

El cine de Lisandro Alonso

Una guía de viaje para investigar la estética de la libertad

Jörg Türschmann (Viena)

RESUMEN: Los filmes de Lisandro Alonso se pueden leer como libros de viaje. Son guías que muestran a sus protagonistas en búsqueda de algo o alguien. Solo son pretextos los destinos que los filmes exponen apenas. En su lugar acompañan a los solitarios que definen un tiempo y un espacio diferencial por su relación a la cámara y al montaje. Los protagonistas se comportan como investigadores que tienen que orientarse permanentemente en un ambiente desconocido que ellos mismos marcan por su presencia. Esta autorreflexividad establece el carácter investigador del cine de Alonso en forma de una metodología y de una estética de abstinencia.

PALABRAS CLAVE: nuevo cine argentino; teoría del actor-red; road-movie; imagen-tiempo; diseño; distribución; cine de autor

Introducción

En su introducción a la teoría del actor-red intitulada *Reensamblar lo social*, el sociólogo Bruno Latour explica:

En algunos sentidos este libro semeja a una guía de viaje por un terreno que es a la vez completamente banal –no es nada más que el mundo social al que estamos acostumbrados– y completamente exótico: tendremos que aprender a bajar la velocidad con cada paso. Si a los estudiosos serios no les parece digno comparar una introducción a una ciencia con una guía de viaje, les recordamos amablemente que ‘dónde viajar’ y ‘qué es lo que vale la pena ver allí’ no es más que una manera de decir con claridad lo que generalmente se expresa con el pomposo nombre griego de ‘método’ o, aún peor, ‘metodología’.¹

¿Comparte el cine de Lisandro Alonso la ventaja de un libro de viaje “que no puede ser confundido con el territorio al que simplemente se superpone” y que “[e]stá dirigido a los profesionales como un libro práctico, que busca ayudarlos a ubicarse”?² A propósito de su carácter ‘práctico’, el cine de Lisandro

¹ Bruno Latour, *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red* (Buenos Aires: Manantial, 2008), 34–5.

² Latour, *Reensamblar lo social*, 35.

combina banalidad y exotismo, baja la velocidad del montaje, hace que sus héroes viajen aparentemente sin destino a través de paisajes desiertos, crea a actores-redes en forma de viajeros y de los medios de transporte que utilizan (barcos, camiones, caballos), y les ofrece a los cinéfilos una investigación de lo evidente: la libertad de no decir nada de nada sobre la Argentina o cualquier otra región en el mundo. Todos los paisajes ‘argentinos’ que se ven en los filmes de Alonso forman parte de una ‘metodología’ de lo ausente.

Los admiradores de Alonso no aceptarían ninguna forma de lectura metafórica. Pero si uno acepta la metáfora de la guía de viaje, se plantea la pregunta de cómo los filmes ayudan a los espectadores “a ubicarse *una vez* que están empantanados en el territorio”.³ Las siguientes páginas tratan de explicar hasta qué punto la metáfora del cine metodológico puede ser, sin embargo, una *ultima ratio* para interpretar el esfuerzo investigador que hacen los protagonistas viajeros por orden de una estética fílmica que se niega a las convenciones narrativas.

Idolatría francesa

El cine de Lisandro Alonso es para muchos el ejemplo más evidente de la estética fílmica del Nuevo Cine Argentino. Representa unos rasgos típicos de lo que se ve también en los filmes de otros directores. La base común del Nuevo Cine Argentino se detecta más bien en la manera en la que se muestran las imágenes y los sonidos, y no tanto en el llamado contenido de las obras que encarnan este cine.

Además, es obvio que los cinéfilos acogen este movimiento cinematográfico con gran afición por el hecho de que este se constituye por su recepción internacional. Los largometrajes de Alonso *LA LIBERTAD* (2001), *LOS MUERTOS* (2004)⁴, *FANTASMA* (2006), *LIVERPOOL* (2008) y *JAUJA* (2014) fueron todos presentados en Cannes. Este reconocimiento ha permitido al director continuar concibiendo nuevos proyectos e influye evidentemente en las estrategias futuras de todos los directores cuando tratan de beneficiarse de este momento.

En cuanto al aspecto de la estética, hay que insistir en el rol que desempeña la recepción francesa. El festival de Cannes es una instancia de consagración. El apoyo decisivo interviene directamente en el proceso de creación por el que pasan los directores, pero también en el trabajo de los críticos y los

³ Latour, *Reensamblar lo social*, 35; en cursiva por BL.

⁴ El título provisorio de *LOS MUERTOS* fue “Sangre”; ver James Quandt, “Ride Lonesome: The Films of Lisandro Alonso”, *Artforum International* 47, no. 3 (2008): 330–5, cit. 333.

organizadores de festivales en Argentina que acompañan la aparición de las películas con sus comentarios y programas. Sin exagerar, se constata que la heterogeneidad del Nuevo Cine Argentino tiene un factor unificador: la aprobación francesa.

El último plano de LA LIBERTAD

Llama por eso la atención el caso de Alonso. En 2001, su primer largometraje, LA LIBERTAD, que tiene un carácter documental y muestra un día en la vida de un leñador que vive aislado en la selva, participó en el concurso *Una cierta mirada* (*Un certain regard*). Alonso tuvo que cambiar la película para ser aceptado. Los responsables de Cannes exigieron que se suprimiera el último plano en el que se ve al leñador Misael Saavedra reír ante la cámara. Esta imagen es importante porque habría sido el único momento de alegría y, por lo tanto, un contrapunto decisivo al resto de la película.

Esto hace pensar en el último plano de LOS 400 GOLPES (LES QUATRE CENTS COUPS) de Truffaut cuando Antoine Doinel se dirige hacia la cámara. La diferencia es que Doinel no ríe y que su cuerpo se fija en una toma en reposo. Por el contrario, Misael parece bailar y se aleja despacio. El hecho de que los actores dirijan la mirada a la cámara tiene como efecto la destrucción de la ficción. Además, los protagonistas de Alonso desaparecen al final de todas sus películas: en LA LIBERTAD, si no se hubiera suprimido el último plano; en LOS MUERTOS, Argentino Vargas desaparece en la choza siguiendo a sus nietos; en FANTASMA, la cámara abandona a Misael para mostrar un pasillo oscuro; en LIVERPOOL “[a]sistimos durante algunos minutos al extenso plano general casi fijo en el que se ve a Farrell caminar por la nieve hasta desaparecer del campo [...]”;⁵ y, finalmente, en JAUJA, el capitán Dinesen (Viggo Mortensen) se pierde en el paisaje. Así consta que la desaparición de los héroes es un elemento imprescindible en todas sus películas.

Libertad y necesidad

El crítico Quintín saluda la decisión de vetar el último plano de LA LIBERTAD. Según él, el mensaje de que el actor no es un actor sería demasiado obvio.⁶

⁵ Laura Martins, “En contra de contar historias: cuerpos e imágenes hápticas en el cine Argentino (Lisandro Alonso y Lucrecia Martel)”, *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, 73 (2011): 401–20, cit. 409.

⁶ Quintín (Eduardo Antin), “Hacia el fin del mundo: el cine de Lisandro Alonso”, en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999–2008*, ed. p. Jaime Pena (Madrid: T & B Eds., 2009), 139–49, cit. 143.

Para la carrera del director, considera positiva “la relación ambigua” que tuvo Alonso con el festival después de verse obligado a cambiar el final. En total, LA LIBERTAD es el resultado de un acto de censura cuyo efecto consiste en que el primer largometraje ambicioso de un joven director pierda una de sus marcas más importantes que han impregnado después todas sus películas.

Por lo tanto, se podría definir la idea de la película intitulada LA LIBERTAD con las palabras conocidas de Friedrich Engels: “Libertad es la comprensión de la necesidad.” Wolfgang Bongers cita a Gonzalo Aguilar en este sentido:

La libertad de Misael es, en realidad, una libertad negativa, de repliegue, de soledad, y su mayor sabiduría consiste en haber convertido la necesidad en libertad aunque para eso deba renunciar a la sociedad humana.⁷

Quintín escribe en cuanto a la desaparición del protagonista de LIVERPOOL, que comprendemos que el estudio sobre solitarios que *Liverpool* viene aparentemente a concluir, se abre en otra dirección, hacia un misterio más opaco que el suyo [...], pero en el que Alonso se obliga a permanecer [...].⁸

Censura europea

Nicolas Azalbert indaga en un artículo instructivo sobre el carácter novedoso del Nuevo Cine Argentino. Resume que Cannes inflúa e influye eminentemente sobre el desarrollo del movimiento. Azalbert critica claramente la omisión del último plano de LA LIBERTAD, remitiendo a la falta de igualdad entre Argentina y Europa:

On imagine très bien ce qui a pu incommoder les instances du plus grand festival du monde. Si elles étaient prêtes à suivre le dur travail d'un ouvrier, elles n'étaient pas prêtes, en revanche, à accepter qu'il se permette de se moquer d'elles. L'Europe a le droit de regarder avec condescendance la misère argentine, mais un Argentin miséreux n'a pas le droit de regarder l'Europe dans les yeux. En coupant le dernier plan de *La libertad*, le Festival de Cannes a refusé au tiers-monde ce contre-champ qui est l'essence même de l'échange et de l'égalité (du moins en termes cinématographiques).⁹

⁷ Cit. p. Wolfgang Bongers, “Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso”, *la Fuga*, fecha de consulta: 25 de enero de 2016, www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438.

⁸ Quintín, “Hacia el fin del mundo”, 147. En este sentido, el crítico distingue LIVERPOOL de las otras obras de Alonso y tiene razón respecto al hecho de que el tiempo restante del film es enorme para comprender unos veinte minutos. Pero la desaparición de los protagonistas forma, más o menos, parte del final de todas las películas.

⁹ Nicolas Azalbert, “Histoires du nouveau cinéma argentin: de ‘Historias breves’ (1995) à ‘Historias extraordinarias’ (2008)”, *Cahiers des Amériques latines* 69 (2012): 9–13, cit. 13. “Uno se

A primera vista, parece injusta esta lectura alegórica que identifica al leñador con Argentina. Interpretación falsa, pues, no solo Quintín, sino varios críticos interpretan el cine de Alonso como un ejemplo convincente para evitar la dimensión psicológica y alegórica de los personajes. Sin embargo, lo que denuncia Azalbert es la forma estandarizada de este cine de abstención. Opina que este modo de filmar culminó en el año 2008 y fue sustituido por el nuevo “souffle picaresque” de *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS*, de Mariano Llinás, un cine a base de una economía “anémique mais riche de la liberté qu’elle porte en elle”.¹⁰ A propósito de todos sus representantes y no solo de los directores como Alonso, 2008 resulta el momento en el que finaliza el Nuevo Cine Argentino para los críticos. Desde una perspectiva coetánea, Jaime Peña argumentó en 2009, en este sentido, que 2008 había sido el mejor año.¹¹ Pero es quizás también el momento en el que la desaceleración y los largos planos se presentan como ingredientes de una receta artística sin poder renovador. Fue obvio en 2011 que este cine de escasez ya se había agotado. *LAS ACACIAS* de Pablo Giorgelli ganó la Cámara de Oro, es decir, el premio a la mejor primera película en la edición del festival de Cannes. Azalbert caracteriza la obra de Giorgelli como una “habile mélange du cinéma de Lisandro Alonso et de Carlos Sorín”, y hace constar que el jurado no disimuló y que estuvo muy dividido respecto al carácter de “une énième répétition du nouveau cinéma argentin”¹².

El carácter transnacional del cine de Alonso

Adrián Pérez Llahí resumió en un debate con Lorena Bordigoni el carácter transnacional del cine de Alonso: “Son esas películas que pertenecen al país

imagina muy bien lo que pudo incomodar a las instancias del mayor festival del mundo. Si estuvieron preparadas para seguir el trabajo duro de un obrero, no lo estuvieron, en cambio, para aceptar que él se permitiera burlarse de ellas. Europa tiene el derecho de mirar con condescendencia la miseria argentina, pero un argentino mísero no tiene derecho de mirar a Europa a los ojos. Cortando el último plano de ‘La libertad’, el Festival de Cannes ha negado al tercer mundo el contra-campo, que es esencia misma del intercambio y de la igualdad (al menos en términos cinematográficos.” (La traducción es mía.)

¹⁰ Azalbert, “Histoires du nouveau cinéma argentin”, 13: una economía “anémica, pero llena de la libertad que abarca.” (La traducción es mía.)

¹¹ Véase Jaime Peña, “La línea de sombra”, en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999–2008*, ed. Jaime Peña (Madrid: T & B Eds., 2009), 9–13.

¹² Azalbert, “Histoires du nouveau cinéma argentin”, 13: “mezcla hábil del cine de Lisandro Alonso y de Carlos Sorín”, “una enésima edición del Nuevo Cine Argentino”. (La traducción es mía.)

del cine, antes que al cine de un país.”¹³ Es evidente que el país del cine es Francia. Por ser presentadas en *La Quincena de los Realizadores* (*Quinzaine des Réalisateurs*) o en *Una Cierta Mirada* del Festival de Cannes, las películas de Alonso fueron siempre estrenadas en Francia antes de su estreno en Argentina: en el Bafici y después de este hubo unas veinte proyecciones en la sala Lugones del Teatro San Martín. El cine de Alonso forma parte del cine de los cinéfilos en todo el mundo por estar aceptado en Francia y por la comunidad de críticos en la línea de los *Cahiers du cinéma*. El problema es que la ausencia de las películas en las salas de proyección contradice la concepción de este cine, al menos tal y como lo ven los críticos y como Lorena Bordigoni lo explica en el debate mencionado:

En este tipo de film, con una potencia sensorial tan fuerte, se hace evidente una verdad muy simple, válida prácticamente para todo film (casi un slogan): el visionado doméstico, en video o dvd es casi una sinopsis, un vago recuerdo de lo que en la sala se vive.¹⁴

DVD: un cine de look

En cuanto a las dificultades de ver los filmes de Alonso en la gran pantalla, el proverbio de Engels “Libertad es la comprensión de la necesidad” significa que el cine de Alonso es un cine en DVD. Pero esta situación facilita que se vuelva un cine de *look*. Pues, la tienda en línea Agnès B. suele vender ropa de diseño a una clientela joven, pero también se dedica de vez en cuando a ofrecer películas en DVD a su público. La dueña y diseñadora Agnès Troublé diseñó la ropa para los actores de unos filmes de Quentin Tarantino y David Lynch. También es la directora de un largometraje intitolado *JE M’APPELLE HMMM...* (2013). Con el apoyo de potemkine.fr, una distribuidora francesa de películas artísticamente ambiciosas en DVD, Agnès B. logra dirigirse a es-

¹³ Lorena Bordigoni y Adrián Pérez Llahi, “Debate sobre Lisandro Alonso – ‘Liverpool’”, *Cinecritic.biz* (2009), fecha de consulta: 28 mayo 2015, www.cinecritic.biz/es/index.php?option=com_content&view=article&id=146:debate-sobre-lisandro-alonso-liverpool&catid=1:categoria1cinecritique.

¹⁴ Bordigoni y Llahi, “Debate sobre Lisandro Alonso”. Yo, que vivo en Viena, habría podido asistir a una de las dos proyecciones de *JAUJA* en la edición de la Viennale de 2014 si no hubiera perdido esta oportunidad por estar exactamente en aquel momento en Argentina, donde no se pudo ver la película. Romina Palacios, a quien le agradezco sus correcciones y comentarios de este artículo, asistió a la proyección de *JAUJA* en Viena y me escribió: “La recepción estuvo dividida: más de la mitad del público abandonó la sala. Yo me quedé hasta el final aunque, no voy a mentir, me quedé con muchas dudas en mi cabeza. Sin embargo, las imágenes fueron magníficas” (31 enero 2016).

pectadores que no pertenecen a primera vista al grupo de cinéfilos, porque estos suelen abstenerse del consumo superficial.

Es llamativo que una empresa comercial, que tiene que tomar decisiones conforme a criterios estrictamente económicos, esté dispuesta a admitir las películas de Alonso en su programa. Troublé alias Agnès B. niega que pretenda siempre el éxito comercial. En su concepción, el cine es un arte y merece ser apoyado en la medida de lo posible. Se puede objetar que Agnès B. no corre gran riesgo, porque el cine no es un artículo esencial de la gama de sus productos. Sin embargo, Agnès B. tiene interés en comprometerse vendiendo filmes como los de Alonso. Aunque no son muy lucrativos, estos parecen prometedores para adornar y enriquecer la colección de ropa.

McGuffin: el padrino de la investigación de lo ausente

En este contexto, es interesante observar que los críticos caracterizan el cine de Alonso como un cine de la materialidad, de lo háptico, de lo sensual, es decir, de lo superficial que se convierte en un cine enigmático. El responsable de la programación de la cinemateca Ontario en Toronto, James Quandt, simpatiza mucho con las obras de Alonso. Él también es mencionado en los créditos de las películas de Alonso. Sin embargo, se inclina hacia una crítica obvia respecto al título voluntariamente ininteligible y enigmático de LIVERPOOL:

In Alonso's art of arduous intimation, the danger of overstatement lingers. When the film's hitherto mysterious title is explained in the final image, one feels that the flaking red letters on the gift Farrell has conferred upon Analía, a talisman of his drifting life and familial neglect, should read *Rosebud* instead of *Liverpool*.¹⁵

La alusión a CITIZEN KANE remite a la función desconcertante del McGuffin. Vale la pena recordar la explicación del McGuffin que Alfred Hitchcock le dio a François Truffaut:

It might be a Scottish name, taken from a story about two men in a train. One man says 'What's that package up there in the baggage rack?', and the other answers 'Oh, that's a McGuffin'. The first one asks 'What's a McGuffin?'. 'Well', the other man says, 'It's an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands'. The first man says 'But there are no lions in the Scottish Highlands', and the other one answers 'Well, then that's no McGuffin!'. So you see, a McGuffin is nothing at all.¹⁶

¹⁵ Quandt, "Ride Lonesome", 335.

¹⁶ François Truffaut, *Hitchcock* (New York: Simon and Schuster, 1984), 138.

El hecho de “nada de nada” se puede entender como la autorreferencialidad del cine de Alonso, su sentido de la dimensión inmanente no solo de los filmes singulares, sino también de toda la obra del director. Hay muchos ejemplos que parecen citar o desplegar elementos de obras anteriores. Se constata también que los filmes son sus propios bastidores. En *FANTASMA*, Argentino Vargas mira en la sala Lugones del Teatro San Martín el filme *LOS MUERTOS*, cuyo protagonista es él mismo.

Esta escena invita a una revisión de la interpretación propuesta a menudo por varios críticos que dicen que los personajes de Alonso son “no-actores profesionales”. Jens Andermann revisa, en este sentido, la noción del cine de autor:

Sería volver a someter a la voluntad expresiva del cineasta-*auteur* la indeterminación que surge del cine de Alonso, donde cámara y aparato cinematográfico crean *escenarios* donde se observa la auto-actuación de un ‘no-actor profesional’, según la famosa frase deleuziana.¹⁷

Ese juego de palabras se basa en la concepción deleuziana de la imagen-tiempo. A primera vista, “no-actor” solo es una fórmula *ex negativo*, pero abarca mucho más que el ser solamente nada de nada. Esta clasificación se refiere a la impresión de la duración que provoca la parquedad y los cortes raros y abruptos de la imagen.

Deleuze – imprescindible: El carácter ‘político’ del cine de Alonso

En este contexto, el cine de Alonso ha sido interpretado como un cine político por facilitar la experiencia temporal que niega la velocidad de los medios masivos, anunciando los productos del mercado global mediante la publicidad que forma a un público dispuesto al consumo. Es decir que la interpretación del cine de Alonso, que hace hincapié en lo político, depende absolutamente del concepto de lo político.

Christian Gundermann remite a Gonzalo Aguilar, quien escribe en su artículo “Renuncia y libertad” sobre *LA LIBERTAD* de Alonso, indicando que el carácter ascético del cine de Alonso “tiene una genealogía más filosófica o re-

¹⁷ Jens Andermann, “La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso”, *Estudios* 15, no. 30 (2007): 279–304, cit. 286. (en cursiva JA) “Crear *escenarios*” recuerda la teoría del actor-red. No solo en *Reesensamblar lo social* Latour insiste una y otra vez que el sociólogo debe darse cuenta de su auto-actuación en un escenario que crea en el momento en el que lo está investigando.

ligiosa que política”¹⁸. Por lo tanto, Gundermann propone un concepto adaptado de lo político citando a *La imagen-tiempo* de Deleuze:

Tanto en Japón como en Europa, la crítica marxista denunció estos filmes y sus personajes, demasiado pasivos y negativos, ora burgueses, ora neuróticos o marginales, reemplazando la acción modificadora por una visión ‘confusa’. [...] Pero precisamente la debilidad de los encadenamientos motores, los vínculos débiles, son aptos para desprender grandes fuerzas de desintegración. [...] Godard dice que ‘describir’ es observar mutaciones. Mutación de Europa tras la guerra, mutación de un Japón americanizado, mutación de Francia en el 68: no es que el cine se aparte de la política, todo él se vuelve político pero de otra manera.¹⁹

En cuanto a la dimensión espacial, este concepto de lo político parece corresponder perfectamente a la lectura deleuziana de *LOS MUERTOS* que propone Jens Andermann:

La naturaleza de ‘Los muertos’ es literalmente un ‘espacio de mutación’, porque es donde la voz del sujeto político regresa –o avanza– a un estado de mudéz en términos de su audibilidad pública, su capacidad de representarse a sí mismo.²⁰

Pero este sujeto existe aislado de la sociedad, condenado a quedarse mudo. Andermann constata, por consecuencia, que el único lugar social en *LOS MUERTOS* es la cárcel de la que sale Argentino Vargas antes de empezar el viaje hacia la isla donde vive su hija. La pregunta fundamental es: ¿cómo puede llegar a ser sujeto político un marginalizado que no forma parte de la sociedad?

El tiempo diferido

En cuanto a la dimensión temporal, Gundermann analiza *LA LIBERTAD* con referencia a una concepción del llamado “tiempo diferido”, el cual se refleja en este filme de Alonso. Gundermann detecta dos amenazas: la velocidad del montaje de los productos audiovisuales comerciales por una parte y, por otra,

¹⁸ Gonzalo Aguilar, “Renuncia y libertad”, *Milpalabras* 2 (2001): 11–3; cit. p. Christian Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”, *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura* 13 (2005), fecha de consulta: 21 de enero de 2016, www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v13/gunderman.htm.

¹⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine* 2 (Barcelona: Paidós, 1986), 34; cit. p. Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”.

²⁰ Andermann, “La imagen límite: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso”, 292.

el formato televisivo de los reality-shows con su “achicamiento del fuera del campo”:

El neorrealismo del filme [LA LIBERTAD], en otras palabras, se constituye en su cercanía y su diferenciación de la filmación en tiempo real. Lo que inscribe la presencia del tiempo diferido en la obra es tanto el hecho de que la película comprima un día entero en un poco más de una hora, cuanto su misteriosa circularidad (empieza con un largo plano secuencia de la cena en que Misael come la mulita y termina con esta misma temática, aunque los planos no son exactamente idénticos). El tiempo diferido se opone al tiempo real por ser mediado por una voluntad subjetiva. En cambio, el tiempo real es la realización de la más pesada pesadilla contemporánea: la del colapso de la subjetividad, la de la vigilancia totalitaria y tecnológica, es decir, el uso de una cámara, o de varias cámaras, sin la intervención de un sujeto. [...] El montaje acelerado apunta a la eliminación de la experiencia del tiempo a través del ensueño y la distracción. En cambio, la filmación en tiempo real apunta al colapso del tiempo diferencial a partir de la simulación de una eliminación del fuera de campo.²¹

En este sentido, la estética de LA LIBERTAD, que consiste esencialmente en el tiempo diferido, está ubicada entre el montaje convencional y los planos ininterrumpidos de la video vigilancia.

Hay que hacer hincapié en que Gundermann alude también al sujeto definido por su voluntad libre. Esto me parecería incompatible con la concepción psicoanalítica y spinozista del sujeto definido por Deleuze y Guattari, si el sujeto se constituyera por su autonomía, su voluntad, su poder y su saber. Por el contrario, el sujeto es, en la concepción de Deleuze y Guattari, una identidad descentralizada y múltiple en un proceso permanente del devenir.

Sin embargo, parece interesante el concepto del tiempo diferido por criticar la receta simple de la desaceleración y de la escasez, y por introducir la función epistemológica de la diferencia en medio del tiempo cinematográfico. Tiene que ver también con el género al que se puede atribuir el cine de Alonso. La voluntad del director se pone de manifiesto cuando insiste en el encuadre para hacer un film de ficción. Alonso declara en una entrevista refiriéndose a LA LIBERTAD:

El actor está siempre delimitado por los bordes del cuadro, por sus marcas y las instrucciones de la puesta en escena. Si la película fuera un documental la

²¹ Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”.

cámara estaría a disposición de Misael; siendo una ficción, es Misael el que está a disposición de la cámara.²²

Vuelve en este momento el problema o la cuestión de la voluntad del sujeto, en este caso, la del director. Alonso confiesa que durante el rodaje de *LOS MUERTOS* le gustó mucho que Argentino Vargas no se diera cuenta de la presencia de la cámara. Es decir, que pudo actuar como no-actor en un filme de ficción. Siempre se repite la misma maniobra en el cine de Alonso: la libertad es una libertad negativa que se basa en una sustracción. El director omite las causas de los acontecimientos y los motivos de los actos que efectúan los personajes, p.e., el motivo de los asesinatos en *LOS MUERTOS*, que estuvo inicialmente explicado en el guión.²³ Las entrevistas y los guiones ayudan a explicar lo que se ve y se entiende. Pero sin estas informaciones, sin la dimensión del análisis genético, nos quedamos confrontados con los filmes mismos y su flojo compromiso político.

El cine sustrativo

Antony Fiant hace hincapié en que espacio y tiempo se modulan por las selecciones visibles que acompañan la realización del encuadre y del montaje. Según él, la operación de la selección es la base del carácter sustractivo del cine como arte. En su libro *Pour un cinéma contemporain soustractif* de 2014, Fiant se dedica a indagar las obras de Alonso (Argentina), Wang Bing (China), Alain Cavalier y Bruno Dumont (Francia), Pedro Costa (Portugal) y Béla Tarr (Hungría). El cine sustractivo es un fenómeno mundial, un subgénero que dispone de un sustrato narrativo y figurativo, y que no cae en la abstracción.²⁴ Pero, a pesar del sustrato narrativo, la trama es más bien un pretexto y no tanto un hilo conductor de los filmes.

Refiriéndose a la filosofía de Deleuze, Fiant insiste en que el tiempo sustituye la historia en el cine sustractivo, aunque muchos filmes están anclados en un contexto histórico preciso, p.e., Chantal Akermann en la Shoah, Béla Tarr y Wang Bing en el comunismo, Costa en la dictadura de Salazar. Pero estos contextos no tienen nada que ver con un carácter nacional del cine sustractivo. Es el tiempo del devenir el que reúne a estos filmes en el sentido del

²² "Entretien avec Lisandro Alonso", *La libertad*, DVD (Paris: potemkine.fr/Agnès B., 2010).

²³ Quandt, "Ride Lonesome", 334: Vagas mató a sus hermanos porque padecían hambre.

²⁴ Véase Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif: Lisandro Alosó, Wang Bing, Alain Cavalier, Pedro Costa, Bruno Dumont, Béla Tarr ...* (Saint-Denis: Presses Universitaires Vincennes, 2014), 10-1.

tiempo real del presente, el que Gundermann critica, por su parte, citando la obra *La velocidad de liberación* de Paul Virilio:

[...] la política se desplaza [...] en el solo tiempo presente. La cuestión no es, desde ese momento, la de los GLOBAL por relación con lo LOCAL, o la de los TRANSNACIONAL por relación con lo NACIONAL: es, ante todo, la de esa repentina conmutación temporal en la que desaparecen no sólo el adentro y el afuera, la extensión del territorio político, sino también el antes y el después de su duración, de su historia, en exclusivo favor de un INSTANTE REAL, respecto del cual, finalmente, nadie tiene poder.²⁵

¿Pero, cómo restituir al sujeto amenazado por la trampa del presente por una parte y la causalidad de lo histórico por otra parte? ¿Qué es un sujeto poderoso del devenir, del flujo del tiempo? Y, ¿se encuentra esto en los filmes de Alonso?

La búsqueda de la diferencia

En el contexto del cine sustractivo y su dimensión espacial, Fiant define a Alonso como representante de un cine de la corporalidad, de las personas que se mueven, que atraviesan el paisaje, que viajan:

Les corps n'étant pas au service d'une narration construite ni de la détermination d'une psychologie déterminée, les films prennent le temps de fureter autour de ces corps pour mieux y revenir [...]. Le hors-champ est donc systématiquement à devenir champ, souvent dans un même mouvement, dans un même plan [...].²⁶

En cuanto a la dimensión temporal, los personajes existen porque acumulan el tiempo diferido entre el tiempo real y el tiempo cortado del montaje. El tiempo diferido no es nada menos que la categoría de la diferencia: “Existir es diferir; la diferencia en un sentido es el lado sustancial de las cosas” explica el filósofo Gabriel Tarde.²⁷ Los protagonistas de Alonso no tienen una identidad fija, sino múltiple en el sentido de Deleuze. Sin embargo, continúan permanentemente diferenciándose y buscando su identidad.

²⁵ Paul Virilio, *La velocidad de liberación* (Buenos Aires: Manantial, 1997), 32; cit. p. Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”. (Mayúsculas PV)

²⁶ Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, 70. “Los cuerpos no están al servicio de una narración construida ni de la determinación de una psicología determinada, los films toman el tiempo de huronear alrededor de estos cuerpos para entender mejor y volver [...]. El fuera de campo es, entonces, sistemáticamente un devenir campo, a menudo en un mismo movimiento, en un mismo plano [...]” (La traducción es mía.)

²⁷ Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1895/1999), 73; cit. p. Latour, *Reensamblar lo social*, 33.

Todo eso no tiene nada que ver con una acción política concreta, porque hace falta la validación de la definición de lo político en el sentido de lo social desde una perspectiva de los afectados. Por ello, me parece difícil reducir a los marginalizados del capitalismo global a favor de un esteticismo parisino de lo político en el sentido del devenir, sin explotarlos otra vez. La alta calidad de las imágenes en 35 mm es probablemente el mayor obstáculo. Impide que el público se interese por la situación social de los protagonistas. Invita más bien a los espectadores a concentrarse en la belleza fotográfica degradando los aspectos de la pobreza y soledad a unos motivos pintorescos de un miserabilismo cinematográfico.

Podría ser más adecuado ver el cine de Alonso en su sentido práctico. Adaptando las palabras de Latour, es un cine de investigación que pone en escena la búsqueda de la diferencia como una acción permanente de definirse y ubicarse en un terreno desconocido:

En algunos sentidos estos filmes semejan una guía de viaje por un terreno que es completamente banal –no es más que el mundo social al que unos solitarios están acostumbrados– y completamente exótico: tendremos que aprender a bajar la velocidad con cada paso. [...] La ventaja de un filme de viaje como enfoque respecto a un ‘discurso sobre el método’ manifiesta que no puede ser confundido con el territorio al que simplemente se superpone.²⁸

El cine de Alonso es un cine de investigación por excelencia. Es un “discurso sobre el método” de una estética diferencial de la libertad, es práctico, pre-argentino, pre-crítico, un pretexto, un McGuffin, una herramienta, una introducción para conocer Argentina o cualquier otro país. Esta guía “no es un libro para poner como adorno en una mesa de centro, que ofrezca vistas brillantes del paisaje a los ojos del visitante demasiado perezoso como para viajar”²⁹.

²⁸ Véase Latour, *Reensamblar lo social*, 34–5.

²⁹ Latour, *Reensamblar lo social*, 35.