante de la cual salen un hombre y una mujer, solamente para sacarse una foto con el fondo de Death Valley. Acá Antonioni introduce otra importante cuestión respecto al paisaje: subraya drásticamente la diferencia entre quien *ve* el paisaje (como los turistas en la terraza) y quien lo *vive* (como Mark y Daria); entre quien se ha zambullido y se ha fundido con él en un único cuerpo natural y quien se queda separado y se acerca exclusivamente para robar una estéril fotografía. Vuelve, entonces, la reflexión sobre el papel del paisaje cinematográfico y sobre el acto de mirar, entendido como acto de conocimiento, como juego de sustitución continua y recíproca del *mirar* entre las distintas subjetividades del director, de los protagonistas y del espectador³⁰.

La secuencia termina con la salida de los protagonistas de *aquel* paisaje y el director nos deja con una pregunta sin respuesta: ¿Quién ha visto la *love scene*? «¿Daria, nosotros, el valle mismo? (...) Mark y Daria se han fundido en el paisaje y sus ojos están juntos a los del narrador, pero también a los de muchos otros sin nombre»³¹. Pero otra cuestión se asombra desde ésta experiencia fílmica del espectador: persisten aquí en nuestro recuerdo, y por igual medida, las escenas de amantes y las de paisajes, en cuanto el director, a través de los planos largos y de los encuadres particulares, nos dio el tiempo para que miráramos el paisaje fundiéndonos en él como los mismos protagonistas.

[Figura 4]

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (1970).

La panorámica de los amantes en la pendiente transforma el espacio en “espacio corporal”.



³⁰ El cortejo tecnológico del que he hablado, se convierte pronto en un juego entre Mark, Daria y la cámara, la cual tal vez los precede y los espera, otras veces entra en el encuadre del costado, otras parece mirar desde el punto de vista de un personaje, y finalmente se acerca a ellos para estudiarlos y luego huir discretamente hasta perderlos.

³¹ Sandro BERNARDI, *op. cit.*, p. 205.

1.2.2. *Disgregación del tiempo*

La secuencia final del film es la de la explosión de la mansión del jefe de Daria, símbolo del consumismo capitalista americano, con su piscina y su catarata, su tupida vegetación y su confort tecnológico: «una isla de artificialidad suspendida sobre el vacío inminente, como un último refugio de la civilización»³². En términos cinematográficos, se trata de una secuencia que dilata vertiginosamente el tiempo. En términos de paisaje, es una reflexión sobre los espacios vacíos del desierto y sus potencialidades empresariales más que bajo una óptica de sus potencialidades como elemento estético atractivo.

Daria llega allá luego de haber escuchado por radio la noticia de la muerte de su amante, asesinado brutalmente mientras devolvía el avión al aeropuerto. Una vez que entra en el patio de la residencia, se acerca a una roca sobre la cual fluye agua para apoyarse con su propio cuerpo, en un momento de dolorosa e improvisa toma de consciencia del entorno físico. Adentro del imponente y lujoso edificio, hay una reunión acerca de un negocio inmobiliario. Inesperadamente, Daria quiere escapar de aquella situación incómoda y decide irse. Después de haber recorrido pocos metros, para el auto y apunta su mirada hacia la casa; el encuadre cambia de objetivo a subjetivo, y ahora vemos con los ojos (y la mente) de la mujer. Un instante pasa hasta que una dramática y repetida explosión destruye completamente el edificio **[figura 5]**; es la fantasía violenta de Daria en el intento de reivindicar la muerte de Mark. Pero, también, es su espejismo político, el símbolo de su politización dictada por la nueva consciencia de las interconexiones de los distintos hechos que ha experimentado. Los detritos de la mansión marcan una simultánea coalescencia de las ideas sobre la necesidad de actuar, y rememoran, en este punto del relato, las manifestaciones estudiantiles del principio.

³² Sergio ARECCO, *op. cit.*, p. 157.

[Figura 5]

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (1970).

La dramática explosión representa la fantasía violenta de Daria de reivindicar la muerte de Mark. Es así que empieza la disgregación del tiempo fílmico y físico.



En estas imágenes de desechos fluctuantes hay un extraordinario esguince temporal. Se muestran fotogramas al *ralentí** de objetos que explotan, una televisión, un estante con libros, un ropero y una heladera llena de comida. Las vestimentas fluctúan en el espacio como pulsantes medusas en el océano, incapaces de determinar sus propias trayectorias. La pantalla se llena de escombros electrónicos sobre un fondo de cielo celeste, junto a manzanas, peces, chorizos, y cortes enteros de carne. El tratamiento acústico de la banda de sonido psicodélica, por Pink Floyd, hace que el resultado de las imágenes visuales y auditivas en su conjunto permite recordar un cuadro expresionista multimedial [figura 6].

[Figura 6]

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (1970).

Los escombros electrónicos, sobre el fondo del cielo celeste, pueden ser interpretados como un cuadro expresionista multimediatco.



* Trucaje temporal obtenido proyectando a velocidad normal (24 fotogramas/segundo) unas imágenes registradas a una velocidad superior.

Aquí el final nos deja otro punto más en la reflexión hombre-ambiente-paisaje-destrucción, subiendo el tenor en la forma de enunciarlo. Ésta secuencia es una metáfora de destrucción catártica, de la centralidad del desierto como *lugar* y de la idea de un “apocalipsis tecnológico-industrial” redentor contra las amenazas de la humanidad sobre la naturaleza. Que el cuidado con el que Antonioni «trata la época no es el de un historiador, un político o un moralista, sino más bien el de un utopista que procura percibir del mundo nuevo en unos puntos precisos, porque tiene ganas de ese mundo y ya quiere formar parta de él»³³.

Cuando se estrenó, la película no recibió buena acogida, sobre todo de parte de la crítica estadounidense, la cual acusó a Antonioni de haber trazado un retrato torpe y breve de la sociedad norteamericana. Comercialmente el film fue un fracaso, pero Antonioni defendió su posición afirmando que él mostró a los Estados Unidos como los había visto y no como los conocemos tradicionalmente. Para soportar su idea, dice:

«Un filósofo francés famoso por sus investigaciones sobre la estética decía: “Si miro una naranja iluminada de lado, en vez de verla como aparece, con todas las matices de luz colorada y de sombra colorada, la veo como sé que es, de color uniforme. No es para mí una esfera con matices degradados, sino una naranja”. Así es, yo he mirado Norte América como me pareció, sin saber que es. Pongámoslos en estos términos, si quieren. Si luego a fuerza de mirar ésta naranja me vino gana de comerla, es un hecho que tiene que ver con mis relaciones personales con la naranja. El problema es: si he logrado expresar *mis* sensaciones, impresiones, intuiciones o no, y no si se corresponden con aquellas de los americanos»³⁴.

El filósofo es Merleau-Ponty, y está clara allí la inquietud de Antonioni en referencia a la fenomenología y al arte como transformación de la percepción. El concepto del objeto, o la imagen mental que tenemos prevalecen en la percepción cotidiana, hasta esconder los aspectos múltiples y complejos. Además, *Zabriskie Point* trata de evocar un vivo sentido de lugar (el ambiente cultural y político específico de los Estados Unidos de la época de Vietnam) y simultáneamente desarrolla una experiencia más abstracta del espacio a través la yuxtaposición del paisaje urbano de Los Ángeles con el paisaje del vasto desierto. Antonioni agota el uso del paisaje en todos sus recursos; como una poderosa metáfora de la incertidumbre intelectual, indicando un diferente ritmo temporal, un espacio geológico fuera de la modernidad, y

³³ Roland BARTHES, (de recopilación), 2002, op. cit., p. 178.

³⁴ Michelangelo ANTONIONI, *op. cit.*, p. 93.

también como medio para desarrollar una primitiva crítica a la superficialidad del consumismo capitalista ³⁵.

Al mismo tiempo, hay un diálogo entre el actor y el paisaje, en el cual la representación del espacio es igualmente, si no aún más, significativa de la presencia de la figura humana. Éste dialogo enfatiza la importancia de la experiencia de paisaje para la consciencia del hombre. La idea moderna de paisaje que Raymond Williams ha esquemáticamente caracterizado como “separación y observación”, se encuentra unida, en el espacio cinematográfico de Antonioni, dentro del marco psico-geográfico de los protagonistas. Por eso, el director italiano siempre se sintió fascinado por aquellos lugares desolados, que tienen el poder de evocar una profunda incomodidad o una catarsis, y el desierto no es simplemente un espacio concreto para ser representado en toda su complejidad, sino también un mundo metafórico y alegórico por el cual es posible explorar distintos aspectos de la consciencia humana y de la experiencia.

El crítico alemán Tom Holert ha sugerido recientemente que los paisajes desérticos de Antonioni comparten semejanzas importantes con el desarrollo del Land Art norteamericano, representado principalmente por la obra de artistas como Robert Smithson, Michael Heizer y Walter De Maria. Él trata de soltar los nudos de la estética del paisaje extendiendo el análisis más allá del Land Art, y buscando una correspondencia con el tipo de visión abstracta del desierto articulada por Antonioni. La diferencia entre la representación de la naturaleza antonioniana y los pioneros del Land Art, como Robert Smithson, consiste en el hecho de que, en la primera, la relación entre naturaleza y cultura está dada a priori, antes que construida socialmente ³⁶.

³⁵ Durante el rodaje del film, Antonioni se refirió al paisaje de *Zabriskie Point* como “primitivo”, con la clara intención de buscar una estética primordial para contraponer a la artificiosidad percibida de la cultura urbana moderna.

³⁶ Robert Smithson, en su artículo “Towards the Development of an Air Terminal Site” publicado en junio de 1967 en *Artforum*, habla de «lugares remotos, como (...) las llanuras heladas del Polo Norte y del Polo Sur, las cuales pueden reconsiderarse como formas de arte capaces de *utilizar el territorio real como médium*». Y sigue aclarando que el territorio real es un médium surreal a través del cual podemos leer y escribir en el espacio al igual que lo hacemos en un texto. Por lo tanto, el Naturalismo «es sustituido por un sentido no objetivo del espacio. A partir de ahí, el paisaje empieza a parecerse más a un plano en tres dimensiones que a un jardín rústico». Según Smithson, entonces, por medio del *earthart* nuevos espacios se abren a la experimentación física y conceptual, y los artistas pueden transformar la mirada del público sobre estos territorios con sus propuestas bajo la nueva óptica de descubrimiento de los valores estéticos en aquellos intrínsecos. Véase Francesco CARERI, 2002, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Editoriali Gustavo Gili, pp. 157-159.

Antonioni usa la naturaleza en *Zabriskie Point* en su más amplio sentido, y como metáfora de algo que reside fuera de la historia: algo que no cambia y que está omnipresente a nivel de la consciencia y de la experiencia humana.

Aun si tuviera que limitarme al campo de la cinematografía, coincido con Barthes en la genialidad de Antonioni más allá del cine. Con respecto al paisaje, su relación con él no termina sólo devolviéndonos lo que capta con su agudeza al mirar; sino que nos alecciona permanentemente en las formas de hacerlo. En los paisajes de Antonioni se cumple la escisión del acto de ver: lo que vemos nos mira.



2. NUEVO CINE ARGENTINO

2.1. Genealogía y caracteres de una nueva mirada

Mañana las películas serán rodadas en la calle.

El director Ferrand en *La nuit américaine* (1973) de F. Truffaut

Hablar de un fenómeno que, mientras estoy escribiendo, se presenta todavía con evidentes signos de vivacidad e innovación, es como enfrentarse con un experimento de mecánica cuántica: solamente es posible fotografiar su estado del arte, pero el principio de indeterminación implícito impide la posibilidad de hacer previsiones sobre el resultado y sus consecuencias futuras, sean físicas o especulativas. Eso es lo que sucede cuando se trata de definir y categorizar un nuevo fenómeno artístico, como si la crítica y el público (pero, casi nunca los artistas interesados) hallaran consuelo y tranquilidad intelectual al encajar la nueva corriente artística en un cajón entre muchos, como si fuera un herbario humboldtiano del siglo XIX.

En la literatura especializada sobre el Séptimo Arte, se atribuyen al nuevo cine argentino distintas definiciones: un fenómeno vanguardista, un movimiento de pensamiento, un manifiesto ideológico, una corriente artística. Todos términos correctamente aplicables, pero también profundamente impregnados de un grado de incertidumbre que lleva a algunos autores a tomar distancias, cuando colocan la expresión “así llamado” antes de la locución “nuevo cine argentino”, u otros que se comprometen y se apropian totalmente hasta identificarlo con la sigla NCA, pero aún más, tratando de esconder en el uso de las mayúsculas todas las incertidumbres de una descripción veleidosa.

Si quisiéramos fijar una fecha de nacimiento del nuevo fenómeno cinematográfico³⁷, todos los autores concuerdan en tomar 1997 como año de referencia, cuando *Pizca, birra, faso*

³⁷ Prefiero utilizar el término “fenómeno” como homenaje a la fenomenología husserliana, corriente filosófica cuyo proceso cognoscitivo presenta analogías interesantes con las “experimentaciones cinematográficas” de algunos directores argentinos contemporáneos, en particular con las obras de Lisandro Alonso. La fenomenología considera la filosofía como análisis de la consciencia en su intencionalidad. Puesto que la consciencia es intencionalidad en cuanto siempre es consciencia de algo, el análisis de esa es el análisis de todas

de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, mientras que fue bautizado en 1999 durante el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) con el filme *Mundo grúa* de Pablo Trapero, que ganó los premios al mejor director y mejor actor³⁸. Aunque hay que señalar el antecedente de *Historias breves I* de 1995, un conjunto de cortometrajes seleccionados en un concurso del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Los autores de este último (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ulises Rossel, Andrés Tamborino y Sandra Gugliotta) son un grupo de estudiantes “desobedientes”, según los define Quintín, egresados de las escuelas de cine de Buenos Aires, cuyas edades medias no superaban los veinticinco años. Ellos pertenecían a una generación que ya tenía una formación determinada por su propio consumo de cine, que había estudiado cine, que se había apasionado por el cine, que no tenía ninguna preferencia estética definida, y que, más que nada, «se había formado mirando el trabajo de los compañeros»³⁹.

Pizza, birra, faso, *Mundo grúa* e *Historias breves I*, además, no habrían podido ser realizados, y proyectados, si no hubiese existido la sacudida política y sobre todo legislativa, que se arraiga en el principio de los años noventa del siglo pasado, cuyas consecuencias resultaron extremadamente favorables para la promoción, el desarrollo y la difusión del nuevo cine argentino.

las maneras posibles en que algo puede ser dado a la consciencia (percibido, pensado, recordado, amado, deseado, etc.), entonces de cada tipo de sentido o de validez que puede ser atribuido a los objetos de consciencia. En el pensamiento de Edmund Husserl (1859 – 1938), el tema “conscencial” tiene un papel fundamental, según que la consciencia tiene que ser libre de perjuicios matemáticos y científico-naturales y debe ser capaz de unificar todas las esferas culturales y todas las formas de consciencia (percibir, pensar, recordar, simbolizar, amar, querer, etc.). Respecto el mundo, la consciencia es un espectador desinteresado, al cual los objetos son representados como “fenómenos”. Husserl sostiene que en todas las operaciones emotivas, cognoscitivas y prácticas, el mundo “se ofrece”, “se da” a nuestra consciencia, la cual se “relaciona” con él. Pero, para entender “de que manera” el mundo de los objetos se da a la consciencia, hay que evitar de tomar una postura “realística”, “empirística” o “idealística”. Vale decir, hay que evitar de privilegiar tanto el mundo, la naturaleza, el espíritu como el yo; en sustancia, tanto el sujeto como el objeto de las actividades de consciencia. Dicho en términos husserlianos, hay que “ver directamente” y describir las maneras en que la cosa se presenta a la consciencia, es decir, las maneras en que la consciencia “tiende”, “se dirige trascendiendo” a la cosa.

³⁸ Hablando de la proyección de *Pizza, birra, faso* en una mañana de noviembre de 1997, en la introducción del libro *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, los autores escribieron: «Todos recordamos hoy la sensación de algarabía que acompañó el final de esa proyección, la necesidad casi imperiosa de darnos un abrazo, felicitar a los cineastas, a los actores, a los pocos que habíamos estado presentes en esa mañana que hoy podríamos calificar como histórica. (...) Dos estudiantes de cine habían hecho algo que parecía casi imposible: una película viva, original, vibrante, sincera, honesta. Una película que no olía a naftalina, ni a fórmula ni a discurso viejo y repetido. Una película sin deudas, sin traumas, sin cuentas pendientes y sin miedo. Sobre todo, sin miedo». En Horacio BERNADES, Diego LERER, Sergio WOLF (editores), 2002, *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka, p. 11.

³⁹ Eduardo ANTÍN (Quintín), 1995, “El estado de algunas cosas”, en *El Amante*, n. 40, Buenos Aires.

Tras muchos meses de manifestaciones, desfiles, asambleas y quejas públicas por parte de todas las categorías de trabajadores, desde los estudiantes de las escuelas de cine hasta los directores, desde los productores hasta el simple público apasionado, el 28 de septiembre de 1994, la Cámara de Senadores autorizó definitivamente la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional, conocida como la “Ley del Cine”, la cual sustituyó el marasmo de leyes y decretos anteriores. Marcada por un carácter decididamente progresista, uno de los aspectos centrales de la normativa fue el aumento del Fondo de Fomento de ocho a cuarenta millones de dólares, por medio de una política fiscal sobre el precio de las entradas en las salas, el alquiler y venta de material audiovisual y de su transmisión por parte de la televisión estatal y privada. La misma Ley preveía, además, la democratización del cargo de director del INCAA y la creación de organismos de control, como la Asamblea Federal (constituida por los Secretarios Provinciales de Cultura) y el Consejo Asesor (compuesto por cinco miembros de la Asamblea y seis representantes de la industria cinematográfica) ⁴⁰. En síntesis, pese a que estas obligaciones nunca fueron respetadas (como por ejemplo sucedió con el caso de la “cuota de pantalla” que, tomada de la Ley 17.741 obliga a la proyección de una película argentina cada seis películas extranjeras), la Ley del Cine produjo un inmediato impulso renovador de toda la industria del cine en la Argentina.

Apoderado por un espíritu dinámico y productivo, el renovado sector cinematográfico argentino estrenó veintitrés películas en 1995 y treinta y nueve en 1996. En el mismo año, en medio del gobierno conservador del entonces presidente Menem, el neo director del INCAA Julio Mahárbiz fue promotor de la 12ª edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, reiniciando dicho ciclo tras veintiséis años de ausencia en la escena internacional. Aunque el festival marplatense estaba clasificado con categoría “A” como los festivales de Cannes, Berlín, Venecia y San Sebastián, nunca llegó a tener el brillo artístico esperado. Tampoco obtuvo el apoyo de la industria cinematográfica local siendo muy criticado por las carencias de la organización y los gastos en la gestión. Los financiamientos de los fondos de las organizaciones para la promoción y difusión de la cultura cinematográfica siguieron creciendo, hasta llegar a la cifra record, en 1997, de setenta y dos millones de dólares que fueron destinados al INCAA para sus actividades.

⁴⁰ Hasta 1995, el cargo de Director del INCAA había quedado en manos del cuestionado Guido Parisier, que fue sustituido por Julio Mehárbiz, conocido animador y organizador de espectáculos folclóricos.

Paralelamente a la suma de dinero, creció también la espiral de la corrupción en la cual estuvieron implicados muchos de los personajes a cargo de las instituciones, quienes aprovechaban de su posición en la estructura estatal para beneficios políticos y económicos. Fue así como en 1998, el Poder Ejecutivo decidió cortar más del 50% de los recursos económicos destinados a la industria del cine y desde entonces se empezó a conocer una progresiva crisis general que contagió brevemente todos los sectores de la economía nacional.

Frente a las graves dificultades económicas que surcan todos los sectores de la industria y tocan todos los estratos sociales de una nación, a menudo las categorías artísticas reaccionan con una respuesta de carácter estético. El arte del cine no es solamente imágenes, sino que también es todo lo que no se ve en la pantalla: organismos institucionales y fundaciones, productores y trabajadores, escuelas de cine y festivales, críticos y espectadores forman parte del esqueleto invisible que sostiene el producto final de celuloide. La producción, por ejemplo, supervisa los distintos pasos de la realización de una película (idea original, escritura del guión, rodaje, montaje, posproducción, distribución). Siendo la Argentina un «país generoso en inestabilidades»⁴¹, durante los últimos decenios, la nueva generación de cineastas ha adquirido la virtud de entender la estrecha relación entre su arte y la industria, y también, en consecuencia, que la falta de una radical transformación de esta lleva a la imposibilidad de sostener un producto personal.

Muchos de los jóvenes directores han debido y sabido transformarse en productores ejecutivos de sus trabajos o de aquellos de sus colegas, instaurando un régimen solidario y creativo de colaboraciones recíprocas, constituyendo uno de los elementos distintivos que legitima el uso de la locución “nuevo cine argentino”⁴². El perfil intelectual y el conocimiento del idioma inglés, permite a los nuevos directores moverse ágilmente en la escena internacional, conocer las fuentes de financiamiento y elaborar guiones más atractivos, en cuanto a que, muchas veces, este atractivo constituye el único camino para obtener fondos. Es esta otra línea de demarcación respecto de la generación de directores de los años sesenta (a menudo comparada con la generación actual), la cual habiendo fallado en el intento de

⁴¹ La expresión es de Gastón Ríos en “Cine nuevo: repensando Argentina. Segunda parte” en: www.uncu.edu.ar/contenido/index.php?tid=145&mid=267&citamacion=ampliar&M_Item=10172.

⁴² Como nos hace recordar Gonzalo Aguilar, muchas de las películas producidas en ese decenio (1995-2005) «se filmaron con lo mínimo indispensable, durante los fines de semana y como sucedáneo de una reunión de amigos. Este es el caso de *Bolivia* de Adrián Caetano, que se realizó con unos rollos de película que habían sobrado de otra producción. (...) Las peripecias por las que pasaron *Mundo grúa*, *Bolivia*, *Silvia Prieto*, *La libertad* y varias otras hacen de la producción una aventura paralela a la que transcurre en el film». En Gonzalo AGUILAR, 2006, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, pp. 15-16.

hallar credibilidad institucional para garantizar una continuidad a la producción, corrió el riesgo de que sus filmes fueran clasificados por el Instituto Nacional de Cine (ahora INCAA) dentro de la categoría “B” de exhibición no obligatoria, hecho que se convirtió en pena de muerte anticipada porque los excluía de los beneficios de la Ley del Cine. Hoy en día, el apoyo del INCAA es sólo una de las tantas opciones para los jóvenes artistas, que prefieren recurrir a coproducciones o capitales privados para asegurar la salida del producto.

Un elemento más para señalar, dentro de este marco innovador que se va delineando, tiene que ver con el salto cualitativo de los artistas y técnicos, formados en escuelas de cine cada vez más especializadas y competitivas, además con una mayor accesibilidad a una mejor tecnología. Estos dos factores han favorecido el trabajo del director, permitiéndole concentrarse con mayor atención en los aspectos estéticos y estilísticos del filme. Con el bagaje estético y estilístico del cine precedente, los cineastas en la actualidad, como dice el crítico e historiador de cine argentino Gonzalo Aguilar, «saben lo que no hay que hacer»⁴³. Cada director está en su camino personal, que puede llegar a tener solamente algunos puntos en común con los de otros. Algunos prefieren cuidar el guión, como es el caso de Pablo Trapero, otros demuestran una pericia cada vez más interesante en la composición del plano, como son ejemplo Lucrecia Martel y Lisandro Alonso.

Entre los puntos de tangencia de las peripecias individuales, Aguilar evidencia la “reutilización estratégica de la desprolijidad”: una toma fuera de foco o un sonido pésimo, que según las reglas del cine anterior eran considerados desequilibrios o ruidos, pueden hoy en día ser insertados en el montaje sin que provoquen estridencias — los reflejos de la luz en las imágenes del almacén en la casa de Rulo en *Mundo grúa*; la caótica cámara en mano en *Bonanza* (*En vías de extinción*) de Ulises Rosell (2001); los ruidos confundidos en muchas escenas de *Pizza, birra, faso*; las sobreposiciones de diálogos en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000)⁴⁴ —. Generalmente, las películas resultantes son magras, despojadas hasta el mínimo para permitir a la coherencia de la estructura cinematográfica de no caer en soluciones banales.

La recuperación del habla constituye otro carácter de distinción respecto del cine anterior, donde la lengua era usada exaltando sus riquezas. El lunfardo y el habla porteña, oralidades que suenan mucho más frescas e identificatorias que las estériles actuaciones del viejo cine,

⁴³ Gonzalo AGUILAR, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 22.

entran con derecho a formar parte de la lengua de los personajes, en cuanto especificidad del idioma de los argentinos. Estas jergas constituyen la materia viva, cambiante y en movimiento del idioma, y tal vez reflejan sus asperezas en la imagen fílmica, pero sin reduplicarla, evitando redundancias lingüísticas tan frecuentes en el cine argentino de las décadas anteriores, cuando era «sentencioso, explicativo, omnisciente y aspiraba a expresar verdades consensuales, a articular las desgracias de un país tan previsible como idealizado»⁴⁵.

Bajo la óptica de abandono de los modelos cinematográficos de los sesenta, de los setenta (especialmente) y de los ochenta, se puede observar el alejamiento de las alegorías políticas y sociales, lo cual tuvo consecuencias importantes en la narración: los personajes dejan de representar grupos o categorías y vuelven a ser singularidades o vacíos en lugar de artistas, militantes, profesionales o represores. Como resultado del abandono de los antiguos papeles, los personajes no están más anclados a la ideología del director, no revisten más la función de vehículos de mensajes sociales o de lugares cinematográficos donde abundan demandas éticas, sociales o políticas. Al espectador no le queda más la posibilidad consoladora de identificarse con el punto de vista del director (punto de vista que muchas veces era encarnado por un personaje y su correcta moral), pero en cambio se le abren horizontes exegeticos, producto de la falta de referencias a acontecimientos históricos nacionales y contextuales con la narración, de personajes ambiguos y sumergidos en lo que pasa en la ficción, de finales abiertos a la interpretación. En algunos casos, los títulos de las obras, más que indicar y explicar el relato que contienen, son elementos aún más perturbadores y ambiguos — por ejemplo, *Caja negra* (Luis Ortega, 2001), *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004), hasta *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) —. Igualmente, las alegorías sobre la identidad o la política son las grandes ausentes en el tejido fílmico del nuevo cine argentino. Escribe Aguilar:

«Dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (que hacer) y a la identitaria (cómo somos). (...) Por supuesto, se puede hacer una lectura política o desde la identidad de cualquiera de los films del nuevo cine, pero la responsabilidad interpretativa queda en manos del espectador. Antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes. (...) El hotel de *La niña santa* no es la Argentina; sólo se trata, ni más ni menos, de un hotel. Esto no significa que no haya una relación entre privado y público sino simplemente quiere decir que, en nuestra sociedad, estas relaciones están mucho más mediadas, no admiten

⁴⁵ Quintín en Horacio BERNADES, Diego LERER, Sergio WOLF (editores), 2002, *op. cit.*, p. 113.

equivalencias fáciles ni se someten a la idea de que hay que politizar todo. (...) Las historias trabajan con la indeterminación y abren el juego a la interpretación. ¿Cuál es el tema de *La libertad*, de Silvia Prieto (Martín Rejtman, 1998), de *La niña santa*? Esta ambigüedad temática se refuerza porque, y esta es la otra gran negación del nuevo cine, no se introducen moralejas en la historia ni personajes denunciaistas que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama»⁴⁶.

El tipo de diálogo que los filmes establecen con la Argentina, con el cine anterior y entre ellos, constituye el *quid* heterogéneo del nuevo cine. A la pregunta “¿qué es hoy la Argentina y qué se puede decir de la Argentina?”, la nueva generación de directores contesta trasladando a la pantalla historias y sistemas de representación, que están anclados en el presente, desde el cual es posible partir en busca del pasado como objeto al que se quiere investigar, seccionar, descomponer, reinterpretar según una actitud sincrética. La composición de un guión que se arraiga y se desarrolla a partir del “cómo somos”, pierde significado cuando los procesos contemporáneos de globalización y disgregación llegan a contaminar a aquella sociedad y aquella historia que daban sentido a la pregunta sobre la identidad. La contemporaneidad es la clave narrativa, en términos cinematográficos, del presente de la Argentina y del presente de los protagonistas de las películas: aún cuando la trama expone historias paralelas de los personajes y su pasado, no hace falta recorrer a *flashback* o evocaciones de un tiempo remoto. Eso permite analizar con la misma herramienta películas rodadas en Buenos Aires como *Pizza, birra, faso* o en Salta como *La ciénaga*. Pero, particularmente, se trata de la contemporaneidad de los directores mismos. Sus filmes relatan historias simples de personajes simples, historias que ellos conocen bien, porque son historias personales o representativas de su generación. Historias en que pueden ser envueltos. «Pequeños retratos de destinos específicos, alisando toda expresión enfática, tomando apenas momentos de las vidas de los personajes más que desarrollos de largo alcance»⁴⁷. Personajes, lugares y diálogos configuran una unidad que esfuma los umbrales entre ficción y documental, alcanzando extremos que no permiten distinguirlos, como en *La libertad* de Lisandro Alonso.

Lo que quiere demostrar el nuevo cine argentino es el hecho que, todavía, hay una serie de vías para explorar, y que el lenguaje cinematográfico puede ser una herramienta apta para esta búsqueda. Ni siquiera aquellas películas, cuyo guión está escrito meticulosamente, pueden escapar de la curiosidad investigadora de sus creadores. El director Juan Villegas, en una

⁴⁶ Gonzalo AGUILAR, 2006, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁴⁷ Sergio WOLF en Horacio BERNADES y otros, 2002, *op. cit.*, p. 37.

conversación entre otros cineastas, hablando de su película *Sábado* (2001), afirmó: «La idea de lo que quería sugerir respondió a una cosa más intuitiva, no lo tenía pensado de antemano»⁴⁸. Por su parte Lisandro Alonso, hablando de sus inquietudes en los proyectos posteriores a *La libertad*, dijo: «Quiero seguir investigando, tratar de saber lo que hice»⁴⁹. Esta actitud también se aplica a Lucrecia Martel, ya que si bien en *La ciénaga* retoma una línea del cine argentino explorada por Torre Nilsson, y Leonardo Favio, sigue siendo una referencia por el carácter personal y profundo de su cine, mostrándonos que no quiere abandonar la tendencia a la investigación de nuevos mundos y nuevos modos para representarlos. Pensar en la idea original, escribir el guión y rodar la película, no son acciones secuenciales, más bien se condicionan a lo largo de todo el proceso de realización del filme.

⁴⁸ Emilio BERNINI, Domin CHOI, Daniela GOGGI, 2004, “Los no realistas. Conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas”, en *Kilómetro 111*, n. 5, Buenos Aires.

⁴⁹ Citado en Gonzalo AGUILAR, 2006, *op. cit.*, p. 25.



2.2. Apuntes sobre neorrealismo y realismo

La realidad está allá. ¿Por qué manipularla?

Roberto Rossellini

A la luz de las consideraciones hechas anteriormente, se podría afirmar con cierta libertad y desenvoltura, que, por un lado, el nuevo cine argentino empieza con el realismo, un realismo constitutivo de un cine de transparencia en el cual el objeto de las ficciones llevadas a la pantalla son historias actuales. Ella son acontecimientos que pueden hallar expresión o inspiración de las crónicas de los diarios, como la intolerancia racial hacia los inmigrantes bolivianos, paraguayos o peruanos, la corrupción de la policía bonaerense o la desocupación de una clase obrera a la deriva.

Temas que, aún cuando pueden presentarse extremadamente extraños y lejanos en términos sociales según la condición del espectador medio, se vuelven “familiares” y así aceptados por la manera en que son representados. Esta familiarización se debe a que, las historias casi siempre se desarrollan circunscriptas en ámbitos sociales, grupos o clases homogéneas entre sí, que a menudo no llegan a contaminar peligrosamente la clase social a la que pertenece el espectador (piénsese en *Pizza, birra, faso*, en *El bonaerense* o en *Bolivia*). Por otro lado, algunas películas antecedentes a aquella de la pareja Stagnaro-Caetano y de Trapero (*Rapado* de Martín Rejtman de 1992 y *Picado Fino* de Esteban Sapir de 1994) «constituyen un inicio radicalmente opuesto, desde sus historias menores y desde sus escrituras. (...) Si bien son incompatibles, ambos largometrajes iniciales realizan una vuelta completa sobre la tradición moderna: uno, desde el laconismo bressoniano y la composición de una imagen neutra, plana, sin profundidad; el otro, desde una lógica estricta en la articulación de los planos, donde el montaje es procedimiento soberano»⁵⁰.

⁵⁰ Emilio BERNINI, 2003, “Un proyecto inconcluso”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n. 4, Buenos Aires.

Pero el hilo estilístico, que hilvana las dos posiciones, es el constituyente de las diversas opciones poéticas y de las múltiples elecciones formales. De todas maneras, la representación que se hace de la contemporaneidad es inmediatamente legible, porque no solamente muestra el mundo traducido en imágenes, sino también y sobretodo permite individuar el origen de aquellas mismas imágenes en tanto parte de la cotidianeidad compartida entre director y espectador (por ejemplo, el espectador de Caetano no pertenece al mundo de sus películas, pero eso no significa que no comparta la ideología del cineasta).

Por este motivo, el realismo del nuevo cine argentino primero llega a cumplir una función ontológica: la de investigar con competencia los modos para representar lo real, más que reproducir la realidad según distintos niveles de representación. Luego a insertarse y estacionar en el cruce de dos líneas entre ellas: la realidad producida por la televisión y la del realismo cinematográfico ⁵¹.

Ahora, no es interés de este texto el profundizar la temática del realismo, cuyo tratado merecería un espacio demasiado amplio, pero sí bosquejar a grandes rasgos la genealogía y recorrer con pasos gigantes los senderos teóricos que lo han atravesado y han definido sus lineamientos esenciales, me parece por lo menos necesario para contribuir a la construcción de un *corpus* discursivo para acompañar al lector en estas páginas.

Teniendo presente que en el arte el significado de vocablos indicantes de las varias periodizaciones y de las corrientes estéticas y estilísticas, no coincide si es aplicado uniformemente y sin distinciones, es que entendemos, por ende, como esto sucede también en el caso del cine. Tal es el caso del cine italiano de la segunda posguerra, donde el término

⁵¹ Con este propósito podría resultar útil evocar dos ejemplos significativos para comprender mejor la tensión que está en el límite incierto entre realidad televisiva y realismo cinematográfico. En algunas secuencias del film *Bolivia* de Caetano, la televisión llega a ocupar la casi totalidad de la escena sacrificando el cine en un nivel inferior, sea transmitiendo eventos deportivos (no acaso el partido de fútbol Argentina versus Bolivia) sea pasando filmes donde el común denominador es constituido por la violencia. Mientras que avanzan las imágenes del gol de Argentina y el cronista deportivo comenta “los bolivianos se desesperan y crean desordenes”, la música de Los Kjarkas pronuncia el ‘típico discurso latinoamericanista fraternal’: “cual ave que brota de los sueños, / más allá de toda realidad, / remontando cruzas por los Andes / llevando un mensaje de hermandad” (Los Kjarkas es un grupo boliviano creado en 1965, cuyo nombre el quichua significa “fuerza, fortaleza”). La contaminación entre el ambiente del boliche y la pantalla televisiva es constante, y los clientes del bar viven en un espacio en que la imagen televisiva y el espacio real ya no se pueden distinguir. Esta contaminación lleva al personaje de Oso a *realizar* una personificación de la violencia vista en la televisión y que desemboca con el homicidio de Freddy, el inmigrante boliviano. También en *La ciénaga* de Martel las imágenes televisivas acompañan constantemente a los personajes del film: en algunas secuencias el noticiario que transmite las noticias de la aparición de la Virgen sustituye completamente las imágenes de celuloide, subrayando a través de un procedimiento inverso la incompatibilidad de los dos sistemas de puesta en escena, el de la televisión y el del cine. Texto entre ápicos en Gonzalo AGUILAR, 2006, *op. cit.*, p. 31.

“realismo” empieza a ser usado en el momento en que los códigos cinematográficos entran en crisis, y el nuevo lema “neorrealismo”, ya abandonado y desacreditado en otros contextos artísticos por la aparición de los movimientos vanguardistas, fue adoptado para denominar un estilo que se oponía a la caricatura teatral y codificada del cine precedente.

Este nuevo género, presentaba tres aspectos principales: el moral (en nombre de una reacción a los errores de la guerra que había hecho temblar los valores de la existencia y de la convivencia social); el político (en nombre de una respuesta a los errores cometidos por el fascismo) y el estético como consecuencia (en nombre de una búsqueda de un nuevo lenguaje para expresar de manera directa una toma de conciencia y la voluntad de cambio) ⁵².

En particular, los principios estéticos introducidos por el neorrealismo y por la “escuela italiana”, se pueden resumir en algunos puntos clave que muestran una interesante semejanza con algunos de los caracteres del nuevo cine argentino precedentemente puestos en evidencia: la narración de acontecimientos inspirados a la cotidianeidad y a los hechos de crónica, la ambientación en exteriores de las tomas, el registro de lo sonoro en toma directa, el uso de actores no profesionales, el distinto empleo de plano-secuencia, la adopción de un estilo casi documental.

Sin embargo, como sugiere Antonio Costa en su libro *Saper vedere il cinema*, sería equivocado creer que todo el cine italiano de la segunda posguerra reconduzca al neorrealismo, y tanto menos, que el cine de los años precedentes, aquel del régimen fascista, haya cumplido un papel importante para la definición de aquellos elementos que se reencontrarán después, oportunamente reelaborados, en los filmes neorrealistas. Con todo, estos elementos, como la llamada a la cotidianeidad o la exaltación de los tratos regionales y pueblerinos, durante el fascismo habían sido objeto del debate cultural en las páginas de la

⁵² Quisiera señalar aquí la observación de Frederic Jameson respecto al realismo. Escribe Jameson: «El concepto de ‘realismo’, sin embargo, es particularmente inestable, ya que plantea simultáneamente dos exigencias, una estética y otra epistemológica, incompatibles entre sí (como sugieren los términos de la frase ‘representación de la realidad’). Estas dos exigencias parecen contradictorias: es claro que toda conciencia aguda de los medio técnicos o del artificio de la representación de la obra misma debilitará el énfasis puesto en cualquier tipo de contenido de verdad. Por otro lado, el intento de apoyar y reforzar la vocación epistemológica de la obra generalmente supone la supresión de las propiedades formales del ‘texto’ realista y promueve una concepción ingenua y no mediada o reflexiva de la construcción y recepción estéticas. Por lo tanto, allí donde la posición epistemológica triunfa, fracasa; y si el realismo valida su afirmación de ser una representación correcta o verdadera del mundo, deja de ser entonces un modo de representación *estético* y rompe por completo con el arte». Véase Frederic JAMESON, 1992, *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, traducción parcial en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n. 4-5, Buenos Aires.

revista *Cinema* dirigida por Vittorio Mussolini, hijo de *il Duce*⁵³. Además, desde el punto de vista de la estética, muchos historiadores del cine están de acuerdo en considerar la película de debut de Luchino Visconti (*Ossessione*, 1943) como una obra que anticipó los temas y los estilos del neorrealismo, y que estos mismos temas y estilos encontraran su consagración en la así llamada “trilogía de la guerra” de Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, 1945; *Paisà*, 1947; *Germania, anno zero*, 1948). Respecto a la obra prima de Luchino Visconti, el historiador de cine Antonio Costa escribe:

«La importancia de *Ossessione* no está sólo en el descubrimiento de una realidad provincial olvidada por la literatura y la propaganda. Está también y sobre todo, en el haber sabido expresar la necesidad de modelos nuevos de representación e interpretación. Una necesidad de apertura intelectual y moral que no tuvo que ver solamente con el cine, y que fue sintetizado con eficacia a través de estas palabras por Cesare Pavese: “Nosotros descubrimos Italia (...) buscando a los hombres y las palabras en Norteamérica, en Rusia, en Francia y en España”. Fue este clima de apertura, que trajo también un cierto eclecticismo, el hecho más importante de la breve temporada neorrealista, durante aquella se afirmaron los autores que hicieron que el cine italiano circulara por el mundo y que pusieron a punto una serie de modelos expresivos aptos para hacer posible un intercambio entre evolución de la sociedad italiana y el cine. En este sentido, es posible afirmar que por al menos tres décadas después del fin de la guerra, el cine italiano ha logrado interpretar los cambios, los humores y las contradicciones de una sociedad en rápida evolución»⁵⁴.

En síntesis, lo que se debe reconocer a los cineastas pertenecientes al movimiento del neorrealismo, es la extraordinaria capacidad de haber asimilado y adaptado a la realidad italiana distintos modelos cinematográficos y literarios, en un frenético contexto histórico de reacción a la cultura fascista, así como en el pasado lo habían hecho los autores pertenecientes al expresionismo alemán o a la “escuela soviética”.

⁵³ Pocos años antes de la caída del fascismo, en la revista *Cinema* habían aparecido artículos de elogio y en defensa de películas populares y realistas que coincidían con la propaganda del régimen, como *L'uomo della croce* (1943) de Roberto Rossellini. Un comentario, que no esconde una cierta ironía de Ugo Pirro, prestigioso guionista del cine italiano, recita: «Que propio alrededor de una revista firmada por un Mussolini se encontraban los jóvenes cineastas a lo nuevo y todos con la carné comunista escondida entre los libros, puede sorprender sólo a un extranjero. Así como permanece un secreto todo nuestro, todo italiano y solamente para nosotros comprensible, que haya tocado a un hombre que se fue acostumbrando a trabajar a filmes de propaganda fascista, rodar el film que hubiere dado inicio a la extraordinaria historia del neorrealismo italiano: a Roberto Rossellini». Véase Ugo PIRRO, 1983, *Celluloide*, Milano, Rizzoli, citado en Antonio COSTA, 1985, (XVIII ed. 2004), *Saper vedere il cinema*, Milano, Strumenti Bombiani, p. 99.

⁵⁴ Antonio COSTA, 1985, (XVIII ed. 2004), *op. cit.*, pp. 99-100.

El crítico de cine francés André Bazin, co-fundador de *Cahiers du Cinéma*, con el artículo escrito en 1948 en la revista *Esprit* titulado “Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération”, es el autor que más contribuyó a la comprensión y a la importancia de la corriente neorrealista en el cine⁵⁵. Las especulaciones teóricas de Bazin sobre el realismo ahondan sus raíces en los aspectos técnicos del film, en particular en la relación entre montaje y secuencia, llegando a indicar a esta última como la técnica de toma que respeta con mayor fuerza las condiciones cotidianas en la percepción de las cosas, de los objetos, de la vida, y oponiéndose a las teorías del “montaje soberano” elaboradas por la escuela soviética, especialmente la de Sergej Mikhajlovič Ejzenštejn y Vsevolod Illarionovic Pudovkin. Es a Bazin a quién se debe la formulación de dos conceptos fundamentales en términos cinematográficos; el de “plano-secuencia” y el de “montaje prohibido”. El primero de los conceptos, “plano-secuencia”, indica una toma en continuidad (técnicamente: sin interrupción del motor de la cámara), tal como para permitir mayor libertad y autonomía interpretativa de parte del espectador, y para no traicionar la representación realista de la realidad así como está tomada por la cámara. El otro concepto, el de “montaje prohibido”, es utilizado para garantizar la subjetividad del espectador y la ambigüedad de cada situación más que la objetividad del hecho representado. Refiriéndose constantemente a secuencias tomadas de distintos filmes, en su libro *Qu'est-ce que le cinéma?* Bazin afirma:

« (...) Me parece que es posible poner como ley estética el siguiente principio: “Cuando lo esencial de un acontecimiento depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido”. Este retoma sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende más de la continuidad física, aun que ella esté implicada. (...) No se trata para nada, sin embargo, de volver obligatoriamente al plano-secuencia, ni de renunciar a los recursos expresivos y a las eventuales facilidades del cambio de encuadre. Estas observaciones no afectan la forma, más bien la naturaleza del relato o, con exactitud, ciertas interdependencias de la naturaleza y de la forma»⁵⁶.

A través de estas palabras, el crítico francés trata de demostrar que la cámara de filmar se ha vuelto un cuerpo único con el ojo y la mano que la guían. En otras palabras, el relato parece surgir más de una necesidad biológica que dramática. Entonces, para Bazin la necesidad de copiar lo más fielmente posible la realidad es ante todo una necesidad psicológica, y el cine,

⁵⁵ Hoy este artículo es parte de André BAZIN, 1958-1962, *Qu'est-ce que le cinéma? I – II – III – IV*, trad. it. 1999, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti Editore.

⁵⁶ André BAZIN, 1958-1962, *op. cit.* p. 72.

gracias a su patrimonio genético heredado de la fotografía (en lo que respecta a características de “huellas digitales” y “asíntotas” de la realidad las cuales forman sus bases), puede satisfacer esta necesidad, en tanto que presenta la dimensión psíquica del movimiento ausente en la pintura y la fotografía. Es por eso que en el cine el “realismo ontológico” baziniano reside en recuperar la parte del tiempo, la acción y su registro, su sincronismo más que la parte de la imagen fotográfica, por cuanto análoga al mundo visible. El realismo cinematográfico surge con el sincronismo, que no es originalmente el que está entre sonido e imagen pero sí el que está entre la acción y su registro ⁵⁷.

En el primer capítulo titulado *Ontología y Lenguaje* de del mencionado ensayo, Bazin separa al ser del cine de su lenguaje, sosteniendo que la esencia del cine es la de ser un arte que retrae la realidad para mantener una relación con ella; y el lenguaje cinematográfico, en esta relación no puede ser otro que un complemento, en cuanto que el ser de cine reside en la calidad mecánica de su imagen, la cual puede revelar la realidad sin la intervención del artificio humano. Esta “mecánica impasible” se enlaza con lo que el crítico llama la “creencia en la imagen”, a través de la cual se va definiendo toda una relación nueva entre la imagen y el público. En ese sentido, Bazin es el primer teórico que tiene en consideración esta nueva relación pantalla-público que surge en la era moderna del cine.

Pero, por cuanto podría resultar interesante, no pretendo adentrarme excesivamente en la teoría baziniana sobre el realismo en su totalidad. Aún así, más adelante voy a retomar algunas de las ideas del crítico francés. Por ahora me limito a resumir su gran valor, que ha sido sin duda el haber logrado una nueva definición de realismo, sobre todo a través del análisis de la estética revolucionaria rosselliniana: en efecto, comenzando por Rossellini esa nueva concepción de la realidad apunta a lo real por descifrar, no a lo real ya descifrado. La realidad sola posee un valor intrínseco, por lo cual el montaje, la organización sintagmática y la narración no pueden ir contra el realismo ⁵⁸. La interpretación que nos ofrece Bazin del neorrealismo permanece como una de las más sugestivas en la literatura cinematográfica, en tanto que permite hacer un puente ideal entre neorrealismo y “cine moderno”, la nouvelle

⁵⁷ Según Jean-Louis Comolli, el grado cero del realismo cinematográfico no es otra cosa que «la relación ‘real, sincrónica, escénica’ del cuerpo filmado con la máquina filmante: llamo inscripción verdadera y escena cinematográfica, a esta especificidad del cine de reunir, en un mismo espacio-tiempo (la escena) uno o más cuerpos (actores o no actores) y un dispositivo de máquina-cámara, sonido, luces, técnicos». Véase Jean-Louis COMOLLI (George La Ferla comp.), 2002, *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), p. 189.

⁵⁸ Domin CHOI, 2005, “Actual-inactual. El realismo de André Bazin”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n. 6, Buenos Aires.

vague francesa y de todos los movimientos de renovación de los sesenta, que directa o indirectamente miran al modelo neorrealista.

A comienzos de los ochenta del siglo pasado, las teorías bazinianas sobre realismo y sobre el neorrealismo italiano son retomadas y enriquecidas por el discurso filosófico de Gilles Deleuze en torno al cine. Enlazándose a los conceptos de Henry Bergson sobre la naturaleza del movimiento y del tiempo, los dos libros *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* de Deleuze reformulan el papel de los grandes autores de cine, sosteniendo que ellos pueden ser comparados no solamente con otros artistas como arquitectos, pintores, ó músicos, sino también con los pensadores. Esta afirmación acerca de los cineastas la hace en el sentido de que, si bien ellos no piensan a través de conceptos, sí reflexionan a través de “imágenes-movimiento” (y no imágenes *en* movimiento) y a través de “imágenes tiempo” (y no imágenes *en el* tiempo) ⁵⁹.

Eso surge por el hecho que, tras el gran vacío que había dejado en Europa la Segunda Guerra Mundial, en el cine, sostiene también Deleuze, se empieza a registrar una crisis de la “imagen-acción”; los personajes se encuentran cada vez menos en situaciones “sensorio-motrices” estimulantes pero sí cada vez más en un estado de *errancia* (estado que dará vida a situaciones “ópticas y sonoras puras” a partir del neorrealismo italiano). Esta crisis alcanza a contagiar al nexo orgánico percepción-acción, y se insinúa a lo largo de la línea que enlaza el neorrealismo de Rossellini, el pos-neorrealismo de Antonioni, la nouvelle vague, el nuevo cine alemán, la New Hollywood de los sesenta, hasta el cine de Yasujiro Ozu ⁶⁰.

En el contexto de la segunda posguerra, entonces, «la imagen-acción tiende a desmenuzarse, mientras que los lugares se atenúan esfumándose, dejando salir espacios cualesquiera donde se desarrollan los afectos modernos de miedo, de desapego, pero también

⁵⁹ Bergson es el primer filósofo a tratar el tema del tiempo de manera decisiva después de San Agustín. La definición de tiempo como “mecánico” deriva de los conceptos de las ciencias deterministas, según las cuales el tiempo es una sucesión ordenado y mecánico de eventos. En la física, por ejemplo, el tiempo es una sucesión de fotogramas análogamente a la película cinematográfica. Pero este concepto de tiempo, resulta una simplificación reductiva de una realidad que llega a la conciencia de manera más fluida (a tal propósito, se piensa en la paradoja de Zenón sobre la trayectoria de una flecha vista como un conjunto de instantáneas). Pero este proceso de subdivisión de la acción en instantáneas es un proceso a posteriori actuado por la mente humana, que trata sí de poner orden en una realidad que de otra manera parecería inaguantable e incomprensible. El “movimiento de instantáneas” que va a constituir el tiempo según las ciencias deterministas, es entonces una convención simplificadora porque la realidad vivida es mucho más elusiva.

⁶⁰ Véase Antonio COSTA, 1985, (XVIII ed. 2004), *op. cit.*

de frescura, de velocidad extrema y de espera interminable»⁶¹. En este sentido, el neorrealismo italiano se opone al realismo verdadero porque rompe con las coordenadas espaciales y con el antiguo realismo de los lugares. ¿Por qué justamente el neorrealismo italiano? Deleuze explica:

«Tal vez por una razón esencial pero exterior al cine. Bajo el impulso de De Gaulle, Francia, después de la guerra tenía la ambición histórica y política de ser plenamente parte de los ganadores: era necesario que la Resistencia aunque subterránea, pareciera como el destacamento de un ejército regular, perfectamente organizado; y que la vida de los franceses, si bien afectada por los conflictos y ambigüedades pareciera como una contribución a la victoria. Tales condiciones no eran favorables para una renovación de la imagen cinematográfica, la cual estaba mantenida en el cuadro de una imagen- acción tradicional, al servicio de un “sueño” propiamente francés. Tanto que el cine en Francia no podrá romper con su propia tradición que mucho más tarde, y a través de un cambio reflexivo ó intelectual cual fue aquel de la *nouvelle vague*. Otra era la situación en Italia: no podía postular al rango de ganador; pero contrariamente a Alemania, por un lado disponía de una institución cinematográfica que había relativamente huido del fascismo, por el otro podía invocar una resistencia y una vida popular subyacente a la opresión, si bien sin ilusión. Era necesario sólo, para acogerla un nuevo tipo de “narración” capaz de comprender lo elíptico y lo desorganizado, como si el cine debiese recomenzar de cero, poniendo nuevamente en discusión todo lo que la tradición norteamericana había adquirido. Los italianos podían entonces tener una conciencia intuitiva de la nueva imagen que estaba surgiendo. Con eso no explicamos nada del genio de las primeras películas de Rossellini. Pero explicamos al menos la reacción de ciertos críticos norteamericanos que dieron la pretensión desmesurada de un país vencido, un recato odioso, una manera para dar vergüenza a los ganadores (...). Y sobre todo, justamente la situación particularísima de Italia hizo posible la empresa del neorrealismo»⁶².

Pero no se debe anclar el neorrealismo solamente a su contenido social. El mismo Deleuze, al comenzar el libro *La imagen-tiempo*, escribe que «contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante (...).

⁶¹ Gilles DELEUZE, 1983, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, París, Les Éditions de Minuit, [trad. it. 1989, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubilibri, p. 145].

⁶² Gilles DELEUZE, 1983, p. 241.

Ya no se representaba o reproducía lo real sino que “se apuntaba” a él»⁶³. Esta sugerencia de Bazin (a su vez inspirador y maestro de François Truffaut como de Christian Metz) es retomada por Deleuze como punto de arranque de su intento para superar la crisis de la imagen-movimiento, encontrando un nuevo camino que lo llevará a atravesar un territorio rico de motivos semióticos contruidos sobre las teorías de Charles Sanders Peirce. De este último, con el fin de explicar la transición desde la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, es de quién Deleuze toma los conceptos de “opsignos” (*signe optique*) y “sonsignos” (*signe sonore*) — situaciones visuales y sonoras puras, verdaderas desviaciones del la unión entre percepción y acción — .

Esta pareja conceptual, signica, pretende describir, en la forma, todo lo que en la sustancia (en el lenguaje fílmico) se está convirtiendo en imagen-tiempo. Pues, son estas condiciones puramente ópticas y sonoras, las cuales sustituyen las sensorio-motrices de la *vieja* filmicidad de acción realista, a permitir que los personajes de los *nuevos* filmes vuelven a ser ellos mismos espectadores de una situación que sufren sin posibilidad de reacción: el personaje, más que reaccionar “retiene”; más que estar involucrado en una acción, «se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él»⁶⁴. Y es justamente en el neorrealismo italiano que se manifiesta la crisis de la imagen-acción, puesto que en aquel cine «los nexos sensorio-motores no valen más que por las perturbaciones que los afectan, que los sueltan, los desequilibran o los sustraen»⁶⁵. En un interesante ensayo sobre la contaminación entre filosofía y cine, Alessandro Studer aclara:

« (...) Es decir que, a pesar suyo, el neorrealismo ha inferido al cine una torsión aparentemente coherente con el “viejo realismo”, pero, en su despedida del camino temporal clásico (o sea histórico, en el sentido de Ejzenštejn, o simbólico en el sentido del realismo francés), ha empujado el lenguaje cinematográfico a desarrollar una realidad temporal directa, con el consiguiente y progresivo aumento de la articulación de signos y formas “gramaticales” expresivas. En general, el trayecto de Deleuze se presenta con características ondulatorias; en el sentido que, aún es evidente un conocimiento profundo del material fílmico (...), no alcanza dar una traducción simple y coherente. Por eso oscila entre una vertiente densamente bergsoniana

⁶³ Gilles DELEUZE, 1984, *Cinéma 2. L'image-temps*, París, Les Éditions de Minuit, [trad. it. 1989, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, p. 11].

⁶⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁵ *Ivi*.

(por cierto *sui generis*) y una vertiente más centrada hacia un frente semiológico (recalcando, más o menos, el esquema elaborado por Peirce)»⁶⁶.

Otro y último aspecto de la teoría de Deleuze que voy a considerar, tiene que ver con los conceptos de “enrancia” y de “videncia”. Estos dos términos, junto con el de “intolerabilidad”, son reconocidos cinematográfica e históricamente como partes componentes y originarias de la crisis del modelo construido sobre el nexo orgánico percepción-acción que desemboca en el modelo de la imagen-tiempo⁶⁷. En efecto hay una estricta relación entre *errante* (vagabundear) y *voyance* (videncia): las situaciones no se prolongan en acción y reacción, conformemente a las exigencias de la imagen-movimiento, más bien, como hemos visto, son situaciones ópticas y sonoras puras, donde el personaje no sabe como reaccionar. Son espacios en desuso donde deja de experimentar y actuar, para huir, para vagabundear en un ir y venir, permaneciendo siempre indiferente a lo que pasa en su entorno, vacilante en decidir qué hacer. Pero este mismo personaje ha ganado videncia lo que ha perdido en acción o reacción: él *ve*, de tal manera que el problema del espectador ya no es el “¿qué se verá en la imagen siguiente?” sino más bien “¿qué hay que ver en la imagen?”⁶⁸.

⁶⁶ Alessandro STUDER, “I due grandi meriti di Deleuze”, en *Navigando (controcorrente) nella galassia cinema con Gilles Deleuze tra Bergson e Nietzsche, con il cineocchio di Orson Welles, Michelangelo Antonioni e (tanti) altri*, en <http://www.ilgiardinodeipensieri.com>.

⁶⁷ «Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar, se entiende que permite captar algo intolerable, insoportable. No un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa, no una violencia en aumento que siempre es posible extraer de las relaciones sensoriomotrices en la imagen-acción. Tampoco se trata de escenas de terror, aunque en ocasiones haya cadáveres y sangre. Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz». Gilles DELEUZE, 1984, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁸ Gilles DELEUZE, 1983, *op. cit.*, p. 301.



3. ALONSO EN EL MARGEN

Uno es el cine de Hollywood que ya se sabe por donde pasa. Luego hay otro tipo de cine que tiene otro pensamiento, digamos más activo.

Lisandro Alonso

Este vuelo sobre las acepciones del término realismo y sobre el realismo cinematográfico en sí aún cuando pueda parecer un poco irrespetuoso con el orden cronológico y con las elucubraciones teóricas de muchos otros autores que han dado un aporte importante en la historia de la filmicidad, me ve tentado a afirmar, tal vez apresuradamente, que el cine argentino de los años ochenta podría ser definido más tradicionalista que realista. El hecho de que, a pesar de registrar diálogos sumamente naturales y de representar personajes tan comunes, los filmes resultaran inverosímiles y casi ficticiamente armados, se debe a su apego a los *códigos de representación realistas* que provienen de una literatura y de un teatro realistas, volcados a mostrar un costumbrismo tradicionalista aplicado a historias verosímiles tomadas de la vida cotidiana, a menudo interpretadas por grandes actores, frecuentemente provenientes del teatro.

En este sentido, los promotores del nuevo cine argentino han entendido que se necesitaba una escisión consciente entre narración y puesta en escena, para lograr un alejamiento de las incomodidades que pueden traer implicadas el caer en un fácil costumbrismo. En otras palabras, el realismo que buscan autores como Adrián Caetano o Pablo Trapero no se basa sobre la idea de que sea más aconsejable reproducir la realidad tal como es de manera transparente, porque de lo contrario se incurriría en aquel tipo de representación de lo real que lleva a cabo la televisión. Más bien, el papel del cine realista, a través de un trabajo de edición y montaje, trata de rozar la experiencia del espectador con la realidad; para decirlo con palabras de Deleuze, se hace necesario extraer el neorrealismo del «nivel de lo real» para colocarlo al

«nivel de lo mental»⁶⁹. Es justamente en esta clave de regreso a ciertos aspectos de la propuesta neorrealista italiana, que se deben leer las películas del nuevo cine argentino.

Aún así, la cuestión podría ser enfrentada considerando, también, la tensión que se va creando entre los términos *consciencia* y *deseo*, dos rostros de un Jano bifronte que miran al mismo tiempo un *fuera* y un *dentro*, un *antes* y un *después*, un *pasado* y un *futuro*, un *yo* y un *no-yo*. «Sin limitaciones no hay deseo, sin deseo no hay limitaciones», nos hace recordar Johann Gottlieb Fichte, uno de los padres del idealismo romántico⁷⁰. En el caso del cine argentino, la limitación está constituida por una consciencia de un pasado cinematográfico desde el cual desplegar el salto hacia el deseo de un nuevo cine, renovado en la estética y en los contenidos, capaz de describir una Argentina diferente. Este es el lugar donde se genera el margen-quebre del nuevo cine argentino respecto al cine anterior, conjuntamente a la separación entre narración y puesta en escena que mencionaba antes.

En este panorama de fervor, un director en particular campea entre todos; es su producción filmica la que permite una más clara definición de un antes y un después en este devenir del cine que se hace en la Argentina. Se trata de Lisandro Alonso. No es casual el hecho de haber desenterrado a Jano bifronte, la figura de dos caras de la mitología romana. Jano en realidad, conocido también como Janus Pater, padre de todos los hombres, de la Naturaleza y del Universo, era el dios de la apertura y del inicio, con características similares a aquellas de la divinidad solar que abren el camino a la luz, acompañando la actividad humana a lo largo del día⁷¹. En efecto, en relación al resto del nuevo cine argentino, la apuesta de

⁶⁹ En el caso de los dos directores citados, el uso del blanco y negro, respectivamente, en *Bolivia* y *Mundo grúa*, no es la pura aplicación del concepto baziniano del realismo cinematográfico, según el cual la verdad secreta del cine no reside en el cine, sino que hay que buscarla en la fotografía en blanco y negro; más bien, se acerca al concepto de “redención de la realidad física” cinematográfica de Siegfried Kracauer, lo cual condena el “reflejo” pasivo de la realidad, evitable, justamente, a través del uso del montaje.

⁷⁰ Escribe Johann Gottlieb Fichte: «Si el Yo no sintiera *deseante*, no podría sentirse como *limitado*, porque sólo por el sentimiento del deseo el Yo sale fuera de sí, sólo por este sentimiento en el Yo y para el Yo viene puesto algo que debe ser fuera de ello. (Este deseo es importante, no solamente para la parte práctica, sino para toda la doctrina de la ciencia. Sólo para ello el Yo en sí mismo es empujado fuera de sí, sólo para ello en el Yo mismo se manifiesta un mundo exterior)». No voy a enfrentar aquí la dualidad dialéctica entre conciencia y deseo en la filosofía idealista, pero además de Fichte me parece útil recordar lo que escribió Alexandre Kojève como comentario a propósito de la autoconciencia en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel: «El hombre, en el momento en que el deseo nace, verá que, más allá de la cosa está también su auto contemplación, está también Él, que no es esta cosa. La cosa le aparece como un «objeto», como una realidad exterior, que no está en él, no es él, sino es un no-Yo». Ambas las citas están en Maurizio RUSSO, 1997, *Wim Wenders, percezione visiva e conoscenza*, Recco (Genova), Microart's, pp. 77, 82.

⁷¹ Jano (Ianus o Janus), era el más antiguo de los dioses mayores itálicos y romanos. Invocados en los himnos, como “buen creador” debe su nombre a el étimo latino *ianua* (puerta) en cuanto que sus representaciones estaban puestas como presidio de las puertas de la ciudad o de las casas para proteger en el

Alonso es la de trabajar con mayor “respiración” del tiempo, y una más cuidadosa exploración del espacio, para alcanzar la situación límite donde ya no es el film que cuestiona al espectador, si no que es el espectador mismo quien pone preguntas al film, con todo el tiempo que necesita para ello porque el director se lo concede.

Alonso nació en Buenos Aires en 1975, tuvo una formación en la Fundación Universidad del Cine (FUC) de Buenos Aires y se lo considera un joven cineasta inclasificable por el carácter deslumbrante y sorprendente de sus obras. Creció profesionalmente como ayudante del ingeniero de sonido de *Mundo grúa* y *El bonaerense*, ambos films de Pablo Trapero, sucesivamente en *El descanso* de Ulises Rossel, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino, y por último como asistente de Nicolás Sarquís en la programación de la sección Contracampo del Festival de Cine de Mar del Plata. Esta última fue la experiencia que lo empujó a rodar una película «que pudiera entrar en la sección del festival»⁷².

Lisandro Alonso irrumpe en el panorama del cine argentino en 2001 con una película que sale de cualquier convencionalismo: *La libertad* es la crónica de la vida y de los rituales cotidianos de un hachero pampeano; tal que, en cuanto se asoma sobre las necesidades humanas primarias (comer, dormir, etc.), el film fue declarado por varios críticos como la obra del último “minimalista argentino”. Esta categorización tal vez se deba a que relata los hechos con ánimo de «retratarlos hasta el alma», y para ello fue en busca de «zonas ásperas, difíciles, indómitas en las que sus protagonistas se mueven con destreza»⁷³. En 2004 con *Los muertos* (el título anunciado originalmente era *Sangre*) Alonso pone en juego una profundización de la ficción, armando una historia de cárcel, asesinato y búsqueda de un familiar, pensada a la medida de Argentino Vargas, y decide que ese es el límite, para él, de incluir un relato narrativo. La última película *Fantasma* (2006) es la extrapolación de los protagonistas de los filmes anteriores de su contexto natural al territorio urbano, donde se van perdiendo.

A esos tres largometrajes, a cuyo conjunto Alonso se refiere como “circuito” más que trilogía, se suma una película todavía en filmación (*Liverpool*) y el corto *Dos en la vereda* (1995) que rodó como tesis de título. La razón que induce a la crítica internacional a escribir sobre

mismo tiempo lo que sucedía en el interior y en el exterior. Véase Decio CINTI, 1998, *Dizionario di Mitologia*, Milano, De Agostini Editore.

⁷² Entrevista con Lisandro Alonso en Sebastián SANTILLÁN, “El espectador de hoy es bastante avanzado”, en *Mabuse*, www.mabuse.cl/1448/printer-69659.html.

⁷³ Julián GORODISCHER, 2006, entrevista con Lisandro Alonso en “Es un modo de plantear la cultura”, *Página/12* del 23 de mayo de 2006, Buenos Aires.

una “trilogía” se funda sobre un factor esencialmente estético-narrativo, que yo considero profílmico, en tanto que parece dictado por una visión superficial a través de un ojo “clásico”, “estándar” — aplicable a la mayoría de los filmes que pasan en las pantallas de los cines multisalas — más que por una visión exhaustiva y realmente biocular, que vaya más allá de los límites de la crítica y se acerque al análisis con método interdisciplinario.

Sin embargo, si es verdad que en las tres películas se pueden reconocer elementos estético-narrativos comunes y repetidos — como por ejemplo la utilización de encuadres particulares o la presencia de un solo personaje protagónico — también es cierto que, desde el punto de vista de la imagen-movimiento e imagen-tiempo, para cada uno de los tres filmes se puede decir que presentan una *circularidad interna*; cada uno puede ser leído como in *continuum* a partir de cualquier instante de su duración, si bien con algunas particularidades específicas. Paralelamente en el conjunto presentan una *espiralidad exterior*; globalmente se puede leer una evolución desde el primer hasta el último film, si bien sus títulos se podrían tranquilamente intercambiar sin que se altere el significado o el contenido del film.

Por esta razón, si consideramos el tema del paisaje, del cual el ojo-cámara de Alonso demuestra ser hábil observador, al igual que existe una *circularidad interna*, propia de cada película, hay un contrapeso de una *espiralidad exterior*, que se configura como elemento unificador de las partes singulares. Un hilo de sutura en el “circuito” que tiende a confundirse con un tema conductor, lo cual introduce, en el nuevo conjunto, un punto de inicio, un punto de fin y un vacío entre ellos. Igualmente, tendré ocasión de volver a este tema y explicar exhaustivamente este concepto una vez que nos adentremos en el análisis de los filmes. De momento, puedo decir que este vacío profílmico entre *incipit* y *excipit* generales está colmado por lo que llamaría *agorafobia permeadora*. Es decir que, las películas *La libertad*, *Los muertos* y *Fantasma*, están atravesadas por una valorización profílmica del espacio, de la escenografía y del paisaje que — en relación a los personajes solitarios y en base a la percepción por parte del espectador — resultan ser agorafóbicos.

En realidad, creo que la habilidad y la sensibilidad de este joven cineasta argentino consista justamente en saber asignar un valor semántico a esa gran “nada”, a ese vacío, a través del uso del plano guión-secuencia. La dilatación de la temporalidad fílmica percibida que se va produciendo obliga al espectador a un esfuerzo intelectual, para “abrirse” a los múltiples campos semánticos del paisaje. Aquel mismo paisaje que, después de haber sido “encerrado”

por el ojo del director y por medio del objetivo de la cámara, se repropone en la pantalla con una renovada exaltación de los detalles y la consiguiente explosión de los campos semánticos.

Una vez que esta *agorafobia permeadora* del universo profílmico general sobrepasa el universo del film particular, impregna, justamente, el tejido mismo de cada uno de los filmes connotando las respectivas representaciones y experiencias paisajísticas. Entonces los paisajes del “circuito alonsiano” se caracterizan por una propia agorafobia permeada que los hace únicos. Siguiendo las finalidades de esta disertación — y no sin una cierta licencia poética — llamaré a esas tres unidades *filmico-paisajísticas*: “*Bucólica*”, “*Mesopotamia*” y “*Sin paisajes*” respectivamente a *La libertad*, *Los muertos* y *Fantasma*.



3.1. Bucólica, o el paisaje en *La libertad*

«*Eso no es una película!*»

Un distribuidor local luego de haber visto *La libertad*.

La sinopsis oficial del film debut de Lisandro Alonso dice: *Misael vive en la inmensidad del monte pampeano trabajando con su hacha. Sobrevive sólo con lo indispensable y casi sin contacto con otras personas. Vemos su vida minuto a minuto intentando descubrir a través de pequeños movimientos o acciones su manera de estar en el mundo*⁷⁴. Pero esto mismo se podría haber expresado también como: un día (la vida) del leñador Misael Saavedra; para los amantes del minimalismo extremo: Misael Saavedra. Es un universo diametralmente opuesto pero con la misma lógica del ready-made de Marcel Duchamp, Alonso graba la cinta de celuloide con la actividad de un hachero aislado de la comunidad y le pone como título *La libertad*; título que además, por aparecer después de la primera secuencia, enfatiza la indeterminación del objeto filmado.

El director observa al hachero, atestigua sus actividades, trata de no entrometerse en su mundo; pero en realidad no nos dice nada de su historia personal, de lo que piensa, de sus sentimientos. Lo que interesa a la cámara de filmación es utilizar el personaje como guía para explorar su mundo exterior, observar como este personaje interactúa con el ambiente y la naturaleza en la cual vive y en definitiva, llevar a la pantalla un paisaje pampeano que de otra manera no se vería fácilmente. «Lo que yo hago es buscar primero los lugares en donde quiero filmar y después escribo una historia muy pequeñita que transite por ahí»⁷⁵. El mismo Alonso afirma que la idea para hacer una película le nace siempre después de un viaje en búsqueda de un lugar específico para filmar (igual que ocurrió, como explicábamos antes, con Michelangelo Antonioni cuando decidió rodar *Zabriskie Point*), mucho antes que de la idea de narrar una historia. Así, los relatos historias que cuenta el joven cineasta narran la cotidianidad de

⁷⁴ www.cinenacional.com

⁷⁵ Entrevista con Lisandro Alonso en F. Hugo SÁNCHEZ, Jorge BERNÁDEZ, “Se hace una película con ellos, para hablar de ellos, pero para que se vea acá”, in *Subjetiva. Nuestra mirada*, www.subjetiva.com.ar.

personajes simples, porque el interés no es de «contar una historia» sino de «observar»⁷⁶. En el caso específico de *La libertad*, Alonso explica:

«Elegí no mostrar los hechos extraordinarios o espectaculares que pasan cada dos, tres, o cinco años en la vida de alguien como tener un hijo, un accidente grave, o algo inesperado. Uno vive la mitad de su vida en una rutina que nadie nota. Quise registrar esos momentos mínimos para que al verlos uno pudiera repensar qué está haciendo con su propia vida. (...) Me gusta la idea de que el espectador pueda salirse de la película sin dejar de verla, que tenga el tiempo para hacer eso, tomarse a sí mismo como referencia y después volver. Irse, pensar, volver, y repensar qué hace este hachero mientras a uno le parece que no está pasando nada»⁷⁷.

Ambientada en los bosques de la provincia de La Pampa, la narración ronda en torno a la jornada tipo del hachero Misael Saavedra quien actúa de sí mismo: Misael que consume la cena, Misael que se lava, Misael que duerme la siesta, Misael que corta un árbol, Misael que apila la madera, Misael que vende postes, Misael que compra una bebida, Misael que cocina la cena. Se parece a la transposición en pantalla de la provocación de Cesare Zavattini, uno de los máximos guionistas del neorrealismo italiano, de reducir a noventa minutos las veinticuatro horas de la vida de una persona común. El film comienza y termina con un encuadre nocturno de un plano corto de Misael cenando, con el cielo negro en el fondo iluminado por relámpagos de una tormenta que está llegando (pero que nunca veremos)⁷⁸. Esta es la *circularidad interna* a la cual hacía referencia poco antes, en tanto la película, presentando un inicio y un fin parecidos – aunque son dos tomas distintas – se enrolla sobre sí misma cerrándose en una circularidad que de hecho anula el significado de la presencia de un α y un ω ⁷⁹.

⁷⁶ Lisandro Alonso citado en Gonzalo AGUILAR, 2006, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, p. 67.

⁷⁷ Lisandro ALONSO, “A propósito de *La libertad*”, *Fotograma.com*, sección *Yo director*, en www.fotograma.com/notas/yodirector/1410.shtml. En realidad, esta afirmación será en gran parte contradicha con *Los muertos*, en cuanto el día en que el protagonista sale de prisión no es comúnmente considerado como “un día cualquiera” si bien Alonso trata de mostrarlo como tal a través de la indiferencia de Argentino Vargas respecto a vivir en la cárcel o en la selva.

⁷⁸ La versión original de *La libertad* presentaba un final levemente diferente: en un cierto punto de su cena nocturna, Misael hacía un guiño mirando en la cámara. Cuando en 2001 la película fue seleccionada para participar en la sección “A Certain Regard” del Festival de Cannes, Alonso aceptó el consejo de la organización de quitar esta parte.

⁷⁹ Considerando el universo del profilmico sugerido en el título la circularidad es también una metáfora para pensar en la condición humana en términos antropológicos: ¿dónde comienza la libertad de un individuo?

Exceptuando dos encuadres particulares, que analizaré más adelante, en todas las subjetivas reales del film el espectador es acompañado por la figura de Misael en la exploración del paisaje agreste pampeano [figuras 1a-1b-1c], constituido por praderas, cultivos de maíz y bosques claros [LL_01].

[Figura 1a]

Lisandro Alonso, *La libertad* (2001).

Misael en exploración del paisaje agreste pampeano constituido por praderas, cultivos de maíz y bosques claros.



[Figura 1b]



[Figura 1c]



Casi todos los encuadres pasan de un campo al plano y nuevamente al campo *. Su obstinada duración no es la que es estrictamente necesaria para el registro de la acción, porque la excede de aquella cantidad temporal suficiente para que la imagen se lacere y el ojo del espectador abandone la historia para abrirse a la observación de lo que está mirando. Esta duración es muy superior a aquella del cine hollywoodiano contemporáneo, donde la velocidad de sucesión de las imágenes priva al espectador de la posibilidad de interrogarse introspectivamente.

Tomando prestadas palabras de Tarkovskij, el espectador puede advertir «la presión del tiempo dentro del encuadre» y hacer que emerja el «tiempo de los posibles» donde deja de ver sólo un acontecimiento narrado, una acción mostrada, para pensar también lo que podría suceder y no sucede ⁸⁰. De hecho, estas imágenes que muestran acciones comunes (si bien no son así consideradas por la mayoría del público) crean en el espectador la sensación que en realidad no está sucediendo nada, porque mirando una secuencia se ve imposibilitado a prever lo que sucederá en la secuencia sucesiva. La interpretación de lo que dice la película queda a cargo del espectador, quien en primera instancia observa el film buscando un relato; luego, desistiendo de esta búsqueda infructuosa, permite que la mirada se abandone en las imágenes, se fije sobre los detalles, viva el paisaje. Esta indeterminación lleva gradualmente al observador a renunciar a la búsqueda de un posible sentido de lo que ve en pantalla, para entregarse a una profunda visión del paisaje y proyectar dentro de sí su propia idea de libertad, contestando así a la provocación de Alonso.

Misael Saavedra es un personaje real, no un actor, y se pone a disposición de la cámara para hacer el personaje de Misael Saavedra, un leñador. El film muestra, ni más ni menos, algunas escenas de la vida de los hacheros. No hay prácticamente anécdotas ni diálogos, salvo cuando el protagonista vende la madera, o cuando va al pueblo para telefonar a la familia. Durante el resto del film, Misael está solo y no tiene contacto con sus pares.

* En la cinematografía el término encuadre puede tomar dos sentidos: en su concepción espacial define a aquella parte de espacio que la cámara de filmar delimita a través del objetivo y la posición desde la cual lo delimita; en la concepción temporal, por el contrario, define el fragmento de acción fílmica que está entre un desglose y el otro. En referencia al primer significado, se habla de *campo* cuando la cámara filma un espacio, y de plano cuando el sujeto es una figura humana o un animal.

⁸⁰ Andrej A. TARKOVSKIJ, 1988, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, p. 55.

Pero por su fuerza lírica y la escasa información que nos ofrece, *La libertad* está lejos de ser un documental: la cámara no acompaña al personaje como en los documentales etnográficos y naturalísticos, sino muchas veces lo precede y lo espera [LL_02]. El personaje entonces entra en un paisaje que ya ha sido explorado por los ojos del cineasta y del espectador (nuevamente surge un paralelismo con Antonioni en *Zabriskie Point*, esta vez en el juego entre personajes y cámara). «La película no habla de un hachero sino de un tipo que mira a ese hachero en el cine»⁸¹.

La hipótesis de la predilección por paisaje pictórico respecto al paisaje narrativo, en *La libertad* está marcado, como decía, por dos encuadres anómalos. Ambos están caracterizados por el hecho que en ellos, y solamente ahí, Misael abandona literalmente la pantalla por un tiempo suficientemente largo para que el espectador pueda darse cuenta de que lo han dejado “solo”. Él y el paisaje. En razón de la circularidad del film, rompo la cronología de montaje empezando con el análisis del segundo encuadre en orden temporal.

Una ocularización* en subjetiva real muestra a Misael en el cajón de una furgoneta [LL_05] donde el primer plano está ocupado por el perro de su dueño. Siendo la cámara solidaria con el medio en movimiento, a un cierto punto notamos que el fondo se enlentece hasta detenerse, Misael baja y desaparece del encuadre dejándonos solos con el perro. El espectador experimenta un sentido del abandono. Hasta ahora lo que se veía de fondo eran las copas de los árboles. La camioneta reinicia su marcha, y nosotros con ella; pero se detiene casi enseguida. En segundo plano vemos a Misael cerrar el portón de un alambrado. Lo que vemos ahora en el fondo es un paisaje llano, la pampa. Luego de algunos segundos aparece Misael. Nuevamente, durante estos treinta segundos, un campo se vuelve en plano y de nuevo en campo, y esta transformación marca también el pasaje de un paisaje al otro, que podemos admirar gracias a la “ventana” abierta que provoca la desaparición temporal del protagonista⁸².

⁸¹ Emilio TOIBERO, “En torno a *La libertad*.”, *Enfocarte.com. Arte y cultura en la red*, sección “Cinema”, in www.enfocarte.com/3.20/cine.html.

* En la terminología cinematográfica, la ocularización no es nada más que el punto de vista, y responde a la pregunta “¿quién mira y como mira?”.

⁸² A propósito del uso del fuera de campo en *La libertad*, Cecilia Pernasetti escribe: «El afuera de cuadro del personaje, se vuelve pequeño o estrecho: su vida está *toda* allí retratada. Hay escaso espacio para el misterio del “fuera de cuadro”, para imaginar la vida que el personaje tiene cuando no está en la pantalla. El hecho de que el personaje está a cuadro casi la totalidad del filme, el resultado es una extraña claustrofobia: no hay nada más allá del cuadro» [Cecilia PERNASETTI, “*La libertad* de Lisandro Alonso. La intensa y monótona opresión de lo real”, in María PAULINELLI (coord.), 2005, *Poéticas en el cine argentino: 1995-2005*, Córdoba, Comunicarte Editorial, p. 120.]. si es verdad que el encuadre se muestra toda la vida de Misael, no me encuentro de acuerdo con el sentido de claustrofobia debido al hecho que además del cuadro no hay nada. Es justamente esta la función del objetivo de

La primera despedida es, por el contrario, a partir de una situación estática, cuando el joven, después del almuerzo, se concede una siesta [LL_04]. El encuadre comienza con un primerísimo plano de Misael acostado en el catre de su carpa: una iluminación artificial resalta sus ojos somnolientos. Paulatinamente, con una hábil cámara en mano, la cámara sale de la carpa y empieza a explorar el espacio fuera del pequeño rancho. En estas diez tomas de duración desigual que hacen un total de dos minutos, el paisaje invade la pantalla a través de la exploración que hace la cámara, mostrando, en un recorrido casi onírico, el verde del pasto, los troncos de los árboles, sus ramas secas que se recortan contra el cielo a contraluz [figura 2], el follaje y luego nuevamente los troncos, para llegar a un campo de maíz y detenerse con la vista de un alambrado, a través del cual se ve un camino donde transita a lo lejos una camioneta. El alambrado marca el límite entre *locus amoenus* (el monte) y *locus horridus* (el camino, la civilización). La banda de sonido es diegética* y reproduce los ruidos de la naturaleza amplificados pero precisos: el crujido de las copas de los árboles, los pájaros y los insectos del pasto conforman un único universo audiovisual.

[Figura 2]

Lisandro Alonso, *La libertad* (2001).

Follaje de las copas de los árboles que recortan el cielo en contraluz, etapa del recorrido onírico que se desdobra entre el verde del campo y el maíz.



la cámara: encerrar en un cuadro una parte, un detalle, el *punctum* al que se refiere Barthes, con la conciencia del *todo* que permanece excluido y que no se puede representar de alguna forma. También es cierto que, en las películas de Alonso, *ver* aquel todo es tarea exclusiva del espectador.

* Técnicamente, en la cinematografía se hace referencia a la banda sonora como diegética o extradiegetica. La primera se da cuando la fuente sonora sonido/voz es presente en la historia narrada/perteneciente a un personaje de la acción; la segunda se presenta cuando sonido/voz es extraño a la acción/no se reconoce perteneciente a ningún personaje. Paradójicamente, considerando los rumores del paisaje como personajes extrafílmicos, en este caso la banda de sonido sería, justamente, extradiegetica.

Frente a esta experiencia sensorial, es imposible no pensar en la fascinación para las “hojas que se agitan movidas por el viento” de los hermanos Lumière o a las hojas que se agitan y brillan con los rayos del sol en *Blowup* de Antonioni. Pero aquí estamos en la pampa. Aquella misma pampa donde Alonso ha vivido ascéticamente un año sabático; donde ha conocido a Misael Saavedra y ha decidido demostrarnos como vive. Y lo hace con la extrema riqueza y elocuencia de su mirada entrenada y oído fino para abrirnos a un mundo aparentemente mudo, donde el hombre (Misael) si bien aislado, lejos de sentirse solo, instaura un diálogo con los diversos elementos de su entorno y los múltiples significados que su cultura rural le permite atribuir.

Para soportar y demostrar esta relación telúrica entre el hombre y su pampa, quería llamar la atención sobre el episodio en que el protagonista después de la venta de los postes, va al pueblo a bordo de la furgoneta tomada en préstamo y después vuelve caminando al rancho. En el viaje de ida Misael se encuentra a bordo de un medio innatural y que además que no es suyo (esta tecnología locomotriz no es la misma que su tecnología utilitaria representada por la motosierra); a pesar de que su amigo le explica como llegar al pueblo se equivoca en el camino. En el viaje de vuelta, después de haber abandonado la furgoneta, Misael no sigue senderos trazados artificialmente sino que se encamina a través de los pastos [LL_06]. Esta vez no se pierde. Por el contrario, confía en su orientación instintiva a tal punto que se puede distraer tarareando una canción. La cámara en un encuadre semisubjetivo que hace justicia al cielo terso, lo sigue hasta verlo desaparecer en el horizonte del monte, en la naturaleza *intra mania* que ofrece refugio y protección. Su paisaje, hecho de verdes y azules en de todos sus matices [figuras 3a-3b-3c].

Como un explorador que sale a un territorio por primera vez, Alonso busca constantemente una mirada inocente (la de Misael, la propia y la de un cine esencial), a través de la cual mirar el mundo y con ella el paisaje, para darnos el tiempo de conocerlo junto a él. «La película no intenta reflejar simplemente las experiencias de Misael, sino relacionar su vida con otras experiencias, la de los espectadores y la mía»⁸³. Todo esto al ralentí. Porque mirar este film — pero también los dos posteriores — produce una suerte de ralentización perceptiva que irrumpe desde el contraste entre espacio-tiempo natural de Misael y el nuestro,

⁸³ Lisandro Alonso en María PAULINELLI (coord.), 2005, *op. cit.*, p. 113.

ya perdidamente afectado y afligido por una contaminación dromoesférica⁸⁴. «Si yo hubiera filmado un día de mi vida, sería igual a la película. Si hubiera hecho una película sobre mi vida, sería igual a *La libertad*»⁸⁵, aclara Lisandro Alonso. Pero lo que es cierto, tomando prestado un libro de Tarkovskij, es que La libertad es una escultura del/en el tiempo⁸⁶.

⁸⁴ En efecto, Virilio escribe «Reducido progresivamente a nada (...), el medio geofísico sufre una inquietante descalificación de su profundidad de campo» que degrada las relaciones del hombre con su medio ambiente, así, el *espesor óptico del paisaje* decrece rápidamente, terminando en una confusión entre la horizonte *aparente* sobre el que se destaca toda escena, y el horizonte *profundo* de nuestro imaginario colectivo, en favor de un último horizonte de visibilidad, *el horizonte trans-parente*, fruto de la amplificación óptica (...) del medio natural del hombre». [Paul VIRILIO, 1995 *La vitesse de libération*, París editions Galilée. Ed. En castellano Paul VIRILIO, 1997, *La velocidad de liberación*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.] Además recuerdo lo que he comentado sobre la última secuencia de *Zabriskie Point* de Antonioni en la parte de “disgregación del tiempo” en la página 22 de este texto. En aquel caso, Antonioni fuerza la dilatación espacio-temporal con el uso de la técnica del *ralenti* y del *overlapping editing*, si bien el efecto buscado es lo mismo.

⁸⁵ Lisandro Alonso en María PAULINELLI (coord.), 2005, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁶ En varias entrevistas, Alonso confirma su voluntad de «fijar el film en el tiempo» a través del uso extradiegético de una banda de sonido estridente, a la cual se reservan espacios precisos en la película, a menudo compuesta reelaborando digitalmente los sonidos registrados durante la filmación.

[Figura 3a]

Lisandro Alonso, *La libertad* (2001).

La cámara encuadra el cielo terso en una semisujetiva; sigue a Misael hasta verlo desaparecer en el horizonte del monte, y la naturaleza se ofrece como refugio y protección.



[Figura 3b]



[Figura 3c]





3.2. Mesopotamia, o el paisaje en *Los muertos*

*Como el elefante lleva agua a su cuerpo, de igual manera las semillas muertas son llevados a la resurrección por la fecunda unión de la luz y del agua*⁸⁷.
Simon Schama

Para pasar de *La libertad* a *Los muertos* es necesario considerar los lugares antes que la historia narrada. Alonso, en efecto, quería filmar en una prisión y en la selva. Empezó un viaje que lo llevó primeramente a Brasil, y sucesivamente a atravesar el territorio entre los ríos Paraná y Uruguay, zona que toma el nombre de Mesopotamia Argentina, entre las provincias de Misiones y Corrientes. Una vez individuada la *location* para las escenas en la cárcel — el penal N. 1 de la ciudad de Corrientes, una prisión antigua, que muestra todos los signos del tiempo y que transmite una sensación de alejamiento de un mundo modernamente civilizado — para las tomas en la selva se eligió la zona de islas fluviales que están enfrente a la ciudad de Goya, también en la provincia de Corrientes, ya que el director temía que los paisajes del matto brasileño y de las florestas de Misiones fueran “demasiado selva” y por lo tanto el protagonista pareciera “demasiado indio”, cosa que quería evitar.

Para el rol del personaje principal Alonso eligió a Argentino Vargas, un bracero nativo de aquellos lugares, con el rostro marcado por el sol y el trabajo en el campo, quien en el film se interpreta a sí mismo. En marzo de 2003, llevando abajo del brazo un guión finito de pocas carillas, viaja nuevamente al norte de Argentina para filmar la secuencia inicial de *Los Muertos*, con la cual financiará todo el proyecto⁸⁸.

⁸⁷ Uno de los símbolos egipcios más conocidos, es la figura de un elefante que se alcanza agua a la boca con la probóscide, con un obelisco sobrepuesto. El elefante, dado su cuerpo masivo, significa la Tierra, en el vientre de la cual están enterrados los muertos. En vez, el obelisco representaría la luz divina del Sol. Véase Simon SCHAMA, 1996, *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, p. 272. [Ed. it., 1997, *Paesaggio e Memoria*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.].

⁸⁸ Voy a tomar más adelante en el texto el análisis de este plano inicial. Por ahora, como no dejan de subrayar algunos críticos locales, quería llamar aquí la atención, yendo un poco más allá, sobre el protagonista Vargas, que lleva el mismo nombre de su País: Argentino. Más allá de las alegorías propuestas por la crítica — según las cuales los obstáculos y las pruebas de sobrevivencia a las cuales el personaje está sometido por la naturaleza, durante la travesía en canoa a lo largo del río y a través de las selvas, harían referencia a la situación

Una vez más, quisiera jugar a la minimalización de la sinopsis oficial de la película: *Un hombre de cincuenta y cuatro años sale de una cárcel en la provincia de Corrientes. Lo único que quiere es llegar hasta donde está su hija, que vive en un lugar perdido rodeado de agua y selva. Para llegar hasta donde está su familia deberá atravesar un largo trayecto de agua en una canoa*⁸⁹. Yo propondría: *luego de haber salido de la cárcel, Argentino Vargas alcanza a su familia que vive en una aldea perdida entre la selva y los recodos del río Paraná*; con palabras de un minimalista: *el viaje (en la Mesopotamia) de Argentino Vargas*. Ahora, por ser esta la segunda vez que practico el juego del tribulete con la estructura sintáctica de la sinopsis (y lo voy hacer también hablando de Fantasma), entiendo que muchos lectores empiecen a preguntarse por qué. Por la razón que, sin pretensiones arrogantes, quería hablar del paisaje en el cine de Alonso, y en este sentido la falta de información “paisajística” en la sinopsis oficial no me juega a favor: solamente puedo esperar ver un lugar perdido con agua y foresta alrededor, pero para mí Gestalt no es suficiente. Además, pensando en el espectador que se acerca a ver el film, supongo que el resumen en la cartelera provea simultáneamente un déficit y un sur plus de información narrativa, respecto a lo que efectivamente se ve en el film. Trataré de explicarme.

Ante todo, el hecho de que, en el final de la película Alonso no muestre a Argentino con su hija, da a pensar que en realidad el encuentro fuera simplemente el pretexto para que el protagonista se desplazara en un territorio. Un territorio, aparentemente hostil para el espectador de la ciudad pero no así para él ya que lo conoce muy bien y así, sabe orientarse y sobrevivir, pese a los años en la cárcel. Por lo tanto, el personaje “se ofrece” como guía para

político-económica argentina – me parece que el mensaje que quiere transmitir Alonso está claro. La Argentina no es capital federal o, para ser más generoso, no es Buenos Aires. Existe otra Argentina, muchas otras Argentinas así como existen muchos otros Argentinos Vargas. En una entrevista de Martín Pérez en el diario Página 12, Alonso afirma que para él «los muertos son los tipos como él [como Vargas], que viven en las islas. Gente que vive sin sus necesidades básicas satisfechas, que está resignada a vivir de esa manera. El protagonista de *Los muertos* es un tipo sin expresión y casi sin vida, y eso te das cuenta al ver dónde vive, dónde nació, dónde va. (...) Para mí la idea de la película es mostrar un poco a esa clase de gente, que va andando por ahí. Resignados, revolviendo entre las sobras, sin pensar en lo que va a venir».[Martín, PÉREZ, “Para saber cómo es *La libertad*”, suplemento “Radar”, *Página 12* del 26 septiembre 2004]. El director parece conocer muy bien su público, que no está compuesto por gente modesta y humilde como podrían ser un Misael o un Argentino, sino por una clase bonaerense y porteña culta y medianamente pudiente. Eso está confirmado por el hecho que tanto *Los muertos* como *Fantasma*, su última película, han sido proyectados solamente durante un par de semanas en una sala particular, en un cine particular, en una avenida particular: la Sala Leopoldo Lugones del teatro San Martín en avenida Corrientes (la avenida de Buenos Aires con mayor concentración de teatros y cines, en cuya intersección con la avenida 9 de julio se ubica el obelisco, símbolo por excelencia de la ciudad porteña). Todo eso Alonso lo sabe bien: sus films, relegando en un gran fuera de cuadro el “resto del mundo”, focalizan historias de personas simples (un hachero y un campesino) en contextos naturales filmados con ojo paisajístico, en cuanto [F. Hugo, SÁNCHEZ, Jorge, BERNÁDEZ, *cit.*] «quienes vamos al cine somos nosotros, no ellos. (...) Digamos, se hace una película con ellos, para hablar de ellos, pero para que se vea acá».

⁸⁹ www.cinenacional.com.

acompañarnos a nosotros turistas incautos, en la exploración de un paisaje mesopotámico y de las gentes que lo habitan, así como Virgilio acompaña a Dante en el Canto I del Infierno, pero aquí a través del ojo seleccionador de la cámara filmadora⁹⁰.

En segunda instancia, la sinopsis provee más informaciones de las necesarias, para una mirada de la película que responda a la provocación de Alonso de dejar que el espectador se interrogue constantemente acerca de lo que ve en la pantalla. Por ejemplo, respecto a la reunión con su hija, diría que este no es el único deseo de Argentino, en cuanto que, apenas salido de prisión llega a satisfacer deseos que pertenecen mucho más a la esfera de las necesidades primarias corporales y mucho menos a la esfera de las necesidades relacionales-emocionales, y por lo tanto el carácter de unicidad del encuentro con la hija decae. Además, estas necesidades primarias van perfectamente con la talla del personaje que no parece ser un sentimentalista; su satisfacción “obliga” a la cámara del director a seguir a Argentino por todos lados y toda situación, hasta la más íntima e incómoda⁹¹. De ahí deriva la categorización de *Los muertos* como “drama” en lugar de “comedia”, aunque hay que admitir que los organismos de clasificación y censura son rodeados por un misterio inescrutable⁹².

Por lo dicho hasta aquí, es fácil de intuir que el segundo film de Lisandro Alonso sigue las mismas directrices estéticas de *La libertad*, presentando él también una cierta circularidad. Pero

⁹⁰ En un artículo titulado “Lisandro Alonso, un’Argentina diversa” en *Frame on line. Revista telematica di informazione e critica cinematografica*, a propósito del film *Los muertos*, Paola Galgani escribe que «el director trata de mirar la naturaleza de igual modo que quien la mira por primera vez, y la representa feroz así como el mundo en el cual vivimos, que ataca pero que no deja de maravillarse ni de hacernos reflexionar acerca de nuestra existencia» [Véase Paola GALGANI, 29 noviembre 2004, *cit.*, en www.frameonline.it/ArtN24_TFF2004_Alonso.htm]. Sin querer hacer la crítica de la crítica, no se entiende si quien descubre la naturaleza por primera vez es Alonso (y nosotros con él) o Argentino. En este último caso, no sería válida la afirmación según la cual «la ve por primera vez», porque aquella es la naturaleza donde el protagonista ha nacido y se ha criado, y se ha vuelto a ser parte de su ADN, como demuestran las escenas en las cuales, desplazándose en el medio de la selva, se procura alimento con la misma facilidad con la cual nosotros nos movemos entre las góndolas del supermercado de las esquinas. También cuando la afirmación fuera referida al director (y al espectador), creo que la naturaleza no está representada de manera feroz y agresiva, más bien como la *Pacha Mama*, la Madre Tierra, que nos ofrece sus frutos y a la cual, como parece recordarnos Alonso a través de la secuencia inicial, estamos destinados a volver después de la muerte.

⁹¹ Con el escaso dinero recibido a la salida de la cárcel, el protagonista compra pan, caramelos y una camisa verde (retomaré más adelante el significado del verde en Alonso) para regalar a su hija, de la cual todavía adivina el talle porque admite que no la ve desde hace muchos años. Luego paga a una prostituta por servicios sexuales y finalmente se concede a sí mismo un helado cómodamente sentado a la sombra de un kiosco al borde de la carretera. Todas acciones de satisfacción de necesidades primarias que de alguna manera son manifestaciones de la relación entre dinero y mercancía (el amor con una prostituta, según Benjamín, es la «apoteosis de la empatía con la mercancía»). No hay entonces espacio para sentimentalismos. [La cita de Benjamín es tomada de Gonzalo AGUILAR, 2006, *op. cit.*, p. 77].

⁹² Como se verá más adelante, por el hecho que, en términos cinematográficos tradicionales, el protagonista “no hace nada” y que no haya un segundo personaje con el cual entrar en conflicto, sería más conveniente hablar de desarrollo anti-dramático de la película.

con una particularidad. En la película se reconocen cuatro episodios: la prisión; la salida de Argentino de la cárcel, su pasaje por el pueblo y la llegada al río; el viaje en canoa a lo largo del río; la llegada a la aldea y el encuentro con su nieto. A estos episodios hay que añadir el enigmático plano-secuencia que abre el film, versión refinada y técnicamente perfecta de aquella ya experimentada en el largometraje anterior.

En una mirada estrictamente cinematográfica, estos cuatro episodios sumados a/más la secuencia inicial, así como nos se nos muestran en el montaje original, constituyen una narración, que empieza en un punto, se *desarrolla* y termina en otro punto.

Desde el punto de vista paisajístico, en la sucesión de los episodios se asiste a una progresiva entrada en el paisaje, con su consiguiente protagonización creciente. Por lo tanto, la *circularidad interna particular* de Los muertos, va asumiendo paulatinamente la conformación de espiral, con un inicio, un *entre* y un fin, si bien manteniendo el sentido del movimiento circular.

Pero vayamos con orden, empezando justamente por el plano-secuencia ajeno [LM_01]. Un desglose nos introduce en el verde inmenso de la selva. La cámara parece vagabundear entre el follaje de la densa y rigurosa vegetación de color verde intenso típica de las zonas húmedas. La casi total carencia de profundidad de campo apenas nos permite entrever el encarnado de una figura humana que emerge del verde uniforme, pero aún así nos permite leer perfectamente la rugosidad de la corteza de los árboles, los líquenes, las nervaduras de las hojas y los cadáveres semidesnudos que yacen en el suelo (por un instante también se ve el brazo de un hombre que lleva un machete en la mano, pero/si bien sale inmediatamente del cuadro). Un fundido en verde cierra estos tres minutos y cuarenta y tres segundos de vagabundeo audiovisual en la floresta. Durante este prólogo, el punto de vista es «absolutamente evanescente, vertiginoso, sin un punto de anclaje», y la incorporeidad del plano que ello define nos «abre a la indeterminación de los sentidos»⁹³ ¿Qué es lo que hemos visto en este plano secuencia fluido, descentrado, que con su ir *errático* ha examinado la totalidad del espacio? Si nos despegáramos de los agarraderos de la narración — figura humana a lo lejos, dos cadáveres y un brazo con un machete — y miráramos nuevamente las imágenes, esta vez con la visión foveal apta para las obras de arte, lo que veríamos sería (y es) *el verde*. O, si se quiere, el verde estructurado en floresta.

⁹³ Gonzalo AGUILAR, 2006, *op. cit.*, p. 82.

En la historia del arte cinematográfico, el color verde a menudo ha significado muerte o recuerdo, empezando por, como señala Gonzalo Aguilar en su libro *Otros mundos*, el film *Vértigo* de Alfred Hitchcock (1958). Pero piénsese también en las imágenes en el parque de *Blowup* de Michelangelo Antonioni (1966) o a los encuadres en la “Zona” en *Stalker* de Andrej Tarkovskij (1979), solamente para citar algunas. Mucho más tormento tuvo, por el contrario, la aventura del verde a lo largo de la historia de la pintura.

A fines del siglo XV, Leonardo da Vinci con su *tratado de pintura* ya había llamado la atención acerca de las potencialidades atractivas del paisaje para los retratistas⁹⁴. Sin embargo, los pintores del género paisajístico, por todo el siglo XVI hasta el XVIII advirtieron una fuerte carencia de pigmentos aptos para sus representaciones, a pesar de la abundancia de pigmentos nuevos y el proliferar de nuevas recetas, sobretodo para los verdes⁹⁵.

Paul Klee (1879-1940) condenó ásperamente la teoría de los colores elaborada por el químico y físico alemán Friedrich Wilhelm Ostwald (1835-1932), la cual ubicaba al verde entre los primarios — junto al rojo, al amarillo y al celeste — concediéndole nueve de las veinticuatro subdivisiones en su versión de la rueda de los colores, por considerarlo perceptivamente autónomo. Así, en los años veinte Ostwald se volvió una especie de figura carismática entre los pintores holandeses de De Stijl, como Van Doesburg, Oud y Mondrian, «si bien este último, muy atento a la cuestión de los primarios, parece que había luchado para entender que era lo que la teoría de Ostwald pedía para poder usar el color de manera correcta: ¿había que incluir el verde o no?»⁹⁶. Pero volvamos a *nuestro* verde de la *floresta*, para no perdernos juntos a Mondrian⁹⁷.

⁹⁴ LEONARDO da Vinci, “9. Come il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose”, *Tratado de pintura*, primera parte, citado en Philip BALL, 2001, *Bright Heart*. Ed. italiana (2005), *Colore. Una biografia*, Milano, RCS Libri, p. 149.

⁹⁵ *Ivi*, p. 324.

⁹⁶ *Ivi*.

⁹⁷ Quiero simplemente señalar que el color verde es una constante en casi toda la duración de *Los muertos*. A empezar por el color de la camisa que Argentino compra para su hija, y siguiendo hasta todo el segundo episodio del recorrido con la canoa en el río, donde las tonalidades brillantes de la vegetación en las orillas impregnan toda la pantalla. También la última película de Alonso, *Fantasma*, parece impregnada de un levisimo matiz de verde. Esto es, por lo contrario, muy evidente en otro film importante del cine argentino: se trata de *El aura* de Fabián Bielinsky del 2005. Gran parte del film fue rodado en los bosques de la Patagonia en Bariloche, y Bielinsky quiso subrayar la atmósfera áurea que afecta toda la narración, a través de un fuerte viraje de la película hacia el verde.

Como nos recuerda Simon Schama, en la Grecia clásica se veneraban los bosques y las forestas consagrados a los dioses Artemide y a Apolo. Sus cultos de la fertilidad, de la caza y del árbol como oráculo se habían sucesivamente trasladado a Roma. En época imperial, con el término latino *foris* (“fuera”) se indicaban aquellos territorios que quedaban fuera, justamente, de la jurisdicción del Derecho y los cuales también eran la cuna de los mitos fundadores de la civilización. En el primer siglo después de Cristo, el autor latino Cornelio Tacito, en su tratado *De origine et situ Germanorum*, exalta las virtudes del pueblo de los Germanos, en contraste con la corrupción de los Romanos, y describe su estilo de vida. «Sus casas [dice Tacito] no son contiguas las unas con las otras, ni hay caminos ni calles. ‘Viven en moradas aisladas y desperdigadas, según que un manantial o una llanura los atraiga’». Y agrega: «‘cada uno deja un espacio alrededor de su casa’, porque la distancia los protege de la excesiva interferencia con la colectividad; y viviendo en el medio de la selva y en los carrizales de las ciénagas han logrado conservar todo un mundo de rudas virtudes»⁹⁸.

Esto que describe Tacito se asemeja al retrato de las gentes de Argentino Vargas, quienes viven en chozas en el medio de la selva y sobre-viven con lo que la naturaleza les ofrece. Las rudas virtudes transmitidas por el autor latino, para las personas como Argentino, que habitan en aquellas zonas entre agua y floresta, no son nada más que los saberes de aquellos ríos y aquellas selvas, sus secretos revelados, el conocimiento de un territorio y de las “técnicas de supervivencia” para vivir en él; el resultado de una interacción milenaria entre hombre y naturaleza que se refleja en la historia de un pueblo; el paisaje cultural de aquella comunidad que vive en los márgenes de la civilización.

El mismo Lisandro Alonso admite en más de una ocasión que los personajes que le llaman la atención y hacia los cuales quiere dirigir la nuestra, son justamente esos como Argentino o Misael. Ellos viven su medio natural con igual facilidad con la que nosotros vivimos nuestras ciudades; pero si invirtiéramos los papeles — tal como veremos que hace el “circuito” fílmico de Alonso — las dos partes se sentirían totalmente fuera de lugar, descontextualizadas y perdidas.

Un desglose desde el mencionado verde al encuadre de una pequeña habitación nos proyecta repentinamente en el primer episodio. Estamos en el interior de la celda carcelaria y

⁹⁸ Véase Simon SCHAMA, 1996, *op. cit.*, p. 84.

el objetivo de la cámara la muestra en su totalidad espacial y claustrofóbica: paredes descascaradas, un estante, un pequeño espejo, una cama ocupada y una mesa de luz con algunos objetos personales. El hombre que duerme (Argentino Vargas) es despertado por un amigo y así empieza su jornada. En las imágenes sucesivas, un primer plano de los pies de Argentino anticipan toda la narración: los pies son la metáfora del *caminar* del *viaje*. ¿Pero a dónde puede caminar o viajar un hombre encerrado en una prisión sino *fuera* de la prisión, *foris* en la floresta? Pronto sabremos que para el personaje es el último día de cárcel. El episodio termina con un plano en objetiva real * donde se ve a Argentino sentado en el cajón de la furgoneta de la policía. Una vez en la ruta, el auto se detiene y el ex preso baja [LM_02]. La cámara permanece a bordo también mientras que el vehículo arranca, continuando el registro del hombre mientras se encamina en el borde de la carretera, para empezar a subir la mirada hacia el alto y detenerse cuando el cielo no alcanza a llenar la totalidad de la pantalla. Argentino Vargas puede ahora disfrutar *la libertad* [figuras 1a, 1b, 1c, 1d, 1e, 1f].

* Es uno de los puntos de vista preferidos por Lisandro Alonso, en cuanto se trata de un tipo de mirada esencialmente pasivo que se limita a una simple registro de los acontecimientos. En el conjunto de la ocularización (véase nota * en la página 54) se habla de *objetiva real* cuando la cámara de filmación no coincide con la mirada de ningún personaje, asumiendo posiciones y reproduciendo movimientos que entran en las posibilidades físicas de un hipotético observador.

[Figura 1a, 1b, 1c.]

Lisandro Alonso, *Los muertos*, 2004.

La camioneta de la policía acompaña a Argentino a la ruta.



[Figura 1d, 1e, 1f.]

Lisandro Alonso, *Los muertos*, 2004.

Argentino es libre. La cámara deja lentamente a Argentino caminando al costado de la carretera y apunta hacia el cielo.



La salida del pueblo marca el pasaje desde el segundo al tercer episodio, que será el del recorrido en el río [LM_03]. Durante el tiempo que transcurre en el pueblo, la cámara ha seguido el personaje mientras compra pan y una camisa para su hija, mientras come un helado y también mientras que se concede un momento de intimidad con una prostituta. En el plano que cierra el episodio, la cámara de filmación anticipa a Argentino en la orilla de río y lo espera

para filmarlo mientras que sale en el bote y comienza a remar alejándose sobre la superficie del agua, hasta que lo ve desaparecer de la vista. Es este el verdadero ingreso en el paisaje: respetuoso, lento, fluido e implacable como las aguas.

A lo largo del viaje fluvial, Alonso muestra todo el saber de Argentino y todo el paisaje cultural de su pueblo. Más precisamente, se trata de la transposición del paisaje cultural *en la* experiencia y *en la* habilidad manual del personaje; es la manera del director de *protagonizar* el paisaje, manifestándolo a través de aquellas acciones del protagonista principal que se cumplen en el paisaje natural, en este caso el mesopotámico. Este es el motivo por el cual no se puede definir a *Los muertos* como un film dramático, en cuanto que su anti-dramatismo está todo en el tipo de representación del personaje-paisaje. La naturaleza que va atravesando Argentino no es hostil ni antagónica: el río, el clima o la fauna no son fuerzas opuestas a sus planes; el lugareño conoce su tierra y domina sus secretos, porque en el fondo es una tierra generosa que ofrece sus frutos. Solamente hay que saber como aprovechar de esta generosidad. Y, probablemente, hay que buscar la clave justamente en el río.

«Había por lo menos un lugar donde el Nilo desbordante parecía fluir hacia el Tevere. Un poco más de veinte kilómetros al sur de Roma, en Palestrina (la romana Preneste) estaban las ruinas del templo de la Fortuna Primigenia. El culto de esta diosa era a menudo asociado a aquel de Iside y, en cuanto que la fecha de fundación era ignota, el culto podía ser muy antiguo. Las estatuas que se encontraban en los santuarios de la diosa sugieren el conciente intento de crear una versión greco-romana de la divinidad del Nilo. El ejemplar conservado en los Museos Vaticanos tiene un ánfora en la mano izquierda y el drapeado del vestido, modelado como numerosos y pequeños riachuelos en el vientre, desciende en cascada desde el pecho hasta los pies. El templo de Preneste había sido reformado y embellecido en la época de Adriano y de Settimio Severo. Adriano había transcurrido en Egipto más tiempo que cualquier otro emperador romano y fue probablemente durante su reinado que fueron llevados a Preneste los dos obeliscos descubiertos entre las ruinas.

¿Había sido, entonces, Adriano quien desvió las sagradas aguas del Nilo hacia el Lazio? En el pavimento de la Sala Absidaza del templo estaba un espectacular mosaico representante del desborde del Nilo, probablemente hecho por artistas greco-egipcios alrededor de fin del primer siglo antes de Cristo. En práctica todo lo que la memoria colectiva europea asociaba al Nilo se encuentra depositado en el bullicio del paisaje del mosaico. Hay algunos ejemplares de la flora y de la fauna, retratados en formas realistas: escalofrantes hipopótamos y cocodrilos, palmeras y plantas de loto, monos y aves cucharas. Rocas y árboles semi-sumergidos sugieren el desborde, pastos y pequeños establos parecen islotes en el medio de la corriente. (...) Los relieves que se

ven en alto [en el mosaico], con escenas de caza de leones encima de rocas fantásticas, hacen recordar las descripciones de las montañas de la Nubia y de la Etiopía, donde se creía que estaban las salientes del río. En la faja central, a la derecha y a la izquierda, hay dos escenas de género con personas, representando, la primera (a la izquierda) a un grupo delante de un templo helenístico, con dos obeliscos, la segunda (a la derecha) a una muralla con estatuas gigantescas. En la parte baja el mosaico parece aludir a una desembocadura de río cerca de otro templo. Aquí la ceremonia del nacimiento de la vida, con el fuego del sol que fecunda las aguas, está reproducida ritualmente con el lanzamiento de una vela en una fuente. En signo de fiesta el gran arco sobre el río es decorado con guirnalda de flores que celebran la resurrección de la vida en el fecundo Nilo»⁹⁹.

Simon Schama así abre el capítulo titulado *Fons sapientiae* enteramente dedicado al gran río africano que en la antigüedad se pensaba que fuese no solamente *fons et origo*, fuente y origen de la vida, sino también, justamente, fuente de la sapiencia y del conocimiento¹⁰⁰.

Es en el recorrido a lo largo del río Paraná donde Argentino desvela los secretos de su conocimiento de la selva [LM_07]. Eso sucede en dos imágenes particulares. En la primera vemos el bote acercarse a la orilla en un punto cualquiera, el hombre baja y comienza a adentrarse en la foresta como si estuviera buscando algo concreto: un árbol específico, una condición ambiental particular, un signo. Poco después lo vemos dirigiéndose con decisión hacia un tronco hueco en el suelo para sacarle con habilidad un panal lleno de miel. En la segunda imagen que muestra esta condición primitiva Argentino, con extraordinaria destreza, agarra, degüella y faenea una cabra que estaba en la orilla del río.

«Quería mostrar que el protagonista aún tenía fresca su capacidad de matar. Y cuando llegó el momento de filmar, Argentino lo hizo de una manera tan rápida y natural que nos sorprendió a todos»¹⁰¹.

No es una escena gratuitamente violenta; su crueldad se ve minimizada entendiendo el contexto de la relación de mutua necesidad establecida entre el protagonista y la naturaleza.

⁹⁹ Simon SCHAMA, 1996, op. cit. pp. 268-269.

¹⁰⁰ El mismo Schama nos recuerda otra metáfora usada en las representaciones del arte para indicar el origen de la vida: la figura femenina para la leche que brota de los senos y la vida que se forma en el vientre. El mismo autor, en una apertura a las páginas 372-373 de la edición original en inglés, muestra dos imágenes: son *la surgiente de la Lowe* y *el origen del Mundo*, dos cuadros del pintor realista francés Gustave Coubert, respectivamente del 1863 y 1866. En el primero se ve la boca de una gruta cuyo fondo está cubierto de agua; en el segundo una figura femenina desnuda, acostada y con las piernas abiertas. Antes de emprender el viaje a lo largo del río, Argentino Vargas tiene una relación sexual con una prostituta, como si, una vez salido de la cárcel, tuviera o quisiera metafóricamente volver al origen de la vida para empezar una vida nueva, como hombre libre.

¹⁰¹ Lisandro Alonso en Gonzalo AGUILAR, 2006, op. cit. p.79.

Además que por el realismo con el cual Alonso la filma, registrando lo real en su continuidad, con absoluto respeto de la “ley del montaje prohibido” de Bazin, si bien eso pueda comportar la necesidad de filmar la muerte. Como señala Domin Choi , es la voluntad del cineasta de “fabricar” situaciones en las cuales poner al actor y filmarlo en su relación con el paisaje (el espacio real) y con la acción que cumple (el tiempo real) ¹⁰².

En *Los muertos*, se podrías afirmar, Alonso quiso subrayar esa experiencia, sabiduría y conocimiento del territorio que el personaje conserva inscriptos en su propio cuerpo bajo la forma de destreza manual y capacidad de sobrevivir, aún después de sus muchos años en la cárcel. Pero esta capacidad de sobrevivir, que halla la razón de su existencia en el conocimiento de la naturaleza — la capacidad de manejar el machete, identificar donde buscar un panal, saber matar un animal para alimentarse — se contrapone a la extrañeza con que observa un simple juguete de su nieto.

Luego de haber alcanzado la ribera (aparentemente en un punto cualquiera) Argentino encuentra a un niño, su nieto, como se puede entender a través de un neutro y casi inexistente diálogo entre los dos [LM_10]. En el tiempo breve de dos encuadres, los dos personajes atraviesan una porción de selva; en ese recorrido casi laberíntico donde el tiempo de lo experimentado afecta al tiempo real, la imagen-movimiento afecta a la imagen-tiempo [figuras 2a, 2b, 2c]. La sucesión de distintas vegetaciones se cierra cual bóveda edificada sobre sus cabezas, y la estrechez del mismo le da una conformación tubular. A través de este cambio de entorno inmediato, de amplitud máxima a mínima, donde parecen desprenderse las *escalas auditivas* y *visuales* potenciadas, Alonso nos arranca del paisaje fluvial hasta ahora experimentado y nos lleva nuevamente a la tierra. Aquí donde debería suceder el esperado encuentro familiar y que nunca veremos.

En los últimos fotogramas del film Argentino levanta desde el suelo el juguete del niño que es la figura de un futbolista: por un rato largo lo estudia, lo mueve, trata de conocerlo. Pero en su Gestalt, no hay nada en aquel muñeco que se corresponda con una utilidad

¹⁰² Domin CHOI, 2005, “Actual-inactual. El realismo de André Bazin”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Número 6, Buenos Aires. Piénsese, por ejemplo, en algunas películas de Robert J. Flaherty. El célebre documentarista norteamericano, en *Nanook of the North* del 1922 (donde el pequeño Nanook caza una foca) o en *Man of Aran* del 1934 (donde los pescadores cazan un tiburón), crea situaciones de pura ficción, que no sucedían en la vida real de los sujetos filmados. En los primeros dos filmes de Alonso, por el contrario, el hecho que Misael come una mulita o que Argentino degüella un cabrito, pueden ser representaciones fieles de la realidad de los personajes en su vida cotidiana.

funcional para la supervivencia en la selva, y por lo tanto lo tira al piso. Con un movimiento lento la cámara se desplaza hasta encuadrar totalmente una porción de escombros en el suelo, sin ninguna finalidad pero con determinación, hasta que/cuando lo que vemos en la pantalla demuele la estructura gestáltica de nuestra percepción normal: la exploración de un suelo vacío lo convierte en el tiempo mismo «no tiene nada que ver [con la narración] pero durante un instante largo lo estamos mirando, o por lo menos tratamos de hacerlo»¹⁰³. Solamente tierra, sobre la cual se proyecta la sombra de la vegetación del entorno y a la cual tenemos que volver. *Muertos*.

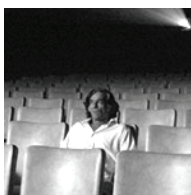
¹⁰³ Frederic JAMESON, 1992, op. cit.. En este paso del artículo Jameson hace referencia a un encuadre de *Blowup* en el cual la cámara de Antonioni mira hacia abajo al pasto, llenando el fotograma. Lo mismo hace aquí Alonso, como quiere cerrar el film con una dilatación temporal indeterminada.

[Figura 2a, 2b, 2c.]

Lisandro Alonso, *Los muertos*, 2004.

Argentino llega a la ribera y se encuentra con su nieto. En el camino hasta la cabaña, van atravesando distintos tipos de vegetación que configuran diversos paisajes.





3.3. Sin paisaje, o el paisaje en *Fantasma*

La espiral del “circuito” de Lisandro Alonso se cierra con *Fantasma* del 2006. Proyectado durante veinte días a caballo de los meses de septiembre y octubre únicamente en la sala Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, el film “cuenta” sobre *Argentino Vargas, de cincuenta y seis años, que llega a Buenos Aires. Parado en el hall principal del Teatro San Martín, espera a alguien para que lo acompañe al décimo piso, para una función de la película en la que es protagonista. El alto edificio, sus baños, escaleras, ascensores y talleres, son los verdaderos protagonistas de un misterio encontrado por dos hombres que se sienten extraños en este escenario.*

El otro hombre al cual se hace mención es Misael Saavedra, casualmente protagonista del primer largometraje de Alonso. Por última vez juego con la sinopsis oficial para llegar inmediatamente al nudo de la cuestión: *Misael Saavedra y Argentino Vargas sin sus paisajes*. No más las vastas praderas de la pampa ni el bosque con sus árboles sombríos, ni el lento discurrir del agua ni la selva que ofrece comida y refugio; sino enormes halles, amplios escalones, ascensores hablantes, baños, camerinos y salas cinematográficas. No más *locus amoenus*, sino *locus horridus*.

Este nuevo paisaje no es simplemente urbano, en cuanto que los personajes no están en la selva de edificios que ahogan calles bulliciosas de tiendas, restaurantes, vendedores ambulantes y simples peatones; más bien la acción fílmica se desarrolla en el interior del contenedor cultural del San Martín, entonces es urbano a la segunda potencia. Lo definiría *in-urbano*. En este espacio encerrado pero inmenso, Misael ha perdido su hacha y su motosierra; Argentino ha perdido su bote y no va a poder buscar ningún panal para sacarle miel, y el juguete del cual trataba vanamente de entender el sentido y la utilidad, en las últimas imágenes de los muertos, se ha ahora vuelto enorme, tan grande que lo contiene y lo aprisiona, nuevamente. En *Fantasma* los dos personajes no se encuentran nunca; como significando que Misael es el fantasma de sí mismo, perdido en el teatro algunos años antes durante la proyección de la película de la cual es protagonista, y anunciando la suerte de Argentino, que ha ido al teatro

para la proyección de su film, cuyo destino será perderse y de volver a ser, él también, el fantasma de sí mismo [figura 1].

[Figura 1]

Lisandro Alonso, *Fantasma*, 2006.

Argentino vagabundea en los espacios vacíos del San Martín. Casualmente, las baldosas de las paredes son de una tonalidad de verde.



En un escenario totalmente diferente, respecto a los escenarios naturales de sus filmes anteriores, Alonso explora con la cámara un edificio, que define como «demasiado atractivo si comparado a sus contemporáneos», para descubrir la misma fuerza estética, cinematográfica y escenográfica filmada en la naturaleza. Una vez más, sus campos y sus planos largos filmados en los baños, en los pasillos, en los ascensores y en los espacios reservados al personal, juegan un papel fundamental para la representación de este paisaje in-urbano, lo cual, visto bajo esta óptica, permanece desconocido también para quien trabaja ahí¹⁰⁴. Como en algunas figuraciones espaciales de Piranesi o M.C. Escher los lugares de la cotidianidad vuelven a ser laberintos donde la única vía de salida es la resignación a la conciencia de haberse perdido. El mismo director explica, en una entrevista, la sensación que quiere transmitir al espectador:

«Yo quería lograr que esta escena fuera equivalente a la imagen de nosotros, sujetos de la ciudad, perdidos en la selva a la que ellos están acostumbrados. ¿Cómo leeríamos ciertos índices que puedan estar en la tierra, en un camino, en un alambrado? Argentino tiene la sensación de no

¹⁰⁴ Eso es lo que pasa al personaje de Carlos Landini, que en el film interpreta a sí mismo, un funcionario del complejo del Teatro, responsable de la programación cinematográfica de la Sala Lugones. En el film se lo ve vagabundear con una libreta en la mano, tomando apuntes e inspeccionando las salas de máquinas, ascensores hasta que encuentra a Argentino Vargas y lo acompaña a la Sala Lugones para la proyección.

estar seguro ante un ascensor, o frente al acomodador de cine; duda sobre como moverse, si esperar a alguien o a algo del lugar»¹⁰⁵.

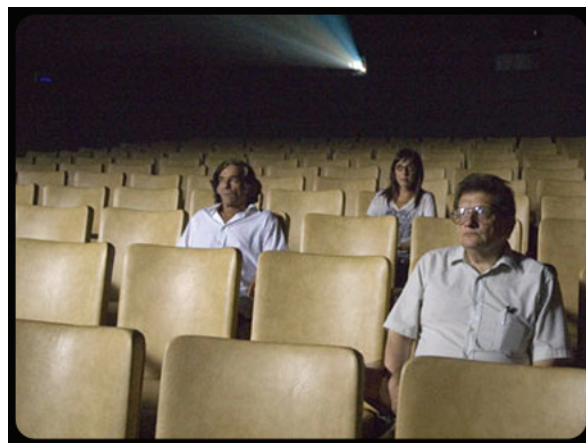
Desde el momento en que Argentino entra en la Sala Lugones para asistir al estreno de *Los muertos* (de la cual es protagonista), se produce un arrollamiento de la película en la película. La banda de sonido aparece solamente en dos momentos en los cuales la pantalla se pone totalmente negra, dejando al espectador el tiempo para reflexionar sobre el lugar en que está (la Sala Lugones del Teatro San Martín) y sobre el film que está mirando. Así *Fantasma* vuelve a ser un vertiginoso juego de espejos que atrapa al espectador, el cual termina por mirar una película en una sala con un personaje que se encuentra en la misma sala mientras mira el film en que *se ve*. En una suerte de retorno al cinematógrafo Lumière de los orígenes, este vórtice lleva al espectador a verse mirado, a un cine donde el mirar vuelve a ser el sentido del ver, a un cine que es un «mirarse mirar»¹⁰⁶.

Pensando en Wim Wenders lo que comienza aquí no son acciones, sino el mero acto de mirar [figura 2].

[Figura 2]

Lisandro Alonso, *Fantasma*, 2006.

El juego de espejos de miradas entre protagonista y espectador que se instaura en la mirada de *Los muertos*. ¿Quiénes miran a quienes?



¹⁰⁵ Julián GORODISCHER, 2006, entrevista con Lisandro Alonso en “Es un modo de plantear la cultura”, *Página/12* del 23 de mayo de 2006, Buenos Aires. Para Argentino Vargas, probablemente esta es la primera vez en su vida que entra en una sala cinematográfica. En el film, si bien lo declarará también en la realidad, a la salida después de la proyección, comenta con una espectadora que estaba en la sala: «Y...que larga que es, no? ». Cuando, en personas como él, las necesidades humanas son reducidas a lo esencial, la lectura que pueden tener de una película no es como la que podríamos tener nosotros, que la miramos desde otra perspectiva.

¹⁰⁶ Sandro BERNARDI, 2002, *op. cit.*, p. 45.

CONCLUSIONES

Ahora, aquí, tu

Por más de un siglo, la relación entre espacio y cine, ha constituido una fuerza invisible pero determinante en la manera en que la historia y el cuerpo humano han sido representados. Las profundas mutaciones introducidas por el cine en la concepción del espacio han sido a su vez factores de modificación del paisaje. En el contexto del paisaje urbano, como caso ejemplar y reconocible por cualquiera, es suficiente pensar en como aquellos elementos pertenecientes simultáneamente al universo urbano y al universo fílmico si bien derivan han definido, en nuestras ciudades, toda una serie de nuevos significados arquitectónico-urbanísticos. Me refiero a las salas cinematográficas, a su difusión en las ciudades, a las afiches, a la cartelera luminosa, etc. que han determinado un continuo modificarse de los tejidos y de las escenografías urbanas, los cuales a su vez han sido objeto de reflexión por parte del cine.

El cine entonces pertenece a la ciudad, pero como subraya Serge Daney, más que una «solidaridad», lo que comparten es un «destino común» (y aquí Daney alude a sus desapariciones, del cine y de la ciudad), en cuanto el destino del cine será aquel de no «sobrevivir a la ciudad», de la misma manera en que «no la ha precedido»¹⁰⁷. ¿Es entonces el caso que el cine busque un *foris* de la ciudad, un lugar físico pero sobretodo conceptual, experimental y perceptivo *extra mania*?

Como hemos visto, el neorrealismo italiano se ha movido en esta dirección, saliendo de los talleres cinematográficos y filmando en exteriores, haciendo si que el espectador contemporáneo *re-descubra* la unicidad de un paisaje italiano que le había sido negado perceptivamente por los horrores de la guerra. Además en algunos filmes del neorrealismo italiano los protagonistas no son más tales, pero a menudo sirven solamente de guía para el ojo explorador de la cámara de filmación que los acompaña en su errática búsqueda de los

¹⁰⁷ Serge DANEY, 1987, Catálogo *Cités-Cinés*, Ramsay, París, citado en Jean-Pierre LE DANTEC, “Zones. Les paysages oubliés”, parte de Jean MOTTET (a cargo de), 1999, *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, p. 250.

posibles dentro del film, abriéndose a la posibilidad de entrever las muchas otras historias narrables que se celan en el fuera campo y sobretodo en el paisaje.

En el cine de este período, la obra de Michelangelo Antonioni — y con él muchos otros autores de la *nouvelle vague* y otras corrientes cinematográficas europeas y asiáticas — es tal vez aquella donde se puede advertir la separación entre el concepto de paisaje como “vista de la naturaleza” o “cuadro de la naturaleza”, y más en general de lugar objetual, y el concepto de paisaje como experiencia y elaboración de datos sensibles que nos regala el objetivo; el espacio paisajístico fílmico no es nunca un mundo en sí por sí sino que demuestra estar conectado a un observador (sea un personaje en el film, el director o el espectador), sin el cual no existe.

Este proceso es el fruto de una mirada conciente del cine sobre su historia en relación a los lugares y a los espacios: luego de haber sido simplemente un medio de representación de lugares, ha transitado a través de la construcción de espacios simbólicos, fílmicos, en los cuales se pudiera desarrollar una historia, y por fin está volviendo hacia un redescubrimiento de lugares, del mundo que está frente a la cámara de un paisaje. Un paisaje fílmico cuya historia cinematográfica se podría resumir, con palabras de Bernardi, en un trayecto en tres etapas *«desde los lugares al espacio y luego nuevamente desde el espacio a los lugares, pero no lugares despojados y sin historia, como en los orígenes, sino más bien lugares resonantes de muchas historias posibles»*¹⁰⁸.

En este viaje de ida y vuelta, la nueva relación que se viene a instaurar entre paisaje fílmico y espectador no es de pura dependencia (el paisaje a servicio del protagonista como espacio de su acción) y tanto menos de reflejo total (el paisaje como espejo del alma del personaje); más bien, es un lugar vasto, opaco, donde puede pasar que la acción, la narración o hasta los personajes corran riesgo de perderse. En algunos casos el paisaje llega a hacerse personaje, invirtiendo los papeles a ellos asignados en el cine clásico. Es el paisaje en tanto personaje.

Pienso en lo que escribe Walter Benjamin a propósito de la pérdida del «aura» en la obra de arte. El autor considera dos tipos de aura: uno es relativo al contenido, a las cosas o a las personas que se muestran, un aura histórico-antropológica; el otro tipo de aura, es aquel del

¹⁰⁸ Sandro BERNARDI, 2002, *op.cit.*, p. 73.

cual se preocupa Benjamin, es aquel relativo a la representación, a la obra misma, a su colocación respecto al espectador, su valor “cultural” ligado a la unicidad de la experiencia visiva. Este aura sacral que Benjamin hace coincidir con el *hic et nunc* de la obra de arte, su unicidad, en el caso del cine coincide con la conciencia espectral, el «mirarse mirar» de los espectadores del cine primitivo. El cinematógrafo Lumière era “aurático” porque concedía al espectador el tiempo de mirar, y todo lo que le mostraba no eran las imágenes del mundo sino su misma imagen de espectador. Cuando el cine restituye al espectador el tiempo y el espacio del mirar, cuando lo restituye a sí mismo, ahí puede ascender al Olimpo del Séptimo Arte.

Coadyuvado por el valioso soporte cultural de aquel que ha dirigido mi investigación, el profesor Carlos Vallina, he aceptado el desafío de escandallar algunas obras de la producción cinematográfica argentina, aquellas películas en las cuales fuera evidente la búsqueda de una nueva relación de “aura” entre espectador y film. He descubierto al joven Lisandro Alonso en cuya obra no solamente existe esta relación, sino que también se enriquece de otra relación, aquella entre director y personaje, recreando así aquel tejido visual compuesto por tres tipos de miradas al cual hacía mención en la introducción. Sobre todo, este juego entre la mirada del director, la del personaje y la del espectador, se concretiza en un espacio fílmico que puede ser nombrado a pleno título un paisaje fílmico. Además, que en Alonso el encuentro de estas tres miradas toma la forma de experiencia paisajera.

La clave para entrar en el cine de Alonso, coincide con la que es necesaria a nosotros, *homus contemporaneus*, para remirar las películas del Atlante geo-antropológico de Albert Kahn, las películas vedutistas de Luca Comerio o las imágenes desestabilizadoras de André Antoine: olvidarse de la pulsión narrativa y dejar que la calidad hipnótica de las imágenes temblantes en la pantalla nos capturen.

Los “personajes alonsianos” de Misael y Argentino son como las personas que se encontraban en 1919 en la puerta de Tien An Men o como las gentes de las aldeas en las misiones africanas fijadas en las películas de Albert Kahn: imposible de entender lo que están haciendo aquellos proto-personajes que nos miran (a través del objetivo de la cámara) al menos cuanto nosotros miramos a ellos ¹⁰⁹.

¹⁰⁹ No es un caso que en 1919 la cámara de Kahn se encontrara en Tien An Men. El movimiento del “4 de mayo” del 1919 explotó delante de la puerta de la plaza, originando la Revolución de Nueva Democracia del

Aún más, el vedutismo de Alonso en mostrar vacíos que se llenan de sólo paisaje, como aquella ciudad desconocida, símil a muchas otras, que Luca Comerio filma desde lo alto entre 1912 y 1913: el espectador sabe lo que ve sólo gracias al título (*Rimini l'Ostenda d'Italia*). Lisandro Alonso también rompe este último agarradero; en el fondo *La libertad*, *Los muertos* y *Fantasma* no muestran ningún hombre libre, ningún muerto ni ningún fantasma, sino que son sólo el pretexto para mostrar un paisaje que es él mismo paisaje, en que cada fragmento es centro de sí mismo, punto focal de una historia de las muchas posibles. Como hizo Comerio, Alonso muestra el cine.

En fin, el debut de Alonso con *La Libertad*: «eso no es una película!». De la misma manera de que sucedió a André Antoine con *L'Hirondelle et la Mésange* (1920), que los productores refutaron de producir porque, desestabilizados por las numerosas subjetivas y semi-subjetivas, cuya duración prolongada evoca la presencia del espectador, exclamaron «ce n'est pas un film!». Quien ha tenido suerte en ver esta película la define como «un cine poema de rara belleza sobre la mirada del cine en el cine, (...) que trata de hacer un puente entre relato y mirada, entre sentido del mirar y mirada como sentido del film»¹¹⁰.

El cine de Lisandro Alonso es todo eso: en su determinación narrativa, en el lento fluir de las imágenes en la pantalla, en la prolongada duración de los encuadres, es un cine que abre al espectador las posibilidades, robándole las palabras a Joachim Ritter, de «salir dentro del paisaje», salir desde sí mismos para entrar en una contemplación teórica. Todo esto, la limitada obra de Alonso, hasta ahora, lo hace con coraje, porque enfrenta directamente al espectador cómodamente asentado en la butaca diciéndole «ahora, aquí, tu estas mirando estas cosas, que no son mí cine, sino tú mundo». Tal vez sean justamente estos tres deícticos los que desestabilizan al espectador, o tal vez, los que constituyen el aura de su cine emergente.

Me parece de haber entendido, que en el cine de Alonso no se trata de leer un relato (que casi no existe) sino de aprender a mirar buscando dentro de la imagen y más allá de ella una “Apertura”, lo que no muestra. En fin, el paisaje fuera y dentro de la imagen.

pueblo chino contra el imperialismo, feudalismo y el capitalismo burocrático, bajo la guía del Partido Comunista Chino.

¹¹⁰ Sandro BERNARDI, 2002, *op.cit.*, p. 65.

ANEXOS

Contenido del DVD

En el DVD están grabadas algunas secuencias de las siguientes películas:

Zabriskie Point

director: Michelangelo Antonioni
sujeto y guión: M. Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare People
fotografía (Panavision, Metrocolor): Alfio Contini
banda de sonido: Pink Floyd, Jerry Garcia, The Kaleidoscope, John Fahey (Dance of Dream),
The Greatfull Dead (Dark Star), Roscoe Holcomb (I Wish I were a Sigle Girl
Again), Patti Page (Tennessee Waltz), The Rolling Stones (You Got the Silver),
The Youngbloods (Sugar Babe)
escenografía: Dean Tavoularis
vestimentas: Ray Summers
montaje: M. Antonioni, Franco Arcalli
sonido: Franklin Milton
actores: Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor, Paul Fix, Bill Garaway, G.D. Spradlin,
Kathleen Cleaver, The Open Theatre di Joe Chaikin
producción: Carlo Ponti per Metro Goldwyn Mayer
origen: Italia-USA, 1970
duración: 110'

La libertad

director: Lisandro Alonso
sujeto y guión: Lisandro Alonso
fotografía: Cobi Migliora
banda de sonido: Juan Montecchia.
escenografía: Lisandro Alonso
montaje: Lisandro Alonso y Martín Mainoli
sonido: Catriel Vildosola.
actores: Misael Saavedra, Humberto Estrada, Rafael Estrada, Omar Didino, Javier Didino.
producción: Hugo Alberto Alonso.
origen: Argentina, 2001
duración: 73'

Los muertos

director: Lisandro Alonso
sujeto y guión: Lisandro Alonso
banda de sonido: Flor Maleva
escenografía: Lisandro Alonso
montaje: Lisandro Alonso
actores: Argentino Vargas
producción: Micaela Buye
origen: Argentina, 2004
duración: 78'

No está incluida en el DVD:

Fantasma

director: Lisandro Alonso
sujeto y guión: Lisandro Alonso
fotografía: Lucio Bonelli
banda de sonido: Flor Maleva
escenografía: Lisandro Alonso
montaje: Lisandro Alonso y Delfina Castagnino
sonido: Catriel Vildosola
actores: Argentino Vargas, Misael Saavedra, Carlos Landini, Jorge Franseschelli, Rosa
Martinez Rivero.
producción: Micaela Buye
origen: Argentina, 2006
duración: 63'

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

- ALBANO, Sergio – LEVIT, Ariel – ROSENBERG, Lucio
2005, *Diccionario de semiótica*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Quadrata.
- ANTOCCIA, Luca
1994, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Italia, Edizioni Dedalo.
- ANTONIONI, Michelangelo (a cargo de DI CARLO, Carlo y TINAZZI, Giorgio)
2004, *Sul cinema*, Venezia, Italia, Marsilio Editore.
- AUMONT, Jaques
2002, *Les théories des cinéastes*, París, Éditions Nathan-Université, versión en castellano, *Las teorías de los cineastas*, trad. C. Roche, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- 1990, *L'image*, París, Editions Nathan, versión en castellano, *La imagen*, trad. A. López Ruiz, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1992.
- AUGÉ, Marc
1992, *Non Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Édition du Seuil, versión en castellano, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 9ª edición 2005, traducción Margarita Mizraji.
- BALL, Philip
2001, *Bright Hearth*, versión en italiano *Colore. Una biografia*, trad. L.Lanza/P.Vicentini, Milano, Italia, Edizioni Bur, 2005.
- BARBER, Stephen
2002, *Projected cities: Cinema and Urban Space*, Londres, Inglaterra, Reaktion Books.
- BARTHES, Roland
1997, (a cura di Sergio Toffetti) *Sul cinema*, Genova, Italia, Il Melangolo Editori. 1982,
- 1986, *L'obvie es l'obtus. Essais critiques III*, París, Francia, Éditions du Seuil, versión en castellano, *Lo obvio y lo obtuso*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- 1980, (recopilación extraído de) *Oeuvres complètes*, París, Francia, Éditions du Seuil, selección en castellano, *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, trad. E. Folch González, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF, 2002.
- 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, versión en castellano *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF.

- BENCIVENNI, Alessandro - SAMUELI, Anna
1996, *Peter Greenaway. Il cinema delle idée*, Genova, Italia, Le Mani – Microart's Edizioni, 2000.
- BENJAMIN, Walter
1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Alemania, Suhrkamp Verlag, versión en italiano, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Italia, Einaudi, 2000.
- BERJMAN, Sonia (Comp.)
2005, *Diversas maneras de mirar el paisaje*, Buenos Aires, Argentina, Nobuko/Juan O'Gorman Librerías.
- BERTOZZI, Marco
2003, *L'occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*, Torino, Italia, Lindau Edizioni.
- BUSSI G. Elisa, LEECH Patrick (a cargo de)
2003, *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, Torino, Italia, Lindau Edizioni.
- CALVINO, Italo
1972, *Le città invisibili*, Milano, Italia, Mondadori Edizione, 2002
- CARERI, Francesco
2002, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. M. Pla, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- CASETTI, Francesco
1996, *El film y su espectador*, trad. H. Di Stefano y M.J. García, Madrid, España, Ediciones Cátedra.
- CASETTI, Francesco - DI CHIO Federico
1990, *Analisi del film*, Milano, Italia, Strumenti Bompiani Editori, 2004.
- COMOLLI, Jean-Luis (comp. Jorge La Ferla)
2002, *Filmar para ver, Escritos de teoría y crítica de cine*, trad. V. Sommerou, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Simurg.
- COSTA, Antonio
2002, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Italia, Einaudi.

1985, *Saper vedere il cinema*, Milan, Italia, Edizioni Strumenti Bompiani, 2004.
- DELEUZE, Gilles
1985, *L'image-temps. Cinéma 2*, París, Les Éditions de Minuit, versión en italiano, *L' imagine – tempo: Cinema 2*, trad. L. Rampello, Milan, Italia, Ubulibri Editori, 2006.

1983, *L'image-mouvement. Cinéma I*, París, Francia, Les Éditions de Minuit, versión en castellano, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF, 2005.

- DENUNZIO, Fabrizio
2004, *Fuori campo. Teorie dello spettatore cinematografico*, Roma, Italia, Meltemi Editori.
- DONADIEU, Pierre
2006, *La sociedad paisajista*, trad. C.A. Riera Cervantes y P. Tello, La Plata, Argentina, Edición Universidad Nacional de La Plata, 2006, Edulp.
- DONDIS, A. Donis
1973, *A Primer of Visual Literacy*, The Massachusetts Institute of Technology, versión en castellano, *La sintaxis de la imagen*, trad. J. G. Beramendi, Barcelona, España, Gustavo Gili, 2004.
- FREUND, Gisèle
1974, *Photographie et Société*, París, Éditions du Seuil, versión en castellano, *La fotografía como documento social*, trad. J. Elias, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1993.
- GALÍ-IZARD, Teresa
2005, *Los mismos paisajes. Ideas e Interpretaciones*. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili.
- GAROFALO, Luca
2003, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, España, Gustavo Gili, 2004.
- GREENAWAY, Peter
1993, *Fear of Drowning by Numbers*, París, Editions Dis Voir, versión en italiano, *Paura dei numeri. 100 pensieri sul cinema*, trad. Gina Maneri, Milano, Italia, Editrice Il Castoro, 1996.
- HAUSER, Arnold
1955, *Sozialgeschichte der Kunst un Literatur*, München, C.H. Beck, versión en italiano, *Storia sociale dell'arte. Rococò Neoclassicismo Romanticismo*, trad. A. Bovero, Torino, Italia, Einaudi, 2001.
- JACKSON, John Brinckerhoff
1994, *A sense of place, a sense of time*, New Haven, U.S.A., Yale University Press.

1980, *The necessity for ruins*, Amherst, U.S.A., University of Massachusetts Press.
- JELlicoe, Geoffrey y Susan
1975, *The Landscape of Man*, Londres, Inglaterra, Thames and Hudson, versión en castellano, *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*, trad. C. Saénz de Valicourt, Barcelona, España, Editorial Gustavo Pili, 2004.
- KUBLER, George
1972, *The Shape of Time*, Yale University Press, U.S.A, versión en italiano, *La forma del tempo, La storia dell'arte e la storia delle cose*, trad. G. Casatello, Torino, Italia, Einaudi Editori, 1989.
- LASSUS, Bernard
1998, *The landscape approach*, Philadelphia, U.S.A., University of Pennsylvania Press.
- LYNCH, Kevin

- 1960, *The Image of the city*, Boston, U.S.A., Massachusetts Inst. of Technology and Harvard Soc, versión en italiano, *L'immagine della città*, trad. G.C. Guarda, Venezia, Italia, Marsilio Editori, 2004.
- MAGNY, Joël
2005, *Vocabularios del cine, Palabras para leer el cine. Palabras para hacer cine. Palabras para amar el cine*, Barcelona, España, Ediciones Paidós Ibérica.
- METZ, Christian
1971, *Essais sur la signification au cinema*, Francia, Editions Klincksieck, *Film Language. A semiotics of the cinema*, trad. M. Taylor, Chicago, U.S.A., University of Chicago Press, 1991.
- MITCHELL, William J. T.
1994, *Landscape and Power*, Chicago, U.S.A., University of Chicago Press, 2002.
- NOUZEILLES, Gabriela (compiladora)
2002, *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF.
- OLIVERAS, Elena
2004, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Ariel Filosofía.
- PEZZELLA, Mario
1996, *Estetica del cinema*, Bologna, Società editrice il Mulino, edición en castellano *Estética del cine*, trad. L. Bozal Chamorro, colección La balsa de la Medusa, dir. por V. Bozal, Madrid, Editorial Machado Libros, 2004.
- PURINI, Franco
1989, *Sette paesaggi*, Quaderni di Lotus, Milán, Italia, Electa Editori.
- ROJAS MIX, Miguel
2006, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Argentina, Prometeo Libros.
- RUBY, Ilka & Andreas
2005, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, traducción al castellano por M.D. Ábalos, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 2006.
- SILVESTRI, Graciela, ALIATA, Fernando
2001, *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC.
- TURRI, Eugenio
2004, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Italia, Marsilio Editore.
- 2000, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Italia, Marsilio Editore.
- VALÉRY, Paul
1939, *Centenaire de la photographie*, Paris, typographie de Firmin-Didot, reportado en *Discorso sulla fotografia*, Napoli, Italia, Filema Edizioni, 2005.

VENTURI FERRIOLO, Massimo

2002, *Etiche del paesaggio*, Roma, Italia, Editori Riuniti

VIRILIO, Paul

1995, *La vitesse de libération*, París, Éditions Galilée, versión en castellano, *La velocidad de liberación*, trad. Eduardo Sinnott, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997.

1993, *L'art du moteur*, París, Éditions Galilée, versión en castellano *El arte del motor: aceleración y realidad virtual*, trad. H.Pons, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Manantial, 1997.

1992, *La machine de vision*, París, Éditions Galilée, versión en castellano, *La máquina de visión*, trad. M.A. Rato, Madrid, España, Ediciones Cátedra, 1998.

1989, *Esthétique de la disparition*, París, Éditions Galilée, versión en italiano, *L'estetica della sparizione*, trad. G. Principe, Napoli, Italia, Liguori editore, 1992.

1984, *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*, París, Éditions Galilée, versión en italiano, *L'orizzonte negative. Saggio di dromoscopia*, trad. M.T. Carbone, Milano, Italia, Costa & Nolan Editori, 2005.

1984, *L'espace critique*, París, Christian Bourgois Editeur, versión en italiano, *Lo spazio critico*, trad. M.G. Porcelli, Bari, Italia, Edizioni Dedalo, 1998.

Bibliografía específica

- ACHILLI, Alberto - BOSCHI, Alberto, CASADIO - Gianfranco (a cargo de)
1999, *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, Ravenna, Italia Longo Editore.
- AGUILAR, Gonzalo
2006, *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Argentina, Santiago Arcos Editor.
- ANTONIONI, Michelangelo (a cargo de DI CARLO, Carlo y TINAZZI, Giorgio)
1994, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Venezia, Italia, Marsilio Editori, 2001.
- BAZIN, André
1958, *Qu'est-ce le cinéma?*, París, Francia, Éditions du Cerf, versión en italiano, *Che cosa è il cinema?* Milano, Italia, Garzanti Editori, 2005.
- BERNADES, Horacio – LERER, Diego – WOLF, Sergio (editores)
2002, *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Tatanka.
- BERNARDI, Sandro
2006, *Antonioni. Personnage paysage*, Saint-Denis, Francia, Presses Universitaires de Vincennes.

2002, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Italia, Marsilio Editori.
- BOGANI, Giovanni
1995, *Peter Greenaway*, Venezia, Italia, Editrice Il Castoro, 2004.
- CHATMAN, Seymour (a cargo de DUNCAN, Paul)
2004, *Michelangelo Antonioni. Tutti i film*, Modena, Italia, Taschen.
- COLUSSO, Paolo Federico
1998, *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Torino, Italia, Testo & Immagine Edizioni.
- CURTI, Alessandra
2000, *Peter Greenaway. I misteri del giardino di Compton House*, Torino, Italia, Lindau Edizioni.
- ESPAÑA, Claudio
1994, *Cine argentino en democracia (1983-1993)*, Buenos Aires, Argentina, Fondo Nacional de las Artes.

- FARHI, Andrés
2005, *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino 1983-1994*, Buenos Aires, Argentina, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- GETINO, Octavio
1998, *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Ciccus, 2005.
- LEFEBVRE, Martín
2006, *Landscape and film*, New York, U.S.A., Routledge/Taylor & Francis Group.
- MANRUPE, Raúl – PORTELA, María Alejandra
2004, *Un diccionario de Films Argentinos II (1996-2002)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- MASSARI, Romina – PEÑA, Martín – VALLINA, Carlos
2006, *Escuela de cine Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*, La Plata, Argentina, Edición Universidad Nacional de La Plata, Edulp,
- MARANGHELLO, César
2004, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, España, Laertes Ediciones.
- MARINO, Alfredo
2004, *Cine Argentino y Latinoamericano. Una mirada crítica*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nobuko.
- MARTÍNEZ C., Adolfo
2004, *Diccionario de directores del cine argentino. (De comienzos del sonoro a nuestros días)*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Corregidor.
- MOTTET, Jean
1999, *Les paysages du cinema*, París, Francia, Éditions Champ Vallon.
- PARENTE, Diego (editor)
2005, *La verdad a 24 cuadros por segundo. Estudios sobre el cine*, Mar del Plata, Argentina, Ediciones Suárez.
- PAULINELLI, María
2005, *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*, Córdoba, Argentina, Comunicarte Editorial.
- PEÑA, Martín Fernando (editor)
2003, *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Argentina, Malba-Fundación Costantini.
- RUSSO, Maurizio
1997, *Wim Wenders. Percezione visiva e conoscenza*, Genova, Italia, Le Mani – Microart's Edizioni.

- SATARAIN, Mónica
2004, *Plano secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones.
- SCHAMA, Simon
1995, *Landscape and Memory*, New York, U.S.A., Vintage Books.
- TEXEIRA COELHO, José
2006, “La ciudad como selva”, revista *Punto de vista*, número 85, agosto de 2006, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Eudeba.
- TIRARD, Laurent
2002, *Moviemakers 's Master Class*, N.York, U.S.A., Faber & Faber, versión en castellano, *Lecciones de cine*, trad. Gemma Andujar, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF, 2005.
- VIRILIO, Paul
2000, *La Procédure silence*, París, Éditions Galilée, versión en castellano, *El procedimiento silencio*, trad. J. Fondebrider, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF, 2003.
- WENDERS, Wim
1992, *The Act of Seeing*, Verlag der Autoren, versión en italiano, *L'atto di vedere. The act of seeing*, trad. R. Menin/C. Durastani, Milano, Edizioni Ubulibri, 2002.
- YOEL, Gerardo (compilador)
2004, *Pensar el cine 2: cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Manantial.
- ZUMBO, Saverio
2002, *Al di là delle immagini. Michelangelo Antonioni*, Alessandria, Italia, Edizioni Falsopiano.
- ZUNZUNEGUI, Santos
1994, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, España, Ediciones Cátedra.
- AA. VV.
“La escena contemporánea”, revista *Kilómetro 111. Ensayos de cine*, número 4, octubre de 2003, Buenos Aires, Argentina, Santiago Arcos Editor.
- AA. VV.
“Un estado del cine”, revista *Kilómetro 111. Ensayos del cine*, número 5, noviembre de 2004, Buenos Aires, Argentina, Santiago Arcos Editor.
- AA. VV.
“Destinos de la teoría”, revista *Kilómetro 111. Ensayos del cine*, número 6, septiembre de 2005, Buenos Aires, Argentina, Santiago Arcos Editor.
- AA. VV.
Revista *El amante*, número 173, octubre de 2006, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Tatanka.

- AA. VV.
Revista *El amante*, número 117, junio de 2001, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Tatanka.
- AA. VV.
“Cine documental: la primera persona”, revista *Punto de vista*, número 82, agosto de 2005, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Eudeba.
- AA. VV.
“Cine documental: la objetividad en cuestión”, revista *Punto de vista*, número 81, agosto de 2005, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Eudeba.
- AA. VV.
“Estética del cine, nuevos realismos, representación”, revista *Punto de vista*, número 67, agosto de 2000, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Eudeba.
- AA. VV.
Revista *Block*, número 2, mayo de 1998, Buenos Aires, Argentina, Edición Universidad Torcuato Di Tella.

Artículos consultados en Internet (todos los sitios fueron corroborados en fecha 15 de noviembre de 2006)

- BAGLIVI, Fulvio
“CANNES 57 – *Los Muertos* di Lisandro Alonso” (Quinzaine des Réalisateurs) en www.sentieriselvaggi.it
- BELADRICH, Gonzalo
Publicación: octubre 2004, en www.velvetrockmine.com.ar
- BERNADEZ, Hugo
“Ese intenso acto de mirar”, sábado, 23 de septiembre de 2006, en www.pagina12.com.ar
- GALGANI, Paola
“Lisandro Alonso, un’Argentina diversa”, en www.frameonline.it
- GORODISCHER, Julián
“Lisandro Alonso y las claves detrás de *Fantasma*, su nueva película” en www.pagina12.com.ar
- GUNDERMANN, Christian
“*La libertad* entre los escombros de la globalización” en www.lehman.cuny.edu.
- KLINGER, Gabe
“Lisandro Alonso, mostly in his own words” en www.sensesofcinema.com
- LEONE, Lorenzo

“*Los muertos*, vaya con Dios” en www.cinemavvenire.it

MONTINARI, Mazzino

“*Los muertos*” sabato 27 novembre 2004, en www.close-up.it

PERALES, Fernando

“Un film al margen del cine argentino, *Los muertos*, Lisandro Alonso” en www.segundoenfoque.com.ar

PÉREZ, Martín

“Para saber cómo es la libertad”, en www.pagina12.com.ar

PRIVIDERA, Nicolás

“*Los muertos*” en www.cineismo.com

RAVASCHINO, Guillermo

“*La libertad*” en www.cineismo.com

RÍOS, Gastón

“Cine nuevo: repensando Argentina. Segunda parte” en www.uncu.edu.ar

RUSSO, Sebastián

“*Los muertos*” en www.leedor.com

SÁNCHEZ, Hugo F., BERNÁRDEZ, Jorge

“Se hace una película con ellos, para hablar de ellos, pero para que se vea acá” en www.subjetiva.com.ar

SÁNCHEZ, Hugo F.

“El corazón de las tinieblas” en www.subjetiva.com.ar

SANTILLÁN, Sebastián

“El espectador de hoy es bastante avanzado” en www.mabuse.cl

STUDER, Alessandro,

“I due grandi meriti di Deleuze”, en *Navigando (controcorrente) nella galassia cinema con Gilles Deleuze tra Bergson e Nietzsche, con il cineocchio di Orson Welles, Michelangelo Antonioni e (tanti) altri*, en <http://www.ilgiardinodeipensieri.com>

TOIBERO, Emilio

“En torno a *La libertad*” en www.enfocarte.com

VIEYTES, Marcos

“*Fantasma*” en www.cineismo.com

FILMOGRAFÍA

Filmografía básica

ALONSO, Lisandro

2001, *La libertad*, Argentina, color, 73'

2004, *Los muertos*, Argentina, color, 74'

2006, *Fantasma*, Argentina, color, 63'

ANTONIONI, Michelangelo

1960, *L'avventura*, Italia Francia, blanco y negro, 145'

1962, *L'eclisse*, Italia, Francia, blanco y negro, 118'

1964, *Il deserto rosso*, Italia, Francia, color, 120'

1966, *Blowup*, Reino Unido, Italia, color, 111'

1970, *Zabriskie Point*, U.S.A., color, 110'

1975, *Professione: reporter*, Italia, Francia, España, U.S.A., color, 119'

1982, *Identificazione di una donna*, Italia, Francia, color, 128'

ANTONIONI, Michelangelo y WENDERS, Wim

1995, *Al di là delle nuvole*, Italia, Francia, Alemania, color, 112'

CAETANO, Adrián

2001, *Bolivia*, Argentina, Holanda, color, 75'

2002, *Un oso rojo*, Argentina, España, Francia, color, 95'

CAETANO, Adrián y STAGNARO, Bruno

1998, *Pizza, birra, faso*, Argentina, color, 92'

GREENAWAY, Peter

1969, *Intervals*, Reino Unido, color, 7'

1975, *Windows*, Reino Unido, color, 4'

1980, *The falls*, Reino Unido, color, 180'

1982, *The draughtman's contract*, Reino Unido, color, 103'

- 1987, *The belly of an architect*, Reino Unido, Italia, color, 118'
- 1988, *Drowning by numbers*, Reino Unido, Holanda, color, 118'
- 1991, *Prospero's books*, Francia, Italia, Holanda, Reino Unido, Japón, color, 129'
- KUSTURICA, Emir
- 1993, *Arizona dream*, EE.UU., Francia, color, 142'
- 1995, *Underground*, Francia, República Federal de Alemania, Yugoslavia, Hungría, color, 194'
- 1998, *Crna macka, beli macor (Black cat, white cat)*, Francia, Alemania, República Federal de Yugoslavia, color, 135'
- 1998, *Dom za vesanje (Time of the gypsies)*, Reino Unido, Italia, Yugoslavia, color, 142'
- MARTEL, Lucrecia
- 1995, *Rey muerto* (corto), Argentina, color, 12'
- 2001, *La ciénaga*, Argentina, Francia, España, color, 103'
- 2004, *La niña santa*, Argentina, Italia, Holanda, España, color, 106'
- REJTMAN, Martín
- 1992, *Rapado*, Argentina, Holanda, color, 75'
- 2003, *Los guantes mágicos*, Argentina, Francia, Alemania, Holanda, color, 90'
- ROSELL, Ulises
- 2001, *Bonanza* (En vías de extinción), Argentina, color, 80'
- ROSELL, Ulises, MORENO R. y TAMBORNINO, A.
- 2002, *El descanso*, Argentina, color, 95'
- SORIN, Carlos
- 2004, *El perro*, Argentina, España, 97'
- TRAPERO, Pablo
- 1999, *Mundo grúa*, Argentina, blanco y negro/color, 90'
- 2002, *El bonaerense*, Argentina, Chile, Francia, Holanda, color, 105'
- 2004, *Familia rodante*, Argentina, Brasil, Francia, Alemana, España, Reino Unido, color, 103'
- WENDERS, Wim
- 1982, *Der Stand der Dinge (The state of things)*, República Federal de Alemania, Portugal, EE.UU., color, 121'
- 1984, *Paris, Texas*, Francia, República Federal de Alemania, color, 147'

1985, *Tokyo-Ga*, EE.UU., República Federal de Alemania, color, 92'

1987, *Der Himmel über Berlin (The sky above Berlin)*, República Federal de Alemania, Francia, color, 127'

1991, *Bis ans Ende der Welt (Until the end of the world)*, Alemania, Francia, Australia, color, 280'

1993, *In weiter Ferne, so nah! (Faraway, So Close!)*, Alemania, color, 144'

1994, *Lisbon story*, Alemania, Portugal, color, 100'

WAI WONG, Kar

1994, *Chung hing sam lam (Hong Kong express)*, Hong Kong, color, 102'

1997, *Cheun gwong tsa sit (Buenos Aires affair)*, Hong Kong, b/n, color, 96'