

Carlos F. Alvarado Duque
cfalvarado@umanizales.edu.co
Profesor Titular. Escuela de
comunicación Social y
periodismo, Facultad de
Ciencias Sociales y Humanas.
Universidad de Manizales,
Colombia.

Recibido
26 de abril de 2017
Aprobado
4 de mayo de 2018

© 2018
Communication & Society
ISSN 0214-0039
E ISSN 2386-7876
doi: 10.15581/003.31.3.211-222
www.communication-society.com

2018 – Vol. 31(3)
pp. 211-222

Cómo citar este artículo:
Alvarado Duque, C. F. (2018). Adiós
a Latinoamérica. El hombre errante
del cine de Lisandro Alonso.
Communication & Society 31(3), 211-
222.

Adiós a Latinoamérica. El hombre errante del cine de Lisandro Alonso

Resumen

Este artículo explora la obra del director argentino Lisandro Alonso a partir de la figura del hombre nómada, del errante contemporáneo que ya no encuentra lugar en las ciudades modernas. ¿De qué manera la obra de Alonso ofrece una nueva cartografía del hombre contemporáneo? puede decirse, tras la exégesis de su filmografía, que mediante el desafío a la idea de humanidad propia del discurso moderno. Bien puede pensarse en su filmografía como un falso mapa de Latinoamérica, en la medida en que abandona las divisiones políticas (aunadas a diferentes prácticas ideológicas) que otros cines del subcontinente han delineado. De esta manera, se pone en evidencia cómo la ausencia de ciertas formas de territorialización (familia, casa, ciudad) son des—montadas para dar cuerpo a la errancia. Creemos que en un cine como el de Alonso se anticipa un nuevo hombre o, por lo menos, se hace el retrato de una necrología anunciada hace varios años: la muerte del hombre moderno.

Palabras clave

Cine latinoamericano, narrativa cinematográfica, errancia, humanidad, Lisandro Alonso, estudios de cine.

1. Introducción: Obertura de una filmografía des—territorializada

En los últimos años los cambios en las tecnologías de producción han permitido un incremento exponencial de las filmografías latinoamericanas. Nos encontramos en un momento en el cual se hace difícil, para cualquier espectador, navegar en el grueso de los trabajos de nuestro subcontinente, en especial si se guía por viejas categorías como cine contestatario, cine de revolución o cine costumbrista. Hace un par de décadas era fácil pensar que a Latinoamérica la unía un cine que deseaba hacer testimonio de sus propias miserias y que, en medio de este tipo de retratos, buscaba que las imágenes en movimiento difundieran una suerte de identidad colectiva. Con el comienzo del nuevo milenio el incremento de producciones da cabida a otro tipo de exploraciones en las narrativas latinoamericanas, hasta el punto de reconocer la autoría de muchos de sus directores sin asociarlos a un cine militante. Y al ponderar, explícitamente, que existe un autor tras la cámara se da cuerpo a la singularidad dentro del séptimo arte. Se

permite, para los espectadores, el extraño ritual intimista de entablar un diálogo personal en medio de la multitud de la sala. Gracias a ello podemos constatar que no existe una sola Latinoamérica (nunca ha existido), como quizás los cines colectivos pudieron hacernos pensar. Y la singularidad de modos de comprenderla está a la mano de quienes deseen navegar en las nuevas ofertas estéticas.

La variedad de voces en el cine latinoamericano nos impide pensar en un único mapa de nuestro territorio. Incluso, todo mapa imaginario tendría que romper cualquier taxonomía para que las versiones de directores como Carlos Reygadas, Ciro Guerra, Claudia Llosa o Fernando Meirelles (por traer a colación algunos nombres) pudieran localizarse en la misma superficie. Y por esta imposibilidad cartográfica el continente tiende a disolverse; lo cual, sin duda, ya ha ocurrido en otras geografías. Basta pensar en la Europa narrada por los grandes maestros del cine moderno o el oriente imposible de los nuevos directores asiáticos. Poner en tela de jaque la figura del mapa (que cuestiona las divisiones políticas de los modernos estados—nación) tiene como efecto una suerte de retroceso y, al mismo tiempo, una apertura al porvenir. Por una parte, derrocados los límites entre naciones, pareciera emerger nuevamente una geografía pre—moderna, un espacio donde los límites políticos pierden grosor y se encrucece la distancia entre las grandes conurbaciones y los espacios naturales indómitos. Por otro lado, el porvenir aparece como una negación del pasado. Se acrecienta la necesidad de violentar las cartografías construidas políticamente en favor de otro tipo de geo—grafía, sean virtuales o dibujadas en secreto, al margen del control institucional.

En esta medida, no queremos sugerir que el trabajo de Lisandro Alonso sea un mapa de Latinoamérica, pero sí que su obra retrata el afán de las nuevas filmografías por dar la espalda a la idea de representar un subcontinente definido políticamente como bloque. Y más allá de eso, pretendemos señalar que su filmografía pone en escena el quiebre de la familia, la casa y la ciudad (entendidas en una clave moderna) como el soporte de la estabilidad socio—institucional. Sin anunciar un nuevo hombre, Lisandro Alonso desafía la idea de humanidad que se ha tejido en el discurso moderno. Su ruta, que bien anticipa el porvenir, tiene como tono principal un extraño regreso. Y ese regreso no es al pasado, en un sentido del retorno de las viejas costumbres, sino un esfuerzo por remontar el camino en busca del porvenir, lo que equivale a decir, en una búsqueda sin término. En palabras de Lyotard (1998) una re—escritura que tiene que decir siempre algo diferente al texto original.

No es nuestro interés (lo cual además desborda este texto) hacer una cartografía sobre el cine latinoamericano. No obstante, sí creemos que una caracterización tanto de su tránsito histórico, como de su inaplazable compromiso social bien puede permitirnos pensar la importancia de un cine como el de Lisandro Alonso, tan cercano a la des—estructuración y el montaje de la tradición que la precede. En términos históricos se empieza a reconocer la etiqueta ‘nuevo’ como una suerte de llamado a la renovación del cine en estas latitudes. El nuevo cine argentino, por ejemplo (que bien puede pensarse con el cierre del siglo pasado), atestigua dicho horizonte. Y allí se ubica, iniciática, la obra de nuestro director.

Quisiéramos, así, visitar el cine de este singular autor contemporáneo para hacer una hermenéutica fílmica, focalizada en la idea de lo humano, en el hombre como centro de gravedad, de obra: *La libertad* bajo la producción de Hugo Alberto Alonso (2002), *Los muertos* con la producción de Micalea Buye (2004), *Fantasmas* a partir de la producción del mismo Lisandro Alonso (2006), *Liverpool* producida por Luis Miñaro (2008) y *Jauja* bajo la producción de Micalea Buye (2014). Nuestra investigación opera a partir de *estudios de casos*, los cuales, como tendencia en este campo, acceden a fuentes secundarias (filmes) para hacer una re—construcción de los textos sociales desde el campo estético. Es clave considerar que este tipo de indagaciones se contemplan dentro de los estudios fílmicos teóricos en los cuales la evidencia cinematográfica empírica se balancea con el soporte especulativo sobre

diferentes focos conceptuales. Nuestro análisis pretende ir más allá de lo que propone Catalá (2001) como método de estudio concentrado en una revisión estructural. Es un intento por adentrarse en la exégesis del *texto fílmico* para reflexionar sobre la capacidad de componer la realidad, en términos de Ricoeur (1980), como un texto que expone un mundo para el lector que puede ser habitado. En tal medida se focaliza el punto de encuentro entre relaciones textuales e intertextuales con diferentes prácticas socio—culturales.

Como bien señala Catalá: “Durante los últimos años, el campo de los estudios fílmicos ha estado cambiando [...]. Como constatan Bordwell y Carroll (2001) se han abandonado las teorías absolutistas que determinan un estilo hegemónico de investigación, en favor de estudios parciales” (p. 16). En otras palabras, no se trata de hacer compilaciones filmográficas (“empirismo obtuso”) sino de crear un trabajo académico que dé cuenta de las implicaciones teórico—empíricas desde métodos particulares. Para ello pretendemos dejar en claro que este análisis se distancia de la perspectiva sociológica del *Mobility turn* (giro de la movilidad que privilegia los estudios diagnóstico sobre movilidad espacial y social, en el marco de las sociedades modernas) que bien puede encontrarse en los trabajos de Adey (2010), Cresswell (2006), entre otros. Nuestro enfoque, si bien se interesa por una lectura del hombre en términos espaciales, lo hace desde un ángulo poético—relacional que ausculta la manera como un cuerpo es modificado cuando es afectado por la deslocalización. En tal medida, nos centramos en el análisis de algunos rasgos de la *poética* fílmica de Lisandro Alonso, en la línea de la propuesta por Russo (2011), puntualmente, la configuración de sus relatos, su puesta en escena como modulación espacial, sin que agotemos con ello todo el espectro fílmico de su trabajo. No obstante, dichos rasgos poéticos nos interesan en tanto nos permiten salir de los estudios sobre cine estrictamente formales. Como sugiere Muñoz (2017), la riqueza del cine de Alonso es que abre un campo posnarrativo de análisis: “El cineasta argentino [Alonso] se centra en los elementos profílmicos de las películas [espacio, tiempo y cuerpo] antes que en la narración y la trama” (p. 1). Nuestra exégesis del hombre contemporáneo se ofrece gracias al interés por la relación cuerpo—espacio que rastreamos en la urdimbre narrativa para dar paso a los intereses cinematográficos que bien pueden comprenderse como posnarrativos.

2. Una cartografía del cine latinoamericano a manera de precedente teórico

En términos de antecedentes, las filmografías del subcontinente (en las que se inserta el cine de Alonso, lo cual no supone que su obra oficie como modelo del cine latinoamericano), como constatan diversos historiadores y algunos pocos trabajos investigativos recientes, se han orientado, en el presente, por la exploración narrativa, el desmontaje de las luchas ideológicas y la creación de un mapa cinemático plural capaz de dar cuenta de los cambios sociales más significativos. De este modo, al interior del cine latinoamericano contemporáneo, deja de ser central la referencia a una cinematografía institucional para poner en el centro del debate a un puñado de poéticas de tipo intimista. Tales exploraciones estéticas tienen como nota central la diversidad y dispersión que pone en jaque el sueño de una identidad colectiva y mancomunada propia de años previos.

En términos de Salinas una tematización histórica del cine latinoamericano puede realizarse en tres grandes momentos. Primero la fuerza de un cine melodramático, asociado a los modelos de representación clásicos. Segundo, un fuerte periodo de militancia (y resistencia política). Tercero, un momento de poéticas intimistas que recuerdan la perspectiva del cine de autor. Dicha taxonomía no supone divisiones rígidas. Simplemente opera en calidad de mapa de orientación. En tal medida bien puede cavilarse que tras la estela del melodrama: “[...] estructura narrativa y matriz simbólica o cultural” (Salinas, 2010, p. 126) y su desmontaje, gracias a cines posteriores, puede pensarse la filmografía Latinoamericana.

Frente a un cine dedicado a replicar las estrategias del modelo canónico clásico americano, el cual encuentra en el melodrama una coartada para cautivar a públicos masivos, se da paso a un cine que hace resistencia política en la pantalla. En la década del sesenta, (luego de tres décadas de cine melodramático), siguiendo los análisis de Torres (1996), Carro (1997), Lillo y Chacón (1998), Martins (2003, 2010), Gunderman (2005), Page (2005, 2007, 2014), Angón (2008), Doll (2012, 2012a), Schroeder (2013), Ardiles (2013), entre otros, se configura un cine que bien podría denominarse ‘de la denuncia, de la enunciación de la penuria’ (no es gratuita la propuesta de un Tercer Cine de Octavio Getino [2005]).

Y si bien es cierto que la década del sesenta da pie a un cine revolucionario/contestatario, el cine posterior comienza, paulatinamente, a tomar distancia de la militancia sin que ello signifique que pierda contacto con su propia época. Podría decirse que en las décadas posteriores continúa la política de denuncia a los excesos de poder (la diatriba contra el imperialismo en pantalla) y, al mismo tiempo, se da paso a un cine que atestigua la soledad. Posterior a ello, puede comprenderse que el cierre del siglo y el comienzo del milenio significaron una expansión estética para el subcontinente. Se empieza a hablar de un nuevo cine, como sugeríamos, y la nota común es, sin dudar, la diseminación de los cánones y un singular interés por la marginalidad en sus múltiples expresiones.

Nuestra segunda guía para abordar el contexto de la filmografía latinoamericana es su marcado compromiso social. Estamos de cara a un cine que adopta una función performativa, como bien sugiere Barthes (1987), que se separa del acto de registro, de oficiar como espejo neutral del contexto, para intervenir con cierto tono militante en su propia geografía. Sin duda, tiene la capacidad de revelar la doble contingencia (categoría acuñada por Luhmann [1998] para analizar las relaciones: interacción y orden social) que determina la vida de los latinoamericanos y las instituciones que regulan sus sociedades. El caso de las nuevas filmografías no supone una renuncia al interés social, solo un cambio de enfoque. Opera a través de “[...] un diálogo con las tradiciones anteriores” (Lillo & Chacón, 1998, p. 7), para dar cuerpo a una narrativa que, como sugiere Quijano, rompe con los discursos de la modernidad liberal para adentrarse en los discursos del “[...] personaje paradójico de lo privado/social” (citado en Schroeder, 2013, p. 141). Bien puede reconocerse que otras formas de relación con lo social conducen a otros modos de re—producción discursiva al interior del cine. Como afirma Doll (2012):

[...] el espectador es convocado a suspender las certezas de la división entre documental y ficción desde distintas estrategias, el pacto con el espectador requiere de una movilidad, una suerte de flexibilidad, distinta de la ficción y distinta del documental, que permite que se realice una recepción que, a diferencia de lo documental o testimonial en la que el receptor debe aceptar lo narrado como una verdad, ahora debe aproximarse a un discurso híbrido, ficcional, pero en otro modo de contacto con lo real y con lo social (p. 3).

Gran parte de los nuevos cines del subcontinente rompen con la industria hollywoodense (encarnada en el melodrama) para continuar con la resistencia política en medio de la pantalla, para dar testimonio de la dispersión social característica de las sociedades contemporáneas. Tenemos un cine “[...] accesible a través de la operación del espectador, es decir excediendo el texto en sentido restringido o, en otros términos, movilizándolo la información extra filmica” (Doll, 2012^a, p. 55). No cabe duda que las actuales tendencias buscan convocar al espectador al diálogo entre el relato y el sistema de vida latinoamericano. Un cine que encuentra en los difíciles avatares de la vida cotidiana (en particular de un sujeto paradójicamente solo en las monstruosas conurbaciones de estas latitudes) otro modo de configurar la experiencia de lo humano.

En síntesis, el nuevo cine sub—continental, ya no cine de exhortación política, es un cine que: “[...] no trata de narrar los motivos y buscar los culpables (sino) de compartir, habitar y mostrar espacios [...], espacios no hechos por sus habitantes, ni inventados por sus individuos (ellos son individuos) [...]; están hechos de hábitos y son los hábitos quienes hacen al habitante” (Muñoz, 2013, p. 457).

Como sugiere Pardo (1991), tenemos ahora un cine interesado en hacer visible “[...] la repetición y la rutina” (p. 64), lo cual supone dirigir la atención a la cotidianidad. Por eso la intimidad se roba la escena en gran parte de las nuevas obras. En primer término podemos reconocer el retrato de perfiles aparentemente carentes de interés para la gran narrativa clásica, o lejanos a la difícil resistencia política anticolonial. Se da paso a un cine que opta por “[...] actores desapercibidos en la escena macro—política [...] para devenir (paisaje, discursos, espacios [...]) en relatos micro—políticos” (Valenzuela, 2010, p. 142).

3. De—construcción de la morada

Sin duda el cine nos ofrece imágenes del espacio. En cualquiera de sus formas, ya sea como escritura documental o como mecanismo fantástico, el séptimo arte nos permite recrear, virtualmente, la espacialidad que habitamos. Su naturaleza actualiza tanto espacios históricos como imposibles. Y esta virtud es propia del trabajo poético. Una imagen poética da cuerpo, materializa, como bien sugiere Gastón Bachelard. Por ello el filósofo francés desconfía de la metáfora que siempre habla a través del rodeo o la desviación. “La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven” (Bachelard, 2002, p. 11). Si toda imagen nos ofrece un espacio tendríamos que decir que el cine de Lisandro Alonso se caracteriza por evitar los espacios de refugio o los espacios de control. Sus territorios son limítrofes y de tránsito. Ello alegoriza la evasión de una Latinoamérica pensada como un mapa político y nos deja frente a un hombre a la deriva, entregado al vagabundeo.

Bachelard (2002) enfatiza que la casa es uno de los espacios que, en términos fenomenológicos, determina el modo de construcción de lo humano. Nos humanizamos en la casa, en tanto refugio, en la medida en que ofrece protección del mundo externo en su capacidad de condicionar nuestra memoria de la infancia, en la medida en que nos provee de nuestra propia cartografía privada: “[...] La casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (p. 34). Por ello es significativo que el cine de Alonso evite las casas al punto de anularlas en su narrativa. Y con ello queremos decir que para sus personajes no existen. Cualquier simulacro de casa aparece como un espacio hostil imposible de habitar. Su ópera prima, *La libertad* (Lisandro Alonso, 2002), es un singular retrato sobre un día de trabajo de un campesino en la pampa argentina. Su protagonista es un aserrador que vive de la venta de madera al menudeo. Por lo menos con la información que nos ofrece el relato, podemos decir que no tiene casa. No solo vive en una tienda improvisada, sino que pareciera evitar cualquier espacio de refugio. Y si bien puede parecer simplemente un retrato de la vida laboral en espacios rurales, es una declaración en contra del espacio social que continuara a lo largo de su obra.

Su interés por los espacios rurales, que tiene como nota distintiva una suerte de tensión con los personajes, como si no encajaran del todo en esta geo—grafía salvaje, puede leerse como un regreso y al mismo tiempo como una negación. Se regresa al afuera, al espacio bárbaro, pero no en búsqueda de una casa. En su segundo trabajo, *Los muertos* (2004), vemos el periplo de un hombre que luego de purgar una condena en prisión, aparentemente por matar una parte de su familia, regresa al campo más indómito en busca de su hija. La singular cárcel en que paga su pena es de una arquitectura abierta. Sin casi rejas, alberga espacios despejados con frondosa vegetación. Y no podemos dejar de pensar que sus estructuras derruidas, que dan paso a la naturaleza, ilustran la destrucción del

espacio urbano. Nuestro protagonista viaja en canoa por canales de agua tropicales y se alimenta cazando. Su jornada concluye en medio de la selva pero sin encontrar a su hija. En un lugar de paso (similar al que sirve de morada al campesino de su primera película) se topa con un nieto que no conocía Y regresa quizás a sus orígenes biográficos, pero en ese regreso a la ciudad, niega la casa, la familia. Pero más importante niega el propio espacio natural al circundarlo con rapidez.

Su tercer filme alegoriza la distancia con el espacio urbano. Titulado *Fantasma* (2006), este trabajo nos sitúa en un viejo teatro en Buenos Aires. Su narrativa, tipo ensayo, tiene como hilo conductor el deambular de dos personajes por los viejos recovecos de la edificación como espectros encerrados en un espacio inhóspito. En esta historia nos topamos nuevamente con los dos protagonistas de las películas previas de Lisandro Alonso (*La libertad* y *Los muertos*). Ambos asisten al estreno de *Los muertos*. En este caso ya no son los personajes sino los actores que se representan a sí mismos. Fantasmas de sus propios cuerpos en un lugar extraño. Y es que ambos son actores naturales, hombres del campo que ahora se encuentran en un espacio desconocido. Lo más interesante es que no se encuentran entre sí a pesar de su constante vagabundeo en medio del viejo teatro. En el momento de la producción solo hay un par de espectadores más. Lo cual pareciera tanto una suerte de epitafio para el cine como espacio de sala o como un desmontaje de un espacio urbano. Al final, sin premuras, ambos personajes abandonan este escenario epitome de la modernidad. No podemos olvidar que el teatro es una estructura para las artes decimonónicas (estrictamente modernas), un emblema de los estados—nación que exhiben su poderío institucional.

Su trabajo más reciente: *Jauja* (2014) tiene como nota distintiva el hecho de ser una película de época. Ubicada a principios del siglo XIX, narra la historia de un Capitán Danés y su hija en tierras argentinas. Como telón de fondo se hace alusión a al avance de la civilización (al despliegue de la modernidad que domestica la naturaleza salvaje) y la resistencia de grupos locales indígenas a las imposiciones sociales. Sin embargo, el relato se concentra en la búsqueda, por parte del capitán, de su hija, luego de que escapa con un soldado argentino para adentrarse en el desierto. Como es de esperar no hay hogar alguno. Viven en tiendas de campaña y sufren las inclemencias de estar a campo abierto. El periplo del padre le conduce a una geo—grafía árida. Se niega cualquier lugar controlado políticamente. No solo desaparece cualquier vestigio de cultura sino que este estrategia militar se extravía en la monumentalidad del desierto. Al final nuestro protagonista tiene un singular encuentro con una suerte de fantasma de su hija, su propio futuro encerrado en una cueva. Todo parece indicar que ella ha envejecido y lleva décadas esperando a su padre quien no puede reconocerla. Y no podemos dejar de pensar que esta clase de porvenir, encarnado en el presente, anticipa la desaparición de una civilización unificada. El tramo final del filme pareciera sugerir que todo lo que hemos presenciado ha sido una ilusión, un extraño sueño sobre tiempos pasados que anticipa un futuro que se acerca. Y vemos a la hija en la única casa concreta del cine de Alonso. Una vieja casona victoriana. Es joven nuevamente pero se encuentra en nuestro presente, en el siglo XXI. Y parece extraviada. Parece que no sabe bien en qué lugar se encuentra ni a dónde debe dirigirse.

Bachelard hace el elogio de la casa, no solo en un sentido poético, sino de cara al tipo de des—espacialización producida por las grandes urbes contemporáneas. Y es que el desarrollo acelerado (e incontrolado) de las megalópolis en los países latinoamericanos sirve de síntoma de cierto desequilibrio con las metas de la modernidad. La imposibilidad de controlar la ciudad, en un sentido apolíneo, al igual que la incapacidad de limitar ciertas prácticas culturales de naturaleza mítico—simbólica, tiene como consecuencia que las urbes se conviertan en monstruosidades que amenazan a sus moradores. Si la casa se disuelve no hay ninguna forma de protección: “Los edificios no tiene en la ciudad más que una altura exterior. Los ascensores destruyen los heroísmos de la escalera. Ya no tiene ningún mérito

vivir cerca del cielo” (Bachelard, 2002, p. 58). Deformadas las disposiciones espaciales que acercan el cielo a la tierra o que borran la tierra a favor de lo aéreo, Latinoamérica sufre una deslocalización que la hermana con el resto del planeta. Y el cine de nuestro director testimonia este tipo de mutaciones.

Como hemos señalado Alonso elimina la casa de su cine. Pero si ella es borrada, la ciudad está ausente en su obra. Son los espacios indómitos los que desafían a sus personajes, lo cual hace que la urbe opere como fantasma. No dejamos de pensar en su paisajismo como la ausencia de ciudad. Su visión de Latinoamérica nos invita a pensar qué futuro le depara al hombre luego de desmontar todos los espacios conocidos. Lyotard (1998) nos recuerda cómo los hombres que viven juntos, capaces de hacer comunidad, solo alcanzan dicha cohesión porque domestican el espacio y el tiempo. Por ello no duda en señalar que es una suerte de lenguaje doméstico, un *domus* el que condiciona los modos de habitar. En esta clave el *domus* nos permite estar—juntos. Sin embargo, de cara a las megalópolis, cada vez es menos fácil este tipo de vinculaciones. Si no hay un espacio para domesticar no hay lugar para la vinculación. Y ello explica porque la soledad de los personajes de Alonso. En *Fantasma*, como antes sugeríamos, los personajes deambulan en un viejo teatro. Este espacio monumental, diseñado para enaltecer el espíritu en su propio volumen arquitectónico, no alberga encuentro alguno. Salvo un pequeño diálogo tras terminar la función (como si el cine fuera el último resquicio de un encuentro, un *domus* simbólico), no hay contacto alguno entre seres humanos. Podríamos pensar que los fantasmas no tienen espacio, o no pueden domesticar la materialidad de este viejo teatro.

Sin embargo, es mucho más cruento el modo de representación del destino de los hombres que hace nuestro director. Como sugeríamos su cine se interesa más por el tránsito y los espacios de paso, lo cual le permite domesticar el cuerpo humano, convertirlo en objeto de una suerte de *domus*. Sea que se piense como una evasión del espacio, es decir, un recorrer las llanuras y los desiertos en *Jauja* o los humedales y junglas en *Los muertos*, como si no se perteneciese a ellos, siempre se crea una domesticación. En este caso de un cuerpo resistente, un cuerpo que niega la fuerza exterior que le rodea. Pero creemos que el tránsito es una respuesta a cómo los espacios salvajes condicionan el cuerpo. Al no permitirle refugio, la naturaleza indómita obliga al cuerpo humano al tránsito, a la des—localización. Este afuera virulento hace del hombre una prótesis indeseada al negarle protección. Por ello el cine de Lisandro Alonso nos habla de hombres errantes.

Su cuarta película titulada: *Liverpool* (2008) ofrece un singular relato de paso, otra errancia que desmonta la ciudad. Narra la historia de un marinero que llega a puerto y solicita unos días de permiso para visitar a su madre. Lo primero que hace al desembarcar es ir a un restaurante elegante y comer una buena cena acompañado de una botella de vino. Se arregla para la ocasión. No se parece al marinero desaliñado y huraño que antes hemos visto. Este hombre se domestica. Es hijo de la ciudad moderna en este momento de la historia. Sin embargo, luego de ello viene el desmontaje. Y el viaje parece propio de una poética del espacio al estilo Bachelard. Abandona la jungla de cemento, deja atrás los edificios de la megalópolis para buscar el refugio de su hogar de infancia. Presenciamos su periplo que lo acerca a una zona rural en la que se vive de la tala de árboles. El clima gélido del invierno convierte al espacio en un territorio inhóspito. Para llegar, nuestro viajero toma distintas rutas que lo alejan cada vez más de la ciudad. Pero al arribar no solo es un extraño. Su padre no quiere verlo, su madre no lo reconoce (al parecer porque sufre de demencia senil) y tiene una hija que no sabía de él. No hay refugio alguno. Ya no hay casa. Nuevamente parte, dejando atrás su familia, en un gesto que no puede leerse sino como una forma de alivio. No hay interés por ningún tipo de *domus*, como si nuestro director nos hablara de un hombre que renuncia a cualquier forma de comunidad. Asumimos que regresa al barco donde todo marinero es anónimo y la seguridad de la tierra es sustituida por el perpetuo devenir del mar.

No podemos sino pensar que Alonso nos ofrece la misma lección crítica de Lyotard pero en un sentido inverso. Ambos hablan del mismo porvenir, pero mientras nuestro director opta por el regreso a un nuevo lugar, nuestro filósofo añora el pasado perdido. Ambos nos dicen que no hay *domus*. Lyotard (1998) afirma que el despliegue de la megalópolis destruye el espacio de encuentro. Alonso nos muestra que la errancia en el espacio indómito no tiene ningún lugar que ofrezca el alivio del encuentro. “Todavía había *domus* en la metrópolis, polis—mater, ciudad madre, mater y patrimonio. La megalópolis no se refiere más que a una magnitud que excede la escala doméstica [...]. No se habita la megalópolis, sino en la medida en que se la designa inhabitable. De lo contrario solo se está domiciliado” (p. 201).

En ambos casos el espacio, vinculado con una forma del tiempo que tiende a anularse, está en ruinas. En las megalópolis no hay lugar para el estar—juntos y el tiempo se acelera hasta anularse. Su vector de velocidad le impide la pausa o la cadencia. En el cine de Alonso el espacio es descomunal y amenazante, y los habitantes no tienen lugar en él para hogar alguno. Solo transitan. Sus tiempos, si bien son los de la duración, siempre conducen a la evasión. Se gasta cualquier temporalidad en el escape. Como bien señala Cuestas (2016), en su estudio sobre las claves narrativas de *La libertad*, Alonso ofrece una representación del tiempo como un presente continuo casi anulado por la lenta espacialidad. En este filme el tránsito vital de los personajes la temporalidad virtualmente se anula (o si se quiere se convierte en absoluto) por sus lentas errancias espaciales.

Más allá del desmontaje de la ciudad, de la desaparición de la casa, en el cine de Alonso se da otro golpe a los modos de construir comunidad. En su cine la familia se fractura. Podríamos pensar que hace un retrato de familias disfuncionales, lo cual podemos ver en muchas de las narrativas latinoamericanas. Sin embargo, no es lo que hace en sus películas. La familia pareciera una carga para los personajes. La búsqueda de un miembro del núcleo familiar siempre está presente, sea como el motor de algunos de sus relatos o como parte secundaria de las tramas. Pero en cualquiera de sus formas siempre es un obstáculo del cual no logran liberarse los personajes. Podría pensarse en ella como un último espacio simbólico de encuentro. Pero no hay mayor optimismo en que garantice vinculación. Si la familia no sirve de anclaje, la soledad para el hombre latinoamericano queda alegorizada en el cine de Alonso. Y al final en su cine la familia desaparece porque es la última carga para este hombre que huye de la ciudad, que no tiene casa y que no logra integrarse al árido paisaje natural.

En la película *La Libertad*, como antes señalábamos, se narra un día en la vida de un aserrador. Y durante ese día vemos la tala, traslado y venta de madera. Al terminar su jornada el personaje hace una llamada a la que, suponemos, es su casa materna. No habla con su madre, pero pregunta por ella. Solo dice que es posible que en unos meses la visite. Su familia desaparece al colgar el teléfono. El film *Los muertos* inicia con el aparente asesinato de los familiares cercanos del protagonista en medio de la jungla. Con un tono onírico presenciamos una cruda masacre que bien sugiere la eliminación literal del cuerpo familiar. El protagonista hace un viaje a buscar a su hija, luego de purgar condena. Pero no la encuentra. Solamente se topa con dos nietos que no conocía. Y si bien en este caso el relato culmina junto a ellos, lo cual puede sugerir que el protagonista reanuda el vínculo familiar, la ambigüedad del cierre no garantiza un estar—juntos de nuevo. En la película *Liverpool* el marinero encuentra a su familia, pero no es bienvenido por sus padres. Su hija es la única que parece interesada en reanudar vínculos. Pero este errante solo quiere limpiar culpas. Y tras darle algo de dinero la abandona. En el film *Jauja* la familia comienza unida. Padre e hija, daneses en tierras argentinas, viajan juntos. Pero en este caso es la hija la que abandona a su padre. Y nuestro relato transcurre en la búsqueda infructuosa de este viejo capitán. Lo singular es que, como mencionábamos, la encuentra aparentemente envejecida y encerrada en una cueva. Parece que lo hubiera esperado toda su vida. En una

senectud anticipada goza de un encuentro que nunca tiene lugar porque él no la reconoce. Luego de ello la vemos en una antigua casona, ya joven de nuevo, sin saber nada de su progenitor. Tal vez como si su padre solo fuera un recuerdo borroso del pasado.

Tras el proceso de eliminación paulatino de los vínculos familiares en el cine de nuestro director, pareciera anunciarse un rasgo de la contemporaneidad Latinoamericana: la desaparición de la patria. Como bien lo señala José Jiménez, en un mundo dominado por la hipertrofia de la técnica, las viajes instituciones como la familia o la nación no resisten y su papel de cohesión se evapora. En pocas palabras, el filósofo español señala que ya no existe más patria porque no es posible ninguna vinculación. No hay forma de retornar a la naturaleza, como les ocurre a los personajes de Alonso que circulan por un mundo natural sin vincularse con él, lo cual hace del hombre moderno un preso de la soledad. “Expulsados de nosotros mismos, desterrados de la patria, de la naturaleza y de la cultura, flotamos, *sin raíces*, en el vacío” (Jiménez, 1994, p. 220).

Como hemos insistido, todos los personajes de Alonso, de un modo otro, son una suerte de desterrados y por ello se ven abocados al desplazamiento, al vagabundeo lejos de la ciudad. Jiménez asegura que el hombre contemporáneo se caracteriza por la necesidad de buscar algo perdido, de materializar el deseo de recobrar un origen olvidado. “De nuestra interioridad más profunda brota esa búsqueda de unas raíces. La imagen de un suelo nativo. De la patria. De la que, sin embargo, siempre nos sentimos ausentes, lejanos” (Jiménez, 1994, p. 222). De allí que en el cine de Alonso reconozcamos a un hombre sin lugar, sin vínculos, sin relaciones. Y si bien es posible que busque algo (como en efecto ocurre), no se trata de una imagen de un pasado aparentemente mejor. Es el vacío del porvenir el que motiva su regreso al espacio rural. Y allí, extranjero tal vez, debe ser simplemente un transeúnte que no tiene nada que lo ate, que no tiene nada que perder.

Así, tras el desmontaje de diversas formas institucionales que despliega la cinematografía de Alonso, —anulación de la ciudad, negación de la casa, destrucción de la familia—, sus personajes deben resolver qué hacer con una cruenta soledad. Y decimos cruenta porque esta lleva a cierto tipo de destierro. No hay vínculo con la tierra a pesar del interés por el retrato del espacio agreste. Ahora haciendo eco del tono alegórico que hemos sugerido, la visión personal de nuestro director pareciera decirnos que en esa suerte de transeúnte que se exilia de todo tipo de vínculo social, que fractura toda forma del estar—juntos, yace un modo de comprender al hombre latinoamericano. Y más allá de las formas de muchedumbre que bien retratan los medios masivos, el latinoamericano ha debido afrontar múltiples formas de desarraigo. Basta decir que las ciudades—monstruo que habita, lo desalojan (como ocurre en *Fantasma*), que las casas que mora no ofrecen refugio alguno (*Liverpool*) y que las familias cada vez se disuelven con mayor facilidad (*Los muertos y Jauja*). Luego de ello, sin que esto se convierta en una generalización a raja tabla, no podemos pensar sino que los latinoamericanos son errantes, como los personajes del cine de Alonso, y en ese viaje que sobrevuela la tierra se han exiliado de todo vínculo instituido.

Tal como lo sugiere Isaac Joseph, para hablar de la figura del transeúnte en el espacio urbano, los errantes del cine de Alonso tienen que actuar como exiliados. Y Joseph nos recuerda que quien se exilia de su patria (como de cualquier otra institución) debe reconocer que su mundo natural es un producto artificial. La cultura conocida se disuelve. El mundo pierde su rostro.

La experiencia del emigrante se caracteriza por una obsesión: la pérdida del sentido del mundo. Sus testimonios tienen pues una importancia capital: desde el momento en que el emigrante comunica esta experiencia, desde el momento en que se coloca fuera de los muros del gueto, dicha experiencia le revela lo que no es cultural en una cultura, la naturaleza de los intervalos constitutivos del mundo (Joseph, 2002, p. 31).

No podemos dejar de pensar que estas soledades pueden ser una condena, un rechazo radical al mundo instituido. Pero también el reclamo por otro futuro, un singular regreso al porvenir.

Para dar cuerpo a la figura del transeúnte, Joseph sugiere, entre varias posibilidades, que a este tipo de errante le precede el sonámbulo. Quien camina dormido tiene la virtud de un estado semi-onírico, es decir, la movilidad física del cuerpo en un estado semiconsciente. Se sigue soñando en el desplazamiento espacial. “El sonámbulo es un ser pragmático en el sentido de W. James. Ha renunciado a encontrar el sentido: lo conoce de antemano y con exceso, apuesta por la proliferación infinita de las asociaciones entre las ideas y los hombres, apuesta por la profusión cualitativa por más que estas resulten precarias” (Joseph, 2002, p. 16).

No busca nada. Su vagabundeo fortuito, su viaje sin puerto, su exilio forzado, son expresión de la retirada. De allí que los personajes del cine de Alonso entren en una deriva para evitar ciertas formas culturales. Y, como hemos insistido, su regreso no es a formas culturales previas, como si al ir en contra vía de la modernidad se esperase que en un mundo feudal o mágico se encuentre un mejor destino. Su regreso es hacia el vacío, hacia la ausencia de sentido (o su muerte por exceso).

4. A modo de cierre. Epigrama para un transeúnte

Alonso con su filmografía ha materializado un transeúnte que escapa de la urbe, de la morada, del vínculo filial. Su sonambulismo tiene lugar en la medida en que las vidas de cada uno de sus protagonistas evitan cualquier forma de reflexión consciente. No vemos a ninguno de ellos en pantalla cuestionando sus motivaciones. En *La libertad* el trabajo como aserrador de nuestro protagonista lo hace un autómata. Pero igual su evasión de cualquier vínculo filial es clara. En *Los muertos*, a pesar de que el regreso en busca de la hija parece un acto consciente de redención, se desmiente cualquier forma de salvación al ver la facilidad con que abandona este destino. En *Liverpool* el abandono de la hija es rápido. Y la conciencia se limpia con un puñado de billetes. Y en *Jauja* el padre busca a la hija como un comportamiento instintivo. Tras encontrarla, metamorfoseada en una anciana, no la reconoce, ni tampoco se percata de lo que los separa. Este viajar por la tierra, sin poner los pies sobre el suelo, revela a un hombre cuyo compromiso con su propio tiempo está roto. Y si bien Alonso no hace un retrato consciente de Latinoamérica (o tal vez sí) nos permite pensar en ella, tras su posible abandono.

En síntesis, quisiéramos señalar que el nuevo cines latinoamericano, en manos de Alonso, se decanta por lo liminar. Un retrato que dibuja sujetos segregados, desdibuja fronteras y se centra en los resortes internos de la marginación. Este particular tono bien se hace presente en una filmografía que sugiere un nuevo tipo de hombre tras el desmontaje de los lugares fijos de la modernidad: familia, casa, ciudad. La obra del cineasta argentino se sintoniza con el interés por revisar una problemática social pero ya lejos del compromiso ideológico, no por ello, no—político. Como señala Gundermann Alonso “...trabaja el tema sumamente político del colapso del tiempo o fines/principios del milenio [...] sin explayar las implicaciones políticas [...] pero no por eso deja de ser político” (2005, p. 10). Un cine que re—construye una cartografía latinoamericana signada por la errancia, la trashumancia desapercibida y soportada en retratos de soledad a partir del fenómeno de la des—territorialización de la morada. Una re—creación poética que Alonso enuncia en una cotidianidad nómada como otra forma de humanización a partir de la vivencia háptica, como un inminente viaje sensorial.

Para finalizar, bien podemos señalar que la obra de Alonso da cuenta del surgimiento de un nuevo hombre, el hombre errante que revela las afecciones y modulaciones del cuerpo en un nuevo territorio. Espacio donde la morada se desterritorializa y

reterritorializa, quizás, en términos de Aguilar, como “[...] una celebración del ascetismo [aislamiento-alejamiento] y el retiro” (2001, p. 13). Un cine que brilla desde y más allá del relato, en clave postnarrativa (de metamorfosis), permitiendo pensar las posibles derivas del cuerpo y el espacio o, tal vez, mejor, del cuerpo—espacio. Su obra “...no es de personajes, sino de cuerpos [...] no es intelectual, sino corporal, sensorial y háptica [...] no es actual, sino primitiva y anacrónica [...] no es sencilla sino laberíntica y elíptica [...]” (Muñoz, 2017, pp. 292-294).

Referencias

- Adey, P. (2010). *Mobility*. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Aguilar, G. (2001). Renuncia y libertad. *Mil Palabras. Letras y Artes* 2, 11-13.
- Angona, J. P. (2008). *El cine como paradoja. Notas sobre un concepto ambivalente*. Buenos Aires: Universidad La Plata.
- Ardiles, F. (2013). *Aproximación teórica a la estética de la discursividad social urbana del cine latinoamericano contemporáneo. Un estudio de la cinematografía Latinoamericana contemporánea*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Maracaibo.
- Bachelard, G. (2002). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1987). *La muerte de un autor. El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Carro, N. (1997). Un siglo de cine en Latinoamérica. *Revista Política y Cultura* (Universidad Autónoma Metropolitana de México) 8, 241-246.
- Catalá, J. (2001). *La puesta en imágenes*. Barcelona: Paidós.
- Cresswell, T. (2006). *On the Move. Mobility in the Modern Western World*. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Cuestas, C. (2016). Temporalidad narrativa e imaginario temporal en el filme *La Libertad*. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 13, 1-28.
- Doll, D. (2012). Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine Latinoamericano actual. *Revista Comunicación y Medios* (Instituto de la Comunicación e imagen, Universidad de Chile) 26, 51-59.
- Doll, D. (2012a). Un cine que politiza: estrategias ‘fronterizas’ en una tendencia del cine latinoamericano actual. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 23, 47-60.
- Getino, O. (2005). *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Gundermann, Ch. (2005). La libertad entre los escombros de la globalización. *Revista de Crítica Literaria y cultura*, 13. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm>.
- Jiménez, J. (1994). Sin patria. Los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, nación. En D. Schnitman (ed.). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (pp. 13-34). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Joseph, I. (2002). *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.
- Lillo, G. & Chacón, A. (1998). El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno. *Revista Anclajes* (Instituto de análisis semiótico, Universidad de Ottawa, Universidad Nacional de Costa Rica), 2, 45-56.
- Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Ciudad de México: Anthropos.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

- Martins, L. (2003). Estragos de la experiencia y cuerpos re(in)sistentes (notas sobre la narrativa argentina). *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid), 25. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/lmartins.html>
- Martins, L. (2010). Cine, Política y (Post) Estado. La Libertad de Lisandro Alonso. *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*. Recuperado de www.nuevomundo.revues.org/58374.
- Muñoz, H. (2013). Pedro Costa: Habitar el espacio. Una forma política. En M. E. Camero & M. Marcos (coords.). *Memorias II congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el cine en español y portugués*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Muñoz, H. (2017). El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso. *Inconsciente. Revista de Estética y teoría de las Artes* 4, 290-304. Recuperado de <https://ojs.uv.es/lindex.php/LAOCOONTE/index>.
- Page, J. (2005). Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (Ensayos)*. Nro. 18. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Page, J. (2007). Identidades posnacionales y estrategias de reterritorialización en el cine argentino contemporáneo. En M. J. Moore & P. Wolkowicz (eds.). *Cines al margen: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Page, J. (2014). De la interdisciplina: nuevos rumbos en los estudios de cine en Argentina. *Revista Adversis*, XI-26, 96-115.
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- Russo, E. (2011). El cine de Lisandro Alonso. Entre el refugio y la intemperie, una marcha solitaria. En J. C. Vargas (Coord.). *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México* (pp. 225-250). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Salinas, C. (2010). Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el cine actual: de Amores Perros a Sábado. *Revista Aisthesis* (Instituto de Estética de la Universidad Pontificia Católica de Chile), 48, 112-127.
- Schroeder, P. (2013). *Teoría del nuevo cine latinoamericano: de la militancia al neo-barroco*. Ciudad de México: Universidad de Guanajuato.
- Torres, P. (1996). Cine latinoamericano de mujeres, memoria e identidad. *Revista de estudios de género: La ventana* 4, 151-171.
- Valenzuela, J. L. (2010). En tránsito: desplazamientos Nimios en el cine latinoamericano (2000-2010). *Revista Aisthesis* (Instituto de Estética. Universidad Pontificia Católica de Chile) 48, 141-154.