

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Una aproximación teórica para el abordaje crítico del cine argentino contemporáneo en Lucrecia Martel y Lisandro Alonso.

Acosta, Mónica y Sasiain, Sonia (UBA).

Cita:

Acosta, Mónica y Sasiain, Sonia (UBA). (2007). *Una aproximación teórica para el abordaje crítico del cine argentino contemporáneo en Lucrecia Martel y Lisandro Alonso*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/457>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Tucumán, 19 al 21 de Setiembre de 2007

Título: *Una aproximación teórica para el abordaje crítico del cine argentino contemporáneo en Lucrecia Martel y Lisandro Alonso.*

Mesa Temática Abierta 53 y 54: Historia y Cine. El cine como fuente y el cine como agente
– Como otra forma de hacer historia I y II

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS - INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO-CARRERA DE IMAGEN Y SONIDO

AUTORAS: *Mónica Acosta y Sonia Sasiain*
Investigadoras en el Proyecto UBACyT del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL)
Profesora Adjunta y Profesora Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra Introducción al Guión (FADU)

Dirección: Gascón 530 – PB “C”
Teléfono: 4867.0148
acosta_monica@hotmail.com
soniaclaudiorey@hotmail.com
soniasasiain@arnet.com.ar

Introducción

Ante la posibilidad de que ciertos aspectos de la obra cinematográfica no sean contemplados ni por la crítica ni por los estudios académicos, proponemos un marco teórico que dichos discursos no suelen utilizar para el abordaje de filmes pertenecientes a la producción de cine argentino de la última década, la cual puede pensarse como fuente para la historia reciente y como agente que narra de otra manera los hechos del pasado, resignificándolos desde una perspectiva subjetiva y estética.

En principio y considerando el contexto histórico en el que surgen estas películas como aquel en el que se rompe la cultura política del Estado de Bienestar, cuyos inicios se remontan a la implementación de planes de vaciamiento económico y cultural a mediados de la década de los 70, y terminan por completarse con el ingreso de nuestro país al denominado “capitalismo global-informático” de la década de los 90, podemos afirmar que el surgimiento del “nuevo cine argentino” adquiere características propias, que lo diferencian de fenómenos que podrían semejarlo tales como, por ejemplo, las cinematografías surgidas en la década de los 60 y en los primeros años de los 70.

Este nuevo y original marco tanto nacional como internacional permite la eclosión de un movimiento cultural nuevo en lo que a producción cinematográfica se refiere: así surgen centros de difusión cultural y se multiplican las escuelas, talleres y carreras universitarias de cine y de realización audiovisual que ofrecen espacios para el encuentro, la experimentación y la discusión acerca de qué es y cómo se hace este cine. Sumado a esto y en correlación con la importancia que mundialmente adquiere la producción de cine independiente, la reedición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata desde 1996 en adelante y la creación del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) y del MARFICI, además del desarrollo de las tecnologías digitales que permiten conocer inmediatamente nuevas producciones que no circulan por el circuito comercial tradicional, hacen del surgimiento de jóvenes realizadores formados en este contexto, un fenómeno inédito. Estos nuevos agentes de la producción cinematográfica cambian el lenguaje, los modos de producción y, en algunos casos, los contenidos y los géneros característicos del cine nacional.

Una de las dificultades que se nos ha planteado a lo largo de la investigación es que, en la mayor parte de los casos, nos hemos encontrado con lo que denominamos “primeras o únicas obras” de jóvenes realizadores, concepto que contradice la concepción de un “nuevo cine” o un “movimiento de cine independiente” fijada canónicamente en lo que en el pasado ha sido denominado “cine de autor”. Quizás, y sin necesidad de seguir el desarrollo más o menos comercial de cada una de las biografías particulares, estemos ante la presencia de un momento de transición y sólo tengamos que pensar qué filmes forman parte de esta novedad y qué nueva significación aportan. La pregunta que surge es cómo analizar un texto fílmico de la producción cinematográfica argentina de la década del '90.

Nos parece pertinente partir del análisis que del desarrollo tecnológico del capitalismo hace Jameson¹, quien propone trazar una radiografía del sistema de producción mundial desde las zonas más avanzadas a nivel industrial hasta el Tercer Mundo, afirmando que tal mapa es posible sólo a través de la reflexión que el cine puede ofrecer sobre el uso de la tecnología, en tanto que ésta es el síntoma mediante el cual una variedad de

¹ Es interesante su perspectiva crítica de los Estudios Culturales y la propuesta de otorgarles una dimensión espacial para poder analizar estos fenómenos. Sus conceptos respecto de la espacialización de las producciones estéticas desarrollados en el libro *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. (op. cit.) nos parecen pertinentes para este abordaje crítico del cine nacional contemporáneo.

situaciones se expresan, especialmente a través de lo que él llama "texto conspiratorio", el cual puede leerse como constitutivo de un esfuerzo consciente y colectivo por descifrar el lugar en el que estamos ubicados y los paisajes y formas a las que nos enfrentamos en un final del siglo XX, cuyas abominaciones se intensifican debido a su ocultación y a su impersonalidad burocrática.

Desde la Segunda Guerra se constituye un nuevo momento del sistema mundial que denominamos "postmodernidad" o "tercer estadio del capitalismo" y que determina toda una gama de sistemas narrativos cinematográficos abordables desde las categorías teóricas de *espacio*, *representatividad* y *alegoría*. Desde aquí pensamos algunos temas que se vislumbran en ciertos filmes del período: la alegorización de la relación con los medios masivos de comunicación en *Pizza, birra y faso* de Stagnaro-Caetano y en *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel; la autorreferencialidad que la cultura expresada en su propia mercantilización en *Silvia Prieto* de Rejtman; la desdiferenciación de los niveles sociales por medio de la propia alegorización de las películas postgenéricas, a la vez que la manifestación de la imposibilidad de representar la totalidad del tejido social en *La libertad* (2004) y *Los muertos* de Lisandro Alonso; la falta de estereotipos nacionales —característicos de la mentalidad de cinematografías anteriores— y la creación de espacios racistas de manera positiva o negativa que organizan nuestra posibilidad de observar y enfrentarnos al Otro colectivo como en *Bolivia* de Caetano o en *Pizza, birra y faso* de Stagnaro-Caetano.

Por otra parte, nos vemos en la necesidad de volver a pensar conceptos del discurso del psicoanálisis y reelaborarlos en el nivel del análisis del discurso fílmico. ¿A través de qué elemento del corpus teórico analítico hacer surgir sus significaciones para evitar caer en la descripción del fenómeno a partir de sus efectos en el nivel de la crítica especializada, los premios nacionales e internacionales, la masividad o no de público que convoca, el reflejo o no de una situación que se propone tratar? En principio vemos el filme como un sujeto significativo que rodea un real indecible construido a partir de —o transitado por— el fantasma. Desde el discurso del inconsciente como significante hasta la teorización del fantasma, algunos filmes del período adquieren el status de obras de arte y pueden analizarse independientemente del camino posterior tomado por sus realizadores. En dichas producciones se evidencian relaciones imaginarias especulares, simbólicas y la incipiente

aparición de un real. En el nivel del lenguaje, toda una serie de lapsus y dificultades en la expresión remiten a significantes primeros de la cadena y crean un estado de fragmentación del relato en el que fluyen dichos significantes. El adentramiento en las necesidades y las demandas expresadas en los filmes nos ha permitido pensar en el Otro construido por mediación simbólica del lenguaje, en un lenguaje falso de los relatos del cine tradicional o comercial opuesto a un lenguaje verdadero expresado fundamentalmente en los filmes de Alonso y Martel que proponemos para el análisis del presente trabajo.

1. Paradojas del cine en el neoliberalismo de los noventa.

Una paradoja de la historia del cine deberíamos plantear antes de intentar descubrir las significaciones de algunos de los filmes producidos durante la década de los noventa: el modo en que la aplicación de modelos económicos neoliberales desata un flujo importante de búsquedas estéticas y nuevas formas de producción que, sin embargo, abordan una temática marginal desde una factura que no responde a los procedimientos narrativos de la posmodernidad.

Si contextualizamos el fenómeno a nivel regional e internacional podríamos afirmar con James Petras que “la década del ’90 fue el período más espectacular en todo el siglo XX en lo relacionado a la transferencia de riqueza de América latina a los Estados Unidos y Europa”² El gobierno argentino, a diferencia del resto de los países de América Latina y a pesar de las denuncias de corrupción que cayeron sobre él, vendió a precios inverosímiles los recursos más importantes de toda la región mientras mantuvo el apoyo de Wall Street, la Comunidad Económica Europea y las más importantes instituciones financieras mundiales. El nombre con que se denomina a este fenómeno es el de peonismo o servilismo político gracias al cual se utilizan todos los poderes del estado para satisfacer las demandas de las corporaciones internacionales, convirtiendo a la última década del siglo XX en la más lucrativa de la historia de los bancos, entidades financieras y empresas multinacionales.³

² Un análisis de los efectos sociales, jurídicos y económicos de esta política se encuentran el artículo de James Petras, “El menemismo en el contexto internacional de la década del ‘90” <http://www.herramienta.com.ar/variados/12/12-2.html>

³ “... cerca de un trillón de dólares en ganancias, pagos de intereses de la deuda, excedentes comerciales y pagos en concepto de regalías, sumados a la venta de la mayor parte de los activos de las empresas más valiosas, y la transferencia del control del grueso de los mercados internos. El peonismo político presidencial ha enriquecido a las clases capitalistas de los Estados Unidos, Europa y el Japón hasta un grado sin

Esta política fue llevada a cabo por uno de los partidos más populares en la historia de la región, facilitando así la implementación de un modo de control y aceptación por parte de la población, inédito en la Argentina.⁴ Este nuevo estado de las cosas, ha determinado no sólo la nueva estructura social y económica del país⁵, sino también, la ideología y los productos culturales de las nuevas generaciones.

En los autores que nos proponemos analizar hay una aceptación de la convivencia de dos sistemas económicos: por un lado, un capitalismo liberal informático apenas pincelado en *La ciénaga*, aparentemente ausente en *La Libertad* a nivel de significado aunque presente en su modo de producción y exhibición, y por otro, un sistema feudal o prácticas de una economía precapitalista que acepta la existencia del anterior casi sin conflicto. En el caso de Alonso, por ejemplo, el hachero-actor, Misael Saavedra, mientras está inmerso en un sistema económico con prácticas precapitalistas que acepta sin conflicto, es exhibido al mundo del capitalismo por el director del filme que es hijo del a la vez productor del mismo y dueño de las tierras.

Como vemos, el flujo de búsquedas estéticas presentes en la década estudiada se desarrolla no sin contradicciones y a pesar de que los directores a menudo niegan no solo la existencia de una historia sino también cualquier intención ideológica y social en sus filmes, estas pueden leerse igual, tanto desde un análisis formal del objeto como desde sus propias condiciones de producción.

precedentes, al tiempo que redujo de forma sistemática el estándar de vida de las tres cuartas partes de la población.” En: James Petras, *ibidem*.

⁴ “...el dominio de Menem se basó en una mezcla de intimidación política a través de agencias de inteligencia policial, control del Estado a través del partido peronista y utilización del paternalismo estatal para controlar la pobreza urbana...” lo cual representa una “...ruptura radical con las instituciones “nacionalistas y populares” de su país: el completo desmantelamiento de los programas de bienestar social y la venta de empresas públicas.” En: James Petras, *ibidem*.

⁵ “La personal idiosincrasia de Menem, su extravagante pillaje del tesoro público para sacar fondos para sus placeres personales, los nexos de su familia con el tráfico de drogas y el contrabando, y su imagen estafalaria de playboy, no nos debería distraer de su más consecuente conducta en lo atinente a la transformación de la Argentina en una sociedad altamente polarizada y totalmente dependiente del capital financiero de los Estados Unidos. Menem, como sus pares en América latina, fue responsable de la más impresionante era de depredación extranjera y ganancias hechas por inversores extranjeros en el siglo pasado; igualmente importante es el hecho de que fortaleció una corte poderosa de inversores argentinos, financistas y especuladores que establecieron los parámetros económico-políticos que todo futuro político capitalista se verá obligado a seguir. Su legado, es decir, la economía altamente dependiente y vulnerable, significa que cualquier desvío en política podría provocar un colapso del edificio financiero y la huida del capital especulativo. El menemismo hizo que cualquier reforma capitalista resulte inviable: este legado ha polarizado las opciones económicas entre el capitalismo neoliberal o el socialismo.” En: James Petras, *ibidem*.

2. La huída como pastoral precapitalista.

Jamenson habla en *Documentos de cultura, documentos de barbarie*⁶ de un momento económico, en el sentido más amplio de los modos de producción, en que los grandes sistemas matrices marcan la vida cotidiana de los sujetos productores y consumidores formando sus hábitos y sus psiques a través de dicho proceso, y que solamente entran en crisis cuando los desafían formas de lo nuevo, nuevas estructuras colectivas, nuevas relaciones humanas (si no la recurrencia y resurgimiento, en ocasiones igualmente problemáticos, de otras mucho más antiguas).

En el caso que estamos analizando, mientras nuestro país entra en ese sistema de capitalismo mundial informático, Lucrecia Martel y Lisandro Alonso eligen como directores, ubicar sus filmes en espacios alejados, similares a los precapitalistas.

En la economía precapitalista el orden de explotación era de tipo absoluto: la propiedad se ejercía sobre la tierra y sobre los hombres “*protegidos* por la ley y las costumbres como estaban protegidos los animales y las corrientes de agua, para producir más trabajo, más alimentos, más sangre; una economía dirigida, en todas sus relaciones laborales, a una dominación física y económica del estilo más significativamente total.”⁷

En la Europa del siglo XVII, los hombres fueron obligados coercitivamente a abandonar los campos. En Inglaterra... “la tarea de desmontar las zonas boscosas con el fin de aprovechar la madera (como) forma de obtener combustible y de contar con más pasturas...” provoca la aparición de nuevos terratenientes que reemplazan los antiguos castillos con casas de veraneo. El campo adquiere una nueva valoración y se crean consecuentemente poéticas pastorales basadas en la consideración del campo como un espacio bucólico que cumpliría con los deseos de una visión romántica rural.

Este fenómeno es equivalente al que en la Argentina se da con el modelo de país agroexportador de fines del siglo XIX y también, con sus diferencias, en el modelo de fines del siglo XX.

⁶ Texto citado en Jameson, Fredric; *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, Barcelona, 1995. (p.244)

⁷ Williams, Raymond; *El campo y la ciudad*. Paidós, Buenos Aires, 2001. (p. 110 y ss.)

Habría que preguntarse porqué el filme de Alonso se llama *La libertad* y trabaja con un hachero que está en las mismas condiciones que un campesino del siglo XVII europeo o del siglo XIX argentino, evidenciando las condiciones de producción del campo argentino que, al igual que en *La ciénaga*, se dan en un contexto latifundista.

Si pensamos en los tres términos de la ideología althusseriana: el sujeto individual (el hachero o la familia aristocrática salteña venida a menos), lo real (el monte, el hacha y el vehículo que el hachero tiene que pedir prestado en *La libertad* o la conversación sobre la venta de ajíes en Buenos Aires en *La Ciénaga*) y la proyección imaginaria que hace el sujeto de la relación de lo individual con lo real, vemos que ambos filmes están hablando desde una ideología. En el caso de *La libertad*, se trata de la proyección que del hachero hace el director, cuando lo muestra como un ser libre, que produce a su ritmo y es dueño de la naturaleza porque puede matar y comer en libertad su mulita; en *La ciénaga* esa proyección aparece en el proyecto de viaje de Tali (que propone salir del entorno, ir a la frontera y consumir mercadería) cuya desconexión con lo real se ve en el cercenamiento de su marido mecánico que no sólo la frustra en su viaje sino que hace que, en su imposibilidad de ser, olvide la escalera en el patio y ocurra lo más temido: la muerte del hijo por la inversión del rol materno protector. Una es visualizada como ejemplo de libertad-condena; la otra, como ejemplo de control-alineación total. Así, en estas proyecciones imaginarias hechas sobre los personajes se cumple lo que Lowe⁸ afirma respecto de la capacidad de crear un acontecimiento a partir de imágenes mediáticas.

Estos filmes muestran la situación de la Argentina en la década de los noventa en tanto que exhiben los efectos del capitalismo mundial tecnologizado en nuestras geografías. Así hacen aparecer las mentalidades⁹ como prejuicios del pasado que hacen un acting en el presente, ya que refieren a este sistema-mundo que a la vez de ser motor de la destrucción, está elidido o ausente en la enunciación, con las diferencias pertinentes en ambos filmes. Hay una lucidez en la mostración de esa representación (en las escenas de la aparición de la

⁸ La meta-comunicación de las imágenes publicitarias por vía de los nuevos medios eléctricos y electrónicos ha logrado invertir la relación que percibimos entre imagen y realidad: tienen la capacidad de crear un nuevo autoacontecimiento a partir de la materia prima de un hecho real. La meta-comunicación de la imagen se ha encargado de definir la realidad en la sociedad burocrática del consumo controlado. En: Lowe, Donald; *Historia de la percepción burguesa*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

⁹ La mentalidad es el motor de las actitudes y está constituida por toda una serie de prejuicios del pasado que han llegado hasta nosotros en forma inconciente y forman parte de nuestra cultura. En: Romero, José Luis; *Estudio de la mentalidad burguesa*. Alianza Bolsillo, 1987.

Virgen a través de los medios) en el filme de Martel que no hay en el de Alonso, cuya crítica es inexistente y adolece de un metadiscurso necesario para la comprensión de esa experiencia. En este sentido, tal como hemos visto en las teorizaciones de Lowe, los nuevos medios electrónicos no ofrecen marcos espacio-temporales autónomos, autocontenidos, sino que extienden y extrapolan las imágenes visuales y auditivas hasta nuestra realidad cotidiana, de tal modo que las imágenes con sus mensajes acompañantes se vuelven una parte de nuestro ambiente. La televisión irrumpe en nuestra realidad perceptual y la redefine.

Contrariamente, habría que diferenciar estas utopías rurales de la importancia que cobra la naturaleza en otras cinematografías, como por ejemplo, la de Tarkovsky, que, mientras construye una estética basada en la exacerbación de los cuatro elementos (aire, fuego, agua y tierra) decide no desideologizar la imagen, ponderando elementos arcaicos que se enfrentan a y superan las condiciones planteadas por el capitalismo.

3. Sistemas narrativos: espacio, representatividad y alegoría.

3. a. El tratamiento del espacio.

Tal como afirma Francastel, la figuración del espacio no sólo tiene que ver con cuestiones de composición sino que nos introduce en un universo de valores aceptados por el artista y su medio. No podemos leer las obras si no tenemos presente que toda imagen es un documento óptico y afirmación de un sistema de valores. De este modo, las cualidades de un filme se relacionan con elementos que van más allá de lo que se figura, hay en cada época una forma de pensamiento narrativo que elabora datos ópticos para una percepción y los combina con otros datos producidos artificialmente pero que tienen la apariencia de la exterioridad. Así, el medio visual construido por la década estudiada es autónomo pero no extraño a los otros medios contemporáneos. “Su estudio nos ayuda a completar nuestro conocimiento de las leyes generales del espíritu... En el punto de encuentro de una realidad ilusoria y de una significación concertada, se sitúa la significación”¹⁰

¹⁰ Francastel, Pierre. *La figura y el lugar*. 1988, Barcelona. (p. 152)

La imagen fílmica es la imagen plana definida como cuadro que juega con los elementos compositivos. En estos filmes, el ambiente rural es el espacio elegido, en él la geografía característica de cada zona determina el significado y hay un cuidado estricto del encuadre, el peso compositivo, los elementos lumínicos y hasta sonoros. Esta imagen limitada por el cuadro nos hace percibirla como una porción de lo real: lo que en cine llamamos campo, el cuadro deja ver una parte del mundo. Esta impresión de analogía es muy importante: hay un espacio invisible que prolonga lo visible: el llamado fuera de campo. En el caso de los filmes que analizamos, está más trabajado el fuera de campo en *La ciénaga* que en *La libertad*. La escena no se define solo por lo visual y ahí empieza a jugar la homogeneidad sonora del campo y fuera de campo tal como vemos en el filme de Martel.¹¹ Por eso, aunque se haya discutido el nivel narrativo de estos filmes, siguen siendo narrativos. El cine de Martel cuenta una historia situada en un nivel imaginario y hace hincapié en la representatividad, a diferencia del cine de Alonso. Estos filmes evocan un espacio tridimensional¹² y son una ventana abierta al mundo aun cuando formalicen a menudo un fuera de campo heterogéneo al campo e ilusorio. Incluso hay más trabajo sobre la perspectiva y la profundidad de campo en Martel. Esa representación fílmica supone un ojo privilegiado que la mira. En Martel está ese ojo, en Alonso aparece recién al final, el ojo sorprendido que ve cómo el hachero come la mulita y se abandona a ese acto.

La nitidez o falta de nitidez con que son tratadas las historias permiten detenernos en los momentos en que la cámara o punto de vista del narrador opera sobre el hecho contado: espacios, personajes y objetos en foco y fuera de foco (como los momentos en que Momi, la hija de Mecha mira a través de vidrios y ventanas la vida ajena, la vida de las

¹¹ Entre los procedimientos narrativos utilizados para la construcción del clima opresivo, el tratamiento del sonido adquiere un lugar relevante. Los truenos, el tintineo de las copas, el chirrido de las reposeras arrastradas, el silencio que invade las continuas siestas en la casa de Mecha, le otorgan al ambiente un espesor denso, agobiante, artífice del clima de encierro. Así la casa de Mecha parece sumida en una honda letanía; los integrantes de la familia discurren por allí sin ningún fin preciso, más bien derivando de cuarto en cuarto, echándose indistintamente en las camas siempre deshechas que encuentran a su paso. La familia de Tali, por el contrario, es bulliciosa y la casa está siempre en movimiento. Los niños corren gritando de un lado a otro, Tali misma se desplaza continuamente entre el desorden generalizado y hasta a la tortuga que vive en el patio se la ve caminando activamente. En este caso, el clima de agobio se construye a partir del continuo movimiento y de un sonido ambiente que no cesa nunca. Aunque la estructura planteada en ambos casos resulta opuesta, el resultado es el mismo. Tali aparece tan aprisionada dentro del caos como Mecha en medio del silencio.

¹² Aumont, Jacques y otros; *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós comunicación, 17 cine, Buenos Aires, 2005.

collas carnavaleras), el tratamiento de la luz (claros muy intensos opuestos al negro absoluto de los interiores en ambos filmes), acercamiento u ocultamiento de objetos y personajes (Gerardo, el marido de Mecha mientras su hijo José habla con Mercedes, la amante de ambos). Los filtros en general puestos para una mejor legibilidad del ámbito natural como los cielos y la naturaleza y el grano de la película, que, como en el caso de Alonso, al final del filme, por la oscuridad con que se cuenta al elegir el fuego como única fuente de luz, se hace menos legible a la percepción pero a su vez descubre un real y una verdad ocultada a lo largo de toda la enunciación del filme: es, con la escena ficcional de la siesta, los únicos momentos en que aparece una subjetividad (en la siesta, el sueño del hachero o la falsa subjetiva que denota la presencia del director; durante la cena de la mulita, la mirada del hachero hacia la cámara y el descubrimiento de la subjetividad del director)

En cuanto a la profundidad de campo, ésta aumenta cuando la lejanía con el objeto aumenta. Por ejemplo, en la escena de la caminata del hachero por el bosque. Sin embargo, esta profundidad no es sinónimo de cercanía con la comprensión del fenómeno. Vemos al hombre que está atrapado dentro de la naturaleza, sin embargo, a menor profundidad, por ejemplo la escena de la mulita en *La Libertad* o la escena de Luciano en la ciénaga frente al animal muerto, mayor acercamiento al suspense, a un indicio que nos permite la significación, ya que, nos introduce a lo siniestro de esas existencias aparentemente vanas del interior de la Argentina.

A este concepto de imagen debemos agregar los fenómenos de movimiento y tiempo que produce la concatenación de los fotogramas. En este sentido, por ejemplo, habría que diferenciar el tipo de plano secuencia empleado por Alonso, más extenso, más ligado a la Nouvelle Vague, y por eso, como se leería en cierta interpretación de los años '70, más burgués, más resistente a plasmar un significado, del plano secuencia empleado por Martel, cercano al Neorrealismo italiano, más directo, menos vacilante y más seguro a la hora de contar e interpretar un hecho. Una interrogación sobre el tipo de movimiento empleado por la cámara, la duración de las tomas y escenas, el ritmo y la duración entre imágenes determinados por los planos secuencias aportarán nuevas significaciones del

espacio en concordancia con una idea de tiempo representado: ¿Qué abarcan y qué ocultan en fin estas películas?¹³

La reproducción del sonido aparentemente natural en la representación es fundamental en la concepción estética ideológica de la obra. La diferenciación entre lo visual y lo sonoro es muy importante. En estos filmes no hay una relación biunívoca y redundante entre elementos sonoros y visuales. No siempre son reconocibles las fuentes de los sonidos y a menudo no está esa fuente en la imagen, al menos no estrictamente focalizado en tal o cual elemento visual sonoro; aunque sí hay un sonido de referencia, lo más importante es la construcción del mundo sonoro y del ambiente de los filmes, inundados de naturaleza (los truenos, la lluvia, los perros, los pájaros), o en su defecto, y como contraposición, de tecnologías (radio, televisión y música que molestan a los sonidos naturales o, como es el caso de los tiros de escopeta, producen la sensación de siniestro sobre lo que no se sabe en la narración y siempre está latente).

Otro elemento a tomar en cuenta es el montaje prohibido de Bazin en el sentido de que estos filmes tratan de reproducir la ambigüedad inmanente a lo real, por lo cual, se alejan del montaje clásico y experimentan otro tipo de montaje que no permite leer las relaciones lógicas directas de causa, consecuencia o verdadero-falso, aunque igual construya cierto tipo de causalidad azarosa entre la vida del espacio cenagoso y el accidente fatal del hijo de Tali o la vida determinada por las leyes de lo natural en el hachero y el final que adviene con el anochecer.

3. b. Representatividad.

Dijimos que había una desdiferenciación de los niveles sociales por medio de la propia alegorización de las películas postgenéricas. En lo que respecta a los niveles y clases sociales en nuestro país, en el contexto analizado, la fragmentación social producida por el efecto de la inequitativa distribución del ingreso y el proceso de privatización llevado adelante en el país durante la década del '90 causó la atomización de la sociedad con una nueva estratificación: un gran porcentaje de la sociedad vive desde entonces bajo la línea de pobreza. Esta ruptura provocó una movilidad descendente que alienó a gran parte de la

¹³ Las diferencias ideológicas entre el plano secuencia de la Nouvelle Vague y el del Neorealismo Italiano se refieren a consideraciones teóricas discutidas durante la década del '60 y expresadas en los escritos de P. P. Pasolini.

sociedad con una consecuente crisis identitaria que podemos ver en la construcción de los “personajes zombies” de estos filmes, “amnésicos” “que no vienen de ningún lugar ni se dirigen a ningún otro”¹⁴. Aunque nosotros podemos definirlos como seres marginales del sistema, son personajes que concientemente no representan un tipo heroico ni plantean ningún cambio o reflexión acerca de lo social. Este modo de presentación de los personajes fuera de toda tipología clásica hace posible una lectura más metafísica, no sólo desde el punto de vista del espectador crítico sino justificada por la técnica de construcción narrativa del personaje. Tali quiere viajar y hacer algo por sí misma pero nunca lo logra, estancándose en el monólogo alienado que es, unas veces soliloquio y otras delirio compartido con Mecha; el hachero de *La Libertad* no tiene un decurso en pos de alcanzar un objetivo, sino que se lo registra mientras simplemente *existe* en tanto realiza sus tareas cotidianas.

La caracterización de filme postgenérico (no pertenece a ningún género en particular, niega y hasta parodia otros géneros) tiene cierta legibilidad desde lo que los mismos directores han declarado sobre sus propias películas, especialmente Alonso, quien insiste en que lo suyo es ficción y nada tiene que ver ni con lo real ni con ningún tipo de registro documental. En tanto que en Martel, hay un cierto tipo de alegorización en toda la secuencia de la parodia de los medios y del registro del discurso religioso reelaborado por la TV¹⁵.

La nueva generación de cineastas, cuyo período de formación transcurrió durante la década de los 90, evidencia en su producción los efectos de este estallido social del que hablamos. Las películas muestran una estructura social desideologizada, porque es el momento de reacción frente a esta nueva realidad que no ha provocado una respuesta unívoca sino fragmentaria, ahistórica... Las obras, primeras producciones en la mayor parte de los casos, no trabajan con la noción de género sino con una estética y una propuesta similar a lo que es el cine de autor: el director es en general también guionista y a la hora de analizar el filme debe ser tomado en cuenta como uno de los elementos integrantes de la

¹⁴ Aguilar, Gonzalo; *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2006. (p. 30)

¹⁵ Ya en su primer cortometraje *Rey Muerto* (1996) que integró la serie de las *Historias Breves* aparece el personaje del macho-varón-rey muerto, enmarcado en una ventana que semeja la pantalla de un televisor, hablando de la anécdota de una periodista de Buenos Aires a la cual se la escuchaba putear al aire porque unos hombres la estaban tocando mientras ella cubría la nota del atentado a la Embajada de Israel. Así, el discurso de la TV está parodiado y sirve alegóricamente para parodiar el discurso del patriarca-jefe de familia.

producción para alcanzar su sentido último: la ciénaga que retrata Lucrecia Martel se relaciona con su paisaje natal y el campo en que trabaja el hachero filmado por Lisandro Alonso es el de su padre, productor también de la película.

3. c. Imagen – Tiempo en el nuevo cine argentino.

Después de las producciones cinematográficas de la década de los 80 que terminaron por saturar el modelo más clásico de representación realista, nos preguntamos cuáles son los filmes que, según un criterio de plus de esteticidad van más allá del plus de realidad formal o material evidenciado, salvo excepciones, como es el caso de Martín Rejtman, en todos los filmes del período, en los que en general hay un planteo del problema, o bien de la realidad y su representación, o bien de la imposibilidad de representación.

En este sentido creemos que en estos dos filmes hay una presencia de cierta esteticidad que permite la entrada de los mismos en la categoría de obra de arte. Nos referimos a cierto alejamiento de la impronta narrativa que nos sumerge en el ámbito del cine en relación con el triple juego entre realidad, sueño y fantasma: la percepción determinada por la experiencia del sueño y la alucinación. En estos filmes podríamos proponer una lectura a nivel mental más allá de toda voluntad de representación. Tal como señala Deleuze en sus consideraciones sobre la Imagen-Tiempo, podemos vislumbrar en ellos, la irrupción de un nuevo elemento que impide la prolongación de la percepción en acción, la conexión percepción-pensamiento y la subordinación de la imagen al tiempo más allá del movimiento. Es en el personaje de Mecha que se centraliza esta idea deslizada a través de todo el texto fílmico. La exacerbación de la percepción más allá de todo movimiento e inclusive la incoordinación motora presente desde la primera toma nos ubican en una narración cinematográfica en la que la percepción prevalece sobre la acción. Hay toda una profusión de gestos insignificantes que obedecen a esquemas sensoriomotrices simples de los cuales surge una "situación óptica pura" que no lleva necesariamente a una acción.

Deleuze define al propio neorrealismo como el "ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras...) [distintas de] las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción del

antiguo realismo"¹⁶. Podríamos así identificar cierta consonancia entre algún efecto óptico propuesto por aquella expresión del cine independiente de posguerra y estos filmes argentinos.

En la película de Martel hay una inversión de la identificación, el personaje se transforma en espectador; aunque actúe, la situación en la que se encuentra desborda su capacidad motriz y "le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción"¹⁷. El personaje no reacciona, registra, no se compromete en una acción haciendo que el resto de los personajes tampoco lo hagan, se abandona a la visión persiguiéndola o siendo perseguido por ella. La forma en la que vaga por la escena, los acontecimientos que apenas le conciernen y el aflojamiento de los nexos sensoriomotrices son los precursores de la construcción de esta nueva imagen constituida por la situación puramente sonora y óptica que sustituye la acción. Los objetos y los medios no tienen una realidad funcional, la situación no se prolonga ni en acción ni en pasión. Los objetos y medios cobran una realidad autónoma y los protagonistas impregnan su mirada sobre ellos. Lo que oyen (la lluvia, los tiros en el monte) y ven (el agua estancada de la pileta, la resolana en medio de un día muy caluroso) irrumpirá así en una vida cotidiana preexistente. Todo seguirá siendo real pero no hay una prolongación motora entre el medio y la acción sino que la relación se torna onírica: los sentidos se han emancipado, la acción flota sobre la situación, no la completa, ni la condensa. Ahí surge la importancia de los tiempos muertos (mientras los niños van a la ciénaga), de las situaciones límite (la muerte final de Luciano) y de los paisajes deshumanizados (la escena de apertura del filme, repleta de cuerpos sin humanidad alguna). La acción se transforma en desplazamiento de las figuras por el espacio. La ciénaga no es sólo una imagen sino una experiencia de la aparición fantasmática.

Se hace indiscernible la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo. Un principio de indeterminabilidad gobierna la imagen y la acción en una crítica nietzschiana de la moral que nos hace experimentar el devenir y el vaciamiento del personaje en una especie de drama no pasional sino óptico. La moral de la sociedad burguesa salteña se desmorona y el

¹⁶ Deleuze, Gilles; *La imagen-tiempo*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1996. (pág. 13)

¹⁷ Deleuze, Gilles; *ibidem*.

vacío experimentado por los personajes se constituye en el vacío existencial experimentado por el espectador.

Hay, en fin, una serie de imágenes sonoras y ópticas que van de lo objetivo a lo subjetivo, de lo real a lo imaginario, de lo físico a lo mental. Ambos polos están intercomunicados y aseguran pasajes y conversaciones llevándonos a un punto de indiscernibilidad de la narración en la que, más allá del argumento, lo importante es la vivencia de la imagen. El drama está en la constitución misma de la imagen de lo real.

En este sentido el filme de Lisandro Alonso da un paso más arriesgado desde el punto de vista formal: ya no es el personaje el que mira sino la presencia inminente de la cámara que registra todo (sonidos inaudibles como pasos sobre el follaje, amaneceres fotográficos, formas naturales compuestas por una percepción de la composición estética del espacio) y persigue al hachero, permitiéndole al filme, alejarse de una estética neorrealista y acercarse al concepto de errancia y vagabundeo de la cámara de la Nouvelle Vague.

Hay aquí, como en la película de Martel, un aflojamiento de los nexos sensoriomotrices y un ascenso de situaciones sonoras y ópticas en las que un cine de vidente reemplaza a la acción. Sin embargo, algunas imágenes cobran el carácter alucinatorio de la obra de Godard, como lo es la escena de la siesta, uno de los únicos momentos ficcionales del film: es el arte de la descripción siempre reiterado que reemplaza a su objeto. La reflexión no recae sobre el contenido de la imagen sino sobre su forma, medios y funciones, sobre las relaciones que en ella mantienen lo óptico y lo sonoro.

En cuanto al tratamiento de la fotografía, recordemos que en Rivette hay un concepto de la luz de la escuela francesa de preguerra: la luz crea formas por sí mismas independientemente del reflejo sobre el material y los objetos, lo cual implica un valor provisional y relativo de la diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo en la imagen sonoro-óptica y la creación de lo real por la fuerza de la descripción visual opuesta al objetivismo crítico de Godard totalmente subjetivo. En el filme se sustituye el objeto real (el documento de la vida de un hachero en un campo de La Pampa) por la descripción visual de un día de su vida haciendo entrar la imagen en el 'interior' de la persona o del objeto. Los cielos y las formas naturales en Alonso constituirían una descripción indiscernible entre lo real y lo imaginario, afirmando así una definición del quehacer cinematográfico como el poder

descriptivo de los colores y los sonidos que reemplazan, borran y recrean el propio objeto. Habría que agregar además, una consideración especial a la escena de la mulita, ya que la exacerbación de lo táctil puro, no prensivo, ni motriz es un paso más en esta búsqueda de lo real del ojo de la cámara.

Así como Bresson hace del tacto un objetivo de la visión en sí misma, en *La Libertad* el espacio visual fragmentado y desconectado con enlace manual creciente provoca que la mano sustituya al rostro. La mano duplica su función prensiva (objeto) con una función conectiva (de espacio), el ojo entero duplica su función óptica con una función de tocamiento propio de la mirada. Esta originalidad de los espacios en Bresson se repite en Alonso: lo óptico y lo sonoro son regulados por lo táctil y lo gustativo en esa escena que marca todo un salto estético en la producción de arte del cine nacional.

3. d. *Percepción y Alegoría.*

El cine, arte del siglo XX, es como afirma Tarkovsky, “esculpir en el tiempo”. Estos filmes, pertenecientes a la era tecnológica de fines de siglo XX y principios del XXI, exacerbaban los efectos de una era electrónica que logra una sincronía entre la vista y el oído. Miro, escucho y filmo al mismo tiempo, no hay una detención obsesiva en el momento del corte, la percepción es inmediata y no implica la reelaboración escrituraria, no se ve la decisión del corte, el fenómeno sin intermediación aparece ante nosotros.

El hecho de que la percepción esté exacerbada nos conduce a pensar en la propia constitución del fenómeno. Donald Lowe propone hacer una historia de la percepción como vínculo intermediario entre el contenido del pensamiento y la estructura de la sociedad: la percepción como todo reflexivo e integral es el contexto inmanente y hermenéutico en el cual localizar todo contenido de pensamiento¹⁸. Hasta aquí hemos visto el modo en que un filme puede pensarse como fuente para la historia reciente, pero es a partir de este concepto de percepción que podemos pensar en el cine como agente, ya que el modo en que se

¹⁸ Esta percepción está limitada por tres factores: a) los medios de comunicación que enmarcan y facilitan el acto de percibir, b) la jerarquía de los sentidos, es decir, el oído, el tacto, el olfato, el gusto y la vista, que estructura el sujeto como perceptor encarnado, y c) las presuposiciones epistémicas que ordenan el contenido de lo percibido. Los tres están relacionados e interactúan. Estudios recientes revelan que los medios de comunicación, la jerarquía de los sentidos y el orden epistémico cambian con el campo. De allí que el campo perceptual constituido por ellos difiera de un período a otro. Hay una historia de la percepción para delimitar el contenido cambiante de lo conocido. En: Lowe, Donald; *Historia de la percepción burguesa*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

estructura esa percepción crea lo conocido que pasará después al campo de los estudios históricos.

El cine como medio de comunicación no sólo transmite información sino que la enmarca y la filtra, cambiando de este modo su significado. Por ejemplo, podemos comparar una escena literaria descriptiva (que relata los hechos de manera sucesiva) con otra cinematográfica en la que hay simultaneidad, superposición y cambios de planos. El medio tal vez no sea el mensaje, pero determina el mensaje para el espectador o el auditor. De este modo necesitamos estudiar los medios de comunicación como factor determinante en la percepción.¹⁹

En el capitalismo corporativo, a comienzos del siglo XX, la concentración y el control de las principales industrias a través de monopolios, alteró las relaciones entre producción y consumo, entre la economía y el Estado, entre la estructura económica y la ideología. Ésta, gracias a los medios de comunicación, desempeñó un papel mayor, facilitando el funcionamiento del capitalismo avanzado. La mejor forma de caracterizar el capitalismo corporativo es como sociedad burocrática de consumo controlado. Así, fue derrocada la linealidad visual racional y surgió, en su lugar, la *multiperspectividad*, es

¹⁹ De las teorías actuales sobre la comunicación el autor toma la de Walter Ong que en *The Presence of the Word* concibe la cultura como oral, quirográfica, tipográfica o electrónica, según los medios de comunicación que la sostengan:

Medios de comunicación	Orden epistémico	Jerarquía de los sentidos
<i>La Edad Media</i> Quirografía sobre oralidad	Oído/tacto sobre vista	Analogía
<i>El Renacimiento</i> De la quirografía a la tipografía	Del oído y el tacto a la supremacía de la vista	Similitud
<i>Sociedad estamental</i> Tipografía sobre quirografía y oralidad	Vista sobre oído/tacto	Representación en el espacio
<i>Sociedad burguesa</i> Tipografía complementada por la fotografía	Extensión de la vista	Desarrollo en el tiempo
<i>ISiglo XX</i> Electrónica sobre tipografía	Extrapolación de vista/ sonido	Sistema sincrónico (1)

(1) fuente: Lowe, Donald; *Historia de la percepción burguesa*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986. (Cap. I, p.36)

decir, la aceptación de diferentes relaciones perspectivas dentro de una sola disciplina. El cine, a diferencia del lenguaje escrito y oral desarrolla este nuevo campo perceptual que define un nuevo orden epistémico, desplazando la linealidad por la multiperspectividad: el tiempo, el espacio y el individuo ya no son las coordenadas absolutas de la percepción. Así como Saussure supuso oposiciones binarias entre sincronía y diacronía, entre *langue* y *parole*, entre significante y significado, a través de las cuales organizó el orden epistémico del desarrollo en el tiempo; la cinematografía creó una realidad nueva y diferente a partir de la imagen visual y el sonido, mostrando su capacidad multiperspectiva en cuanto a la percepción del espectador.

El público impone la ideología del realismo al potencial visual onírico inherente al filme. Del conflicto entre el potencial visual-auditivo directo del filme y la expectativa representacional del público surgieron tres tipos de filmes: 1)el filme de ficción, que imitó, primero, el lenguaje del teatro y luego el de la novela, en la representación ficticia del mundo; 2)el filme fáctico, que busca la representación ficticia del mundo; y 3)el filme experimental, también conocido como la vanguardia, poético, clandestino, visionario o abstracto formal, que explora directamente las cualidades visuales y auditivas de imagen y sonido en lugar de emprender cualquier representación realista²⁰.

La transformación de la linealidad visual y objetiva en multiperspectividad, resultó de la inmersión de la cultura tipográfica con su mentalidad y su formación de personalidad bajo un sedimento de cultura electrónica, con su nueva y diferente mentalidad e integración de personalidad aún en formación. Este trasfondo cultural es el trasfondo de la meta-comunicación de la imagen. En relación con estas clasificaciones, las películas analizadas participan tal vez más del aspecto experimental, ya que ponen en una nueva perspectiva el rol del director-actor en el caso de *La libertad* o porque la historia se funde en la experiencia óptica pura al mostrar las existencias cenagosas de una familia que no puede

²⁰ El filme es una proyección de imagen y sonido dentro del contexto de una espacio-temporalidad dinámica de perspectivas múltiples. La imagen fílmica es más concreta e inmediata que el signo lingüístico. Es un rastro visual, carente de la doble articulación del signo y se lo puede emplear con muchos propósitos diferentes. La espacio- temporalidad de un filme en particular aporta el marco para la significación de su imagen y sonido. En este sentido cada filme define su propio contexto. No obstante, el nivel significativo de imagen y sonido depende de si cada película en particular es ficticia, fáctica o experimental. En el filme ficticio, la imagen y el sonido representan un mundo ficticio, mientras que los del filme fáctico representan el mundo real. En contraste, el filme experimental aparta la imagen y el sonido de su función representativa con objeto de explorar otras posibilidades. Cada tipo de filme tiene una diferente perspectiva perceptual y ha adquirido una nueva versatilidad para comunicar diferentes niveles de significación.

escapar a su destino trágico. La imagen, más que el signo lingüístico, es el medio apropiado para la meta-comunicación del siglo XX. Un signo es una unidad dentro del sistema autocontenido del lenguaje. No refiere directamente a nada, salvo diferencialmente en relación a todos los demás signos de tal sistema de doble articulación. Por otra parte una imagen, al mismo tiempo onírica y significativa, es ya motivada y remite directamente a un objeto inventado, sea real o ilusorio. Es un rastro en el campo perceptual y se la puede emplear con muchos propósitos diferentes. La cinematografía nos ha mostrado sus perspectivas en diferentes espacio-temporalidades filmicas. El lenguaje presupone una estructura sincrónica; pero cada imagen tiene un pasado sedimentado que puede emplearse con otros fines en el futuro.

Los nuevos medios electrónicos no ofrecen marcos espacio-temporales autónomos, autocontenidos, sino que extienden y extrapolan las imágenes visuales y auditivas hasta nuestra realidad cotidiana, de tal modo que las imágenes con sus mensajes acompañantes se vuelven una parte de nuestro ambiente. En los diálogos alienados de Mecha y Tali la meta-comunicación de las imágenes publicitarias por vía de los nuevos medios eléctricos y electrónicos ha logrado invertir la relación que percibimos entre imagen y realidad: tienen la capacidad de crear un nuevo autoacontecimiento a partir de la materia prima de un hecho real. La aparición de la Virgen, la actualidad y el mundo externo se manifiestan en la casa de Mecha a través de la meta-comunicación de la imagen que se encarga de definir la realidad como el marido de Tali, único varón proveedor-protector y dueño del discurso que ella repetirá: “viajar es peligroso para dos mujeres solas”.

Si bien estos filmes no constituyen alegorías hay una constitución alegórica de algunos elementos. La alegoría es la narración de un mundo limitado en un espacio y un tiempo que está en lugar de otro mundo más amplio. Este tipo de relato supone un recorte y una lectura de ese mundo pensado como un Otro desde una subjetividad como lo es el punto de vista de la cámara-director. En ese sentido, hay elementos alegóricos en la escena del camino hacia la ciénaga que hacen los niños (esa vaca muerta remite a la alegoría del matadero y a toda una lectura sobre la barbarie en la cultura argentina) y en la última escena de la mulita, que a pesar de la negación de su autor, es una escena teñida de ideología.

Ya afirmado por los lingüistas Voloshinov y Bajtín, el signo, la forma, el modo en que se recorta del paradigma, la historia o genealogía cultural de la palabra o la imagen y su relación dinámica con el sintagma tienen una significación ideológica, el signo es ideológico. En cine, el valor del plano lo es, la angulación de la cámara, el movimiento dentro del plano, el corte, el ritmo que se establece a través del montaje interno o externo, la secuencia, todo lo que vemos y oímos lo es.

En este sentido creemos que la obra y la figura de Lisandro Alonso como artista, es un epígono de esta tendencia extrema de la negación discursiva de lo real. En *La libertad* Alonso filma al hachero del campo de su padre, dice que es pura ficción y que no hay ideología, como si con su voz el artista negara la significación de las formas que aparecen en el discurso fílmico. Sabemos que una obra no puede ser creada sin premisas. A pesar de la negación que de una tradición se hace en este nuevo cine argentino, cuyos realizadores abogan por su espontaneidad, declaran no tener ideología, niegan el efecto que una lectura colectiva devuelve a sus obras, como si la función estética, la norma y el valor de los filmes no estuvieran atravesados por los discursos sociales dominantes, vemos cómo el objeto artístico puede desprenderse de las intenciones del artista, quien es repuesto finalmente al mundo que le pertenece, el mundo del trabajo, el mundo de la fuerza de gravedad a la que hay que vencer para producir algo nuevo.

En la última escena de *La libertad*, el personaje, un hachero que está fuera de la historia y cuyo recorrido a lo largo del filme se limita a la representación frente a la cámara de sus movimientos cotidianos dentro del bosque: sabe conseguir madera, sabe hachar, se las arregla para venderla, busca algo para comer, caza y mata una mulita, la cocina y se alimenta para seguir viviendo.

Esta última escena lo muestra solo en la noche, y el modo en que está filmada, un plano largo, un plano secuencia a través del cual acudimos por primera vez al ser del hachero. Su figura se recorta en la noche a través del fuego con el que cocina su alimento y calienta el ambiente. En medio de una naturaleza inhóspita, en la que la mayor parte de nosotros no podría sobrevivir, él hace alarde de lo que sabe: es un cazador, sabe matar y comer lo que mata, sabe tirar un árbol abajo con el menor esfuerzo y sabe también, y esto quizás lo sepa inconscientemente Alonso, cómo invertir los términos de la dialéctica amo-esclavo. Misael, el hachero, ha filmado la película para el hijo de su patrón y este encuentro

se produce en un final que resignifica todo el filme. En *La libertad* conviven dos mentalidades, la mentalidad feudal que abarca al hachero, que sólo cuenta con su fuerza de trabajo, no recibe paga y aprendió a sobrevivir al igual que cualquier habitante del bosque medieval, y también al director, que funciona como su señor, el dueño de la tierra, al cual no se le puede decir que no y quien lo protege de los males externos. La otra mentalidad es la moderna, siempre presente a través de la cámara curiosa del director, de nosotros, los espectadores, de la técnica digital que se instala en el monte y del discurso pretendidamente desideologizado y ficcional de Alonso.

Sin embargo, al final, en el corte final, Alonso ha sido sometido por su súbdito. Recordemos que el filme terminaba con la sonrisa del hachero pedida expresamente por el director y que Alonso fue persuadido para cambiar el corte final de la obra. En fin, el artista ha sido devorado por el modo en que el hachero se apropia de la materia viva, la mata y la engulle. Ahí surge la ideología por sobre la modernidad y el público se independiza del artista. No hay argumento pero sí ideología, forma pura, gesto, movimiento puro, efecto. El artista, obnubilado por el descubrimiento del otro y el otro que nos causa extrañeza, mueve nuestras creencias, vence nuestras leyes de gravedad, nos está diciendo algo de lo inenarrable que pertenece a la historia del arte: lo real es la muerte de todo lo que vive. Nos está enfrentando, como toda obra de arte, a nuestra propia muerte, mostrando a la Historia como el Cine evidencia su función estética y política que será considerada o no por los futuros estudios históricos. Esta inversión de la dialéctica amo-esclavo es también una lectura para la historia de este fin de siglo y un reverso en los estudios culturales a partir de la globalización. Hay, en estos filmes algo que se resiste a ser racionalizado, globalizado, incluido: es la caída de la “certidumbre objetiva” de Wittgenstein, la negación del Gran Otro del discurso analítico²¹ que se hace evidente en estas escenas. Los estudios históricos podrán tomar el cine como fuente para el estudio de las mentalidades, la cultura y la percepción, pero el cine (y los medios) parecen ser los agentes que crean un mundo cuyas significaciones determinan la acción de los sujetos, y por lo tanto, determinan también los posibles rumbos de la investigación histórica.

²¹ Slavoj Zizek lo conceptualiza como la identificación existente entre la crítica cultural posmoderna y el capitalismo, cuya sola mención tiende a despertar sospechas de esencialismo o fundamentalismo, lo cual, es para el filósofo, la expresión de un *síntoma* de nuestros tiempos. En: Slavoj Zizek; *Porque no saben lo que hacen*. Paidós, Buenos Aires, 2006 y Fredric Jameson-Slavoj Zizek; *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Buenos Aires, 2005.