

# Lisandro Alonso: un cine descriptivo

Alfredo Dillon  
alfredodillon@yahoo.com

Artículo recibido: 30/06/2017; evaluado: 11/07/2017; aceptado: 21/07/2017

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de los modos en que opera lo descriptivo en tres películas de Lisandro Alonso: *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Liverpool* (2008). Para eso, en primer lugar, construimos una conceptualización posible de la descripción cinematográfica. Luego se analiza la descripción de los ambientes y de los personajes, y se problematiza la tensión entre etnografía y ficción en los tres films seleccionados. Del análisis surge que lo descriptivo emerge en el cine de Alonso como una posición de enunciación caracterizada por una cierta distancia con respecto a los personajes, presentados en su exterioridad y por medio de sus acciones, y por una observación detenida de la naturaleza.

## PALABRAS CLAVE

Descripción, enunciación cinematográfica, Nuevo Cine Argentino, Lisandro Alonso

# Lisandro Alonso: a descriptive cinema

## ABSTRACT

The aim of this article is to analyze how Lisandro Alonso's *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) and *Liverpool* (2008) incorporate description. Firstly, we discuss a conceptualization of cinematographic description. Secondly, we examine the description of characters and settings, as well as the tension between ethnography and fiction, in the three selected films. We propose that description emerges in Alonso's cinema as a position of enunciation defined by a certain distance towards characters, who are presented through their actions and exteriority, as well as a slow observation of nature.

## KEY WORDS

Description, cinematographic enunciation, New Argentine Cinema, Lisandro Alonso.

## Introducción

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de los modos en que opera lo descriptivo en tres películas de Lisandro Alonso: *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Liverpool* (2008). Abordar lo descriptivo en el cine exigirá, en primer lugar, construir una conceptualización posible de la descripción cinematográfica.

Como punto de partida, proponemos pensar la descripción en tensión con la narración y problematizar la noción de *cine descriptivo*, para distinguirla del efecto de realidad inherente al lenguaje cinematográfico por su condición analógica (Bazin, 1990; Aumont *et al.*, 1995; Gaudreault y Jost, 1995). En las películas seleccionadas, la descripción emerge motivada por la narración (los personajes viajan o se desplazan) y supone una cierta distancia con los protagonistas y los ambientes, presentados en una relación de alteridad con respecto al espectador.

La elección del cine de Alonso obedece a que sus películas se ubican en el límite entre la ficción y el documental. Son films que invitan a pensar las fronteras de lo narrativo y proponen relatos en los que el ritmo se ralentiza hasta casi detenerse y el ambiente deviene protagonista. Alonso –director y guionista de sus obras– es heredero de la estética naturalista, caracterizada por la atención al detalle, la morosidad en la observación y una concepción determinista de la relación entre el sujeto y su espacio.

### 1. La descripción en el cine

Los intentos por definir la descripción suelen contraponerla con el concepto de narración, pero las fronteras entre *narración* y *descripción* son mucho menos claras en el lenguaje audiovisual que en el verbal. Una de las principales diferencias entre narración y descripción es que la primera ha sido objeto de múltiples perspectivas de análisis y reflexiones teóricas, mientras que la descripción ha ocupado un lugar más periférico en ese sentido. Hamon presenta la narración como un “objeto interdisciplinario por excelencia, el objeto que ha monopolizado el proscenio en el escenario teórico” (1991, p. 98), mientras que la descripción ha quedado históricamente relegada a un segundo plano.

Si bien el estudio de ambas nociones se origina en el campo literario, el análisis cinematográfico ha incorporado sin mayores ajustes varios de los aportes de la narratología y el análisis estructural del relato en relación con la narración, mientras que los análisis de la descripción basados en la literatura se resisten más a ser trasladados al estudio del cine. Esta es una de las mayores dificultades para pensar la descripción cinematográfica: lo descriptivo no se somete a los procedimientos de transposición de la misma manera que lo narrativo. En términos de Hamon, “una estructura narrativa es siempre en su estructura profunda más o menos independiente de su manifestación semiótica y de sus modos estilísticos” (p. 48), mientras que no puede afirmarse lo mismo

de la descripción. En otras palabras, la descripción cinematográfica tiene particularidades que no pueden ser reencontradas en la descripción literaria.

Al margen de los estudios lingüísticos de la descripción, como el de Adam y Petitjean (1989), desde una perspectiva semiótica resulta clave el trabajo del ya mencionado Hamon. Si bien su análisis de lo descriptivo está centrado en la literatura, algunas de las reflexiones de este autor son productivas para pensar el estatuto de la descripción en el cine. En primer lugar, su concepción de lo descriptivo está asociada a una posición de enunciación<sup>1</sup>: “Lo descriptivo tiende a convocar en el texto posturas particulares de descriptor y de lector” (1991, p.12). La descripción no sería entonces un género ni un estilo, sino un “momento” del texto, una “dominante” (p.257). En otras palabras, se trata del resultado de una posición enunciativa transversal a distintos tipos de texto y formato; el producto de un *descriptor* dirigido a un *descriptario*.

Hamon reconstruye la historia de la idea de descripción desde los tratados retóricos clásicos hasta el siglo XIX, y encuentra en ese recorrido varios factores que se reiteran. Uno de ellos es el efecto de la descripción en el receptor: varias de las autoridades citadas por este teórico admiten que la descripción invita al lector a saltarse las páginas para seguir con lo que *realmente* importa, es decir, la acción narrativa. Surge aquí una paradoja: lo descriptivo es una zona del texto que detiene y focaliza la atención, pero esa detención es *optativa* desde el punto de vista del narratorio. En otras palabras, es posible saltarse lo descriptivo –adelantar la película, pasar las páginas– sin perder información imprescindible para comprender el sentido de la narración.

La descripción exige entonces un esfuerzo extra del receptor: Hamon cita al enciclopedista Jean-François Marmontel, quien afirma que cuando un poeta solo se dedica a describir, “si no se cansa a sí mismo, puede estar seguro de cansar pronto a sus lectores” (1991, p. 21). También el cine descriptivo, al detenerse en los detalles, exige un esfuerzo por parte del espectador, sobre todo si se trata de un espectador acostumbrado a la narración del cine industrial. Como efecto de esa “exigencia”, cabría esperar que el cine descriptivo tuviera más dificultades para volverse masivo y llenar las salas<sup>2</sup>.

Como contracara, este planteo requiere pensar la posibilidad de un “placer de lo descriptivo”, que sería distinto del que produce la narración. Más allá del aburrimiento que pueda ocasionarles a algunos enunciatarios, la descripción también provoca un goce estético específico, sobre la base de un contrato de lectura (Verón, 2004) diferente del

---

<sup>1</sup> Steimberg define la enunciación como “el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (2013, p. 53).

<sup>2</sup> Es el caso de las tres películas de Alonso analizadas aquí: sumaron entre 2.500 y 3.500 espectadores cada una (Klinger, 2005).

que proponen los textos predominantemente narrativos. En referencia a la literatura, Hamon sostiene que la descripción exige una demostración de “habilidad retórica” (p.51); ese “saber hacer” del descriptor es el que genera el placer específico de la descripción (p. 73). Lo mismo puede afirmarse con respecto al cine: una película descriptiva (o, más bien, cuya *dominante* es descriptiva) requiere un máximo aprovechamiento de las posibilidades –estéticas, retóricas, estilísticas– que ofrece el lenguaje cinematográfico.

También cabe destacar del trabajo de Hamon el efecto *jerarquizante* que este encuentra en la descripción: al requerir la atención del receptor sobre un objeto o espacio, el texto descriptivo lo distingue, lo pone de relieve. En este sentido, la descripción obliga al destinatario a poner en juego sus juicios estéticos para comprender las decisiones del descriptor. Según Hamon, al encontrarse con lo descriptivo, el descriptario se plantea: “Si se detiene (me detiene) en este elemento del universo textual, si lo promueve a cierta importancia, ¿para qué va servir este elemento? [...] ¿Qué quiere probar el autor?” (p. 93). La descripción funciona así como un llamado de atención y exige un destinatario más crítico, capaz de reparar en el “saber hacer” del descriptor y de disfrutar del texto también en un plano metatextual.

Otro elemento recurrente en las reflexiones sobre la descripción es su subordinación al relato: en este punto Hamon cita a Lukács, para quien la descripción es un “medio subalterno” de la narración (p. 28). Sobre esta premisa, la descripción se presenta como una ralentización del ritmo narrativo: el “tiempo de la lectura” resulta proporcionalmente mayor que el “tiempo de la aventura” (p. 99). Es en este sentido, también, que Genette (1989) habla de *pausa descriptiva*, un procedimiento que representa la máxima desaceleración del relato. La descripción es entonces una expansión textual que exige una demora.

También desde la semiótica audiovisual la descripción es pensada en función de la temporalidad. Así aparece por ejemplo en la obra de Metz (2002), quien en su sintagmática del film narrativo define el *sintagma descriptivo* a partir de la relación de simultaneidad entre diferentes elementos que, por las características del lenguaje cinematográfico, aparecen de manera sucesiva en la pantalla. Metz señala que esa simultaneidad implica una coexistencia espacial de los elementos exhibidos sucesivamente (2002, p. 131): el tiempo, en la descripción audiovisual, se vuelve construcción del espacio. Una fórmula similar aparece en Filinich: “Si la narración se funda sobre la sucesión temporal, la descripción sustrae al objeto del encadenamiento temporal, del proceso, y lo presenta como una duración temporal [...]. En este tiempo espacializado los objetos comparten su temporalidad” (1999, p. 4).

También Gardies señala que hay descripción dentro de la narración en los momentos de estatismo o “deflación de la temporalidad” (cit. en Del Coto, 2008). En términos de Deleuze, estaríamos en el terreno de la *imagen-tiempo* propia del cine moderno, que “permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas

ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio” (1987, p. 61), una imagen que presenta “puras situaciones ópticas y sonoras” (p. 361). El propio Deleuze explicita el vínculo entre imagen-tiempo y descripción:

He aquí que las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción, tal como lo exigía la imagen-movimiento. [...] La situación ya no se prolonga en acción por intermedio de las afecciones. Queda separada de todos sus prolongamientos, no vale más que por sí misma [...]. Ya no es una situación sensoriomotriz sino una situación puramente óptica y sonora, donde el vidente ha suplantado al actante: es una “descripción”. (1987, p. 361)

Demora, detalle, esfuerzo, jerarquización: a partir de estas coordenadas conceptuales es posible pensar la descripción como una posición enunciativa y, por lo tanto, como un efecto textual que es posible rastrear no solo en la literatura, sino también en el cine. Acaso la gran diferencia entre descripción literaria y descripción cinematográfica tenga que ver con su relación con el realismo y lo referencial. El célebre “efecto de lo real” (Barthes, 1994), que en la literatura se construye por medio de procedimientos descriptivos (como la inserción de “detalles superfluos”), es de una naturaleza completamente diferente en el cine. Como explica Aumont, el efecto de realidad cinematográfico surge la “impresión de analogía con el espacio real” (1995, p. 21): mientras el realismo literario se monta sobre la descripción, el realismo del cine obedece a la propia naturaleza del soporte audiovisual.

En el cine la descripción puede ser pensada no solo en relación con el concepto de realismo, sino con las nociones de *documental* (entendido no como género sino como la condición *indicial* del signo cinematográfico), *registro* y *observación* (en contraposición con la invención ficcional). En este punto resulta interesante el debate entre Beceyro y Filipelli (2000): mientras Beceyro asocia lo descriptivo con el cine documental, que “capt[a] en sus películas elementos culturales de una época” (p.4), Filipelli plantea que “considerar la descripción como práctica documental y la narración solo como ficcional es una equivocación. La descripción es la irrupción más decidida de la subjetividad” (p.5).

Así como la noción de *descripción* no se transpone fácilmente del lenguaje verbal al audiovisual, el concepto de *realismo* también adquiere sentidos muy diferentes en la literatura y el cine. Aguilar explica: “La genealogía del realismo en cine es absolutamente diferente [que en literatura] y el término comienza a utilizarse en el momento en que los códigos cinematográficos entran en crisis, como sucedió con el cine italiano de posguerra” (2010, p.34). Citando a Bazin, el autor sostiene que la clave para pensar el realismo cinematográfico es la puesta en escena y señala algunos procedimientos del neorrealismo italiano –la elección de actores no profesionales, las historias cotidianas, los decorados naturales, la distancia del plano secuencia, el registro directo; en

definitiva, el recurso a la potencialidad documental del cine- que reaparecen en el cine de Alonso.

## 2. Lisandro Alonso: un cine descriptivo

### 2.1. La descripción de los ambientes

“Yo no quiero contar una historia, lo único que me interesa es observar”, ha declarado más de una vez Alonso (cit. en Quintín, 2001, p. 5)<sup>3</sup>. “Mis películas [...] surgen de la zona donde quiero filmar. Y de qué tipo de vidas generan esos lugares. Para mí los lugares son casi tan protagonistas de mis películas como las personas”, ha dicho también el director (Fontana, 2009). Aunque las opiniones de un autor no deban ser tomadas como la verdad absoluta sobre su obra, lo cierto es que estas declaraciones de principios se ven reflejadas en las películas de Alonso. En *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Liverpool* (2008), el espacio tiene prioridad sobre el relato: son filmes que describen zonas antes que contar historias. En estas películas la cámara asume una posición de observación, la narración se adelgaza y deja lugar al registro.

Algunas claves de la poética de Alonso pueden rastrearse en los procedimientos que utiliza para construir los ambientes en los que transcurren sus películas. *La libertad* sucede en el monte pampeano, y su protagonista es un hachero, Misael, que se llama igual que el actor no profesional que lo encarna (Misael Saavedra). *Los muertos* se divide en tres partes: la primera está ambientada en la cárcel donde está encerrado el protagonista, Vargas (que se llama, de nuevo, igual que el actor que lo interpreta); la segunda es una suerte de “transición” que muestra al personaje, ya libre, en la ciudad de Goya; y la tercera transcurre en la selva correntina. Finalmente, la zona que Alonso elige para *Liverpool* es un aserradero situado a algunos kilómetros de Ushuaia, literalmente en el fin del mundo. Aquí el protagonista es un marinero, Farrel, que vuelve de un viaje para reencontrarse con su madre después de muchos años de ausencia.

Junto con Lucrecia Martel, otra directora emblemática del Nuevo Cine Argentino, Alonso promueve una suerte de “descentramiento” del cine nacional, al llevar a la pantalla ambientes habitualmente marginales para la filmografía local, centrada sobre todo en la ciudad de Buenos Aires. En las tres películas, los espacios que elige Alonso son ámbitos naturales, “premodernos”. En *La libertad* y *Los muertos* se trata de la pampa y la selva: espacios verdes, exuberantes, llenos de vida. Allí la naturaleza es proveedora, los personajes satisfacen sus necesidades tomando de ella lo que precisan y se desplazan sin

---

<sup>3</sup> En estas frases de Alonso parecen resonar algunas declaraciones de Zola (“En mi caso el drama es totalmente secundario”) y Flaubert (“El relato es una cosa que me resulta muy fastidiosa”), dos referentes de la literatura realista, caracterizada por una marcada presencia de la descripción (cit. en Hamon, 1991, p. 47).

sobresaltos. Misael y Vargas son, evidentemente, “hijos” de las zonas que vemos en pantalla. En *Liverpool*, en cambio, la naturaleza adquiere otras características: el paisaje nevado de Tierra del Fuego está cargado de silencio y hostilidad; predomina el blanco en vez del verde; el ambiente es gélido como la personalidad de Farrel, el protagonista. Además, en este largometraje aparecen más ambientes interiores que en los otros dos. El contraste más evidente entre las tres películas es una diferencia de temperatura: se siente el calor en las imágenes de *La libertad* y *Los muertos*, de igual manera que el frío traspasa la pantalla en *Liverpool*.

Además de esta condición *térmica* del cine de Alonso, reforzada por la puesta en escena pero impuesta por las locaciones, el sonido –a cargo, en las tres obras, de Catriel Vildosola– tiene una función crucial en la construcción de los ambientes. En los dos primeros filmes suenan constantemente los pájaros e insectos de la selva y la pampa; ocasionalmente el viento agitando las hojas de los árboles o algún ladrido de perro (como en la secuencia en que Misael viaja hasta la casa de su patrón, ubicada más cerca de la “civilización”, para venderle sus troncos). En *Liverpool*, en cambio, reina el silencio y solo se escuchan las pisadas del protagonista sobre la nieve. En ninguna de las tres películas hay música extradiegética, salvo cuando llegan los títulos. El silencio de los personajes es otro elemento crucial: los protagonistas casi no hablan y, cuando lo hacen, sus voces resultan más funcionales a la banda sonora que al diálogo dramático; cuesta entenderles lo que dicen, tal vez porque no son actores profesionales, pero sobre todo porque sus cuerpos y sus voces están al servicio de la descripción del ambiente. El tono, el volumen y la modulación de las voces revelan la zona a la que los personajes pertenecen; el habla es aquí índice de un espacio antes que portadora de significados<sup>4</sup>.

La mirada de Alonso se detiene en los ambientes más que en los personajes. Esta prioridad de la naturaleza se verifica en que la cámara espera a los protagonistas en sus desplazamientos por el espacio, los registra al entrar en cuadro y luego, una vez que han quedado fuera de campo, se queda registrando el espacio. Es una cámara que se demora en la observación del ambiente y se adelanta a los personajes, es decir, llega a los lugares antes que los protagonistas.

Las películas apuestan por un extrañamiento de los ambientes, particularmente de los espacios cerrados. Al espectador le cuesta reconstruir y reconocer algunos de los sitios en los que transcurre la acción. En *Los muertos*, por ejemplo, la cárcel de la primera parte de la película se va configurando de manera fragmentaria, a partir de distintos indicios: el patio, los guardias, la exclusiva presencia masculina. El elemento más emblemático – las rejas– tarda en aparecer. En *Liverpool* se agudiza este procedimiento: las primeras

---

<sup>4</sup> El ejemplo más concreto de este uso de los diálogos es la escena de *Los muertos* en la que Vargas habla en guaraní con el hombre que le presta la canoa. Ese intercambio no aparece subtítulo al castellano, lo que impide comprender lo que los personajes dicen, a la vez que subraya su condición de alteridad para el espectador.

secuencias transcurren en un espacio tan cerrado que resulta irreconocible. Recién después de unos minutos, cuando el personaje sale a cubierta y vemos el mar, entendemos que la acción inicial sucede en un barco carguero. La búsqueda de la indefinición espacial sigue más adelante, cuando se muestran zonas del puerto de manera recortada, entre ellas un rincón impreciso –entre el puerto y la ciudad– donde Farrel abandona su bolso (este rincón fue elegido para ilustrar uno de los carteles de la película). En *Liverpool*, en mayor medida aun que en las películas anteriores, los espacios resultan *extraños*; Alonso no se preocupa por mostrarlos de manera previsible para volverlos reconocibles, sino que el espectador los va descubriendo –con cierto esfuerzo– a partir de los desplazamientos del protagonista.

## 2.2. Etnografía versus ficción

En las películas de Alonso, la construcción de los espacios emerge en el marco de la narración de un viaje por una zona *otra*. Hamon destaca la relación entre descripción y el “discurso etnográfico del viajero” (1991, p. 20): hay una relación estrecha entre viaje y descripción. En las tres películas seleccionadas, la intención etnográfica y el motivo narrativo del viaje operan como disparadores de la descripción. Particularmente en *La libertad*, la cámara se fascina con Misael como con un objeto de estudio: basta con mencionar algunas secuencias extensas como la del trabajo sobre el árbol (que dura casi 10 minutos), la de la preparación de la mulita (que se prolonga durante 7 minutos), y una de las más emblemáticas: la secuencia final, que registra cómo el hachero come la mulita.

La apelación a la mirada etnográfica no es casual. La cámara de Alonso presenta espacios y personajes *otros*, ajenos al “horizonte simbólico compartido entre realizadores, público y crítica” (Palma, 2007), un horizonte anclado en el espacio urbano y la clase media. El propio Alonso pone en evidencia esta relación de alteridad con sus personajes en su tercera película, *Fantasma* (2006)<sup>5</sup>, en la que presenta a Misael y a Vargas, los protagonistas de sus largometrajes anteriores, circulando perdidos por el Teatro San Martín de Buenos Aires. La película manifiesta que Misael y Vargas no pertenecen a ese lugar y no saben cómo moverse en él, de igual manera que el director y los espectadores se sumergían en espacios ajenos en los filmes previos de Alonso. En el

---

<sup>5</sup> Decidimos excluir *Fantasma* del corpus de análisis porque es una película “anómala” en relación con las otras tres que seleccionamos aquí. Funciona más bien en la obra de Alonso como una respuesta o un espejo invertido de sus dos primeros filmes. Como describió el crítico Horacio Bernardes (2006): “Si antes ese bicho urbano que es Alonso [...] había viajado hasta las antípodas, para presenciar la cotidianidad de un hachero pampeano y el viaje de un hombre en medio de la selva correntina, de lo que se trata ahora es de practicar el movimiento contrario, trayéndolos a la ciudad”.

caso de Farrel, se trata de un personaje más urbano, menos “exótico” que los otros dos, aunque igualmente inaccesible para los espectadores.

La prioridad del espacio sobre el relato y la presencia de esta mirada etnográfica ha dado pie a que la crítica subrayara la presencia de lo documental en el cine de Alonso. Para Bernini, justamente, lo constitutivo de lo documental es “una imagen de la otredad” (2008, p. 91). El propio Alonso ha subrayado la ambigüedad entre documental y ficción en sus películas, pero también en los orígenes del cine:

Si me preguntan qué es el cine, respondo: los hermanos Lumière. Ante las imágenes de los Lumière uno se pregunta: ¿qué es esto?, ¿documental?, ¿ficción?, ¿entretenimiento? No lo sé. Era poner la cámara y sorprenderse con lo que pasaba adelante. En los Lumière hay algo espontáneo y natural, muy poco recreado, sin el artilugio que vendrá después con Griffith y el resto. (En Fontana, 2009)

De todos modos, hay distintos grados de *narratividad* y *ficcionalidad* en las tres películas mencionadas: *Los muertos* y *Liverpool* son más narrativas que *La libertad*. Esta última se limita a registrar un día en la vida de Misael: empieza de noche y termina a la noche del día siguiente, con el protagonista comiendo una mulita frente al fuego, con relámpagos de fondo, en una suerte de tiempo circular signado por la repetición. La película prácticamente no tiene trama ni marco ficcional: vemos a Misael comer, caminar por el monte, defecar, cortar árboles, dormir la siesta, vender los troncos hablar por teléfono, comprar cosas, volver a su casa, cazar una mulita, encender el fuego y cenar nuevamente. La simplicidad de la trama queda clara al visualizar el tráiler de la película, que alcanza para ver todas las acciones condensadas (por medio de un efecto de aceleración): casi podría decirse que la única diferencia entre el tráiler (de menos de 1 minuto) y el filme (de 70) es el ritmo, es decir, la duración de las acciones.

En las otras dos películas hay un marco ficcional que le asigna un objetivo al protagonista: regresar al hogar, después de haber estado lejos durante muchos años. En *Los muertos*, Vargas ha estado preso por matar a sus hermanos (aunque la película nunca se explaya demasiado sobre el tema); el filme empieza cuando él está a punto de salir en libertad y muestra su viaje de retorno a la selva, donde espera reencontrarse con su hija. Pero al final el reencuentro queda escatimado: en lugar de ver a su hija, Vargas descubre que tiene un nieto. El recorrido del protagonista de *Liverpool* es análogo, pero aquí la ficción adquiere mayor espesor: el protagonista ya no se llama como el actor que lo interpreta (Juan Fernández)<sup>6</sup>; aparecen más personajes, más actuación y más ambientes interiores que le otorgan mayor densidad al universo narrativo, aunque el tiempo de la

---

<sup>6</sup> En su siguiente película, *Jauja* (2014), Alonso dará un paso más en su política actoral y elegirá como protagonista a un actor conocido internacionalmente: Viggo Mortensen.

narración también es limitado (abarca solo dos jornadas). La película relata otro reencuentro frustrado: luego de muchos años trabajando como marinero, Farrel vuelve al aserradero a buscar a su madre pero ella está enferma y no lo reconoce; en cambio, el protagonista se entera de que ha tenido una hija con retraso mental (a la que vuelve a abandonar al final del filme).

### 2.3. La descripción de los personajes

Aunque el cine de Alonso es eminentemente un cine de espacios, también resulta interesante analizar la construcción de los personajes, sobre todo teniendo en cuenta que se trata, en los tres casos analizados aquí, de películas de personaje único (con la salvedad de los últimos minutos de *Liverpool*). Personaje y espacio son indisolubles en estas películas. En las tres hay un uso recurrente de planos que presentan al personaje como un componente más del entorno. Se trata de grandes planos generales, de valor eminentemente descriptivo, en los que el protagonista deviene un elemento más del paisaje. Alonso utiliza estos planos amplios para mostrar algunos desplazamientos del personaje por la naturaleza: una marca distintiva de las tres películas analizadas es la utilización de un plano fijo en que el protagonista se va alejando de la cámara hasta convertirse en un punto imperceptible y fusionarse con el ambiente.

Este tipo de plano, que puede considerarse una marca autoral de Alonso, aproxima la estética de este cineasta a la del naturalismo, particularmente por sus implicancias deterministas. Para un escritor como Zola, el más emblemático de los naturalistas, “la persona está determinada por el medio” y “la descripción del medio está al servicio del personaje” (Hamon, 1991, p. 40). En el terreno del cine, Deleuze define el naturalismo a partir de la “imagen-pulsión” que presenta un “mundo originario” (1984, p. 179). Algo de esto puede leerse en estos planos de Alonso, en los que los protagonistas se empequeñecen hasta volverse invisibles (insignificantes), *devorados* por el paisaje en su regreso al *mundo originario* de la selva subtropical o el bosque fueguino.

Alonso mantiene con sus tres protagonistas una relación distante. La cámara no se acerca demasiado a los personajes: prácticamente no hay primeros planos, los rostros se mantienen deliberadamente inexpresivos. Como espectadores, en ningún momento accedemos a su subjetividad, no podemos saber lo que están pensando, y por lo tanto no hay margen para la identificación. Misael, Vargas y Farrel parecen funcionar como personajes huecos, sin profundidad, y permanecen en la opacidad a lo largo de sus respectivos filmes: no hay tampoco ninguna “revelación” que al final los acerque al espectador. En *Los muertos*, Vargas es un hombre sin memoria ni remordimiento; ni siquiera guarda registro del crimen que cometió: “No me acuerdo más. Ya me olvidé todo”, le dice a un viejo conocido. El crimen inicial es minimizado constantemente, su interés narrativo se adelgaza.

Sabemos que el personaje ha cometido una falta, pero esta nunca termina de delinearse con precisión. En *Los muertos*, la única mención del crimen llega en forma de rumor: “Me dijeron que anduviste preso, que mataste a tus hermanos”, le dice un personaje a Vargas. El espectador asocia esta declaración con la secuencia inicial y con el título de la película, pero este vínculo permanece en la ambigüedad. En *Liverpool*, la falta del personaje es el abandono y la indiferencia: “Aquí nadie te conoce, ni tu madre. No sé para qué habrás vuelto. Linda herencia me dejaste”, le reclama a Farrel un personaje con quien ni siquiera sabemos qué tipo de relación tiene (o tuvo) el protagonista.

Mientras Vargas y Farrel conviven con un pasado oscuro, Misael resulta en este sentido un personaje muy diferente. *La libertad* no da cuenta de ningún elemento de su pasado; apenas llegamos a saber que tiene familia por uno de los escasos diálogos, en el que habla por teléfono y pregunta por su madre. “Para mí es un sabio”, lo ha descrito Alonso (en Quintín, 2001, p. 5). Algunos críticos han interpretado su soledad como una renuncia soberana a la sociedad, como si su vida fuera una concreción del ideal rousseauiano. Para Aguilar, la sabiduría de Misael “consiste en haber convertido la necesidad en libertad aunque para eso deba renunciar a la sociedad humana” (2010, p. 71). Andermann (2007) propone un punto de vista diferente: para él, Misael es un explotado que vive en la precariedad, una víctima de la economía globalizada.

Frente a la ausencia de interioridad, Alonso describe a sus personajes a partir de las acciones más triviales que estos realizan. Particularmente *La libertad* y *Los muertos* se detienen en el registro de las habilidades de los personajes: la tala de los árboles, el remo y, sobre todo, la búsqueda y preparación del alimento, que en estos entornos implica cazar con las propias manos<sup>7</sup>. Los protagonistas matan a los animales a sangre fría, manipulan las vísceras y las descartan, tareas a las que la “civilización” nos ha desacostumbrado. Estas acciones, teñidas de “salvajismo”, dan lugar a escenas de impacto, que muestran literalmente una carnicería. Las películas exhiben la capacidad de subsistencia de los personajes a partir de los animales que la naturaleza les provee, y de ese modo acentúan el carácter “primitivo”, premoderno de las vidas que se presentan en pantalla. Estamos en los *mundos originarios* del naturalismo deleuziano, donde imperan la necesidad y las pulsiones elementales; donde *vivir es sobrevivir*.

Una de las secuencias más extensas del primer filme es la de la preparación de la mulita, que dura 7 minutos: Misael golpea al animal, luego le corta la cabeza, le raspa la tierra con el cuchillo, le arranca las tripas y las tira a un costado, la limpia por dentro con agua hirviendo, le echa sal y la pone al fuego. Como a lo largo de toda la película, la cámara

---

<sup>7</sup> En *Liverpool*, quien caza animales es Trujillo, el personaje a quien la película sigue cuando se ha ido Farrel. Pero él recurre a trampas, no utiliza directamente sus manos.

respetar la duración de estas acciones. Luego viene un largo plano de 4 minutos, sin cortes, de Misael comiendo la mulita frente al fuego, de noche.

La escena más violenta de las tres películas también tiene que ver con la necesidad de alimentación y la habilidad del protagonista para satisfacer esa necesidad: en su navegación, Vargas encuentra un cabrito en la orilla del río y se acerca para matarlo. Es también una secuencia sin cortes, de gran crudeza: Vargas atrapa al cabrito, le corta el pescuezo con el machete y lo pone boca abajo para que se desangre. Luego hay un corte y viene una segunda secuencia, también ininterrumpida: la de la “carnicería”. Vemos entonces a Vargas abrir el animal y meter la mano entre las tripas para arrancarle los órganos y arrojarlos al agua. En esta escena, el personaje se vale de las habilidades del actor y se evidencia la delgadez de la línea que los distingue. Pero además, Vargas pone en juego aquí la misma sangre fría que, según podemos inferir, necesitó para matar a sus hermanos.

La cámara se detiene en estas acciones mínimas y respeta su duración: también en este sentido puede afirmarse que el cine de Alonso hace una clara apuesta por la descripción. En *La libertad*, estas acciones (comer, defecar, cazar) son presentadas como habituales; en *Los muertos* y *Liverpool* adquieren una mayor singularidad en función del marco narrativo en el que suceden. En el cine de Alonso el valor del plano secuencia no es solo informativo –no le basta con “designar” lo que el personaje está haciendo– sino descriptivo; interesa no solo mostrar la acción por su valor narrativo sino desplegarla en detalle, registrando todos los pequeños movimientos y gestos que la componen. En términos de Oubiña, se prioriza el *valor textural* de la imagen por encima del *valor referencial*: la cámara no se limita a reconocer los objetos sino que procura “hacerlos legibles” (2013, p. 47).

### 3. Comentarios finales

Como hemos visto hasta aquí, resulta posible calificar el cine de Lisandro Alonso como *descriptivo* por varios motivos, entre ellos el ritmo de las películas, la preeminencia de los ambientes sobre los personajes, y el *esfuerzo* que estos filmes exigen por parte del receptor, particularmente de un espectador acostumbrado a los tiempos del cine de Hollywood. Lo descriptivo emerge también en el cine de Alonso como una posición de enunciación caracterizada por una cierta distancia con respecto a los personajes, presentados en su exterioridad y por medio de sus acciones, y por una observación detenida de la naturaleza. En este sentido, las películas de Alonso resultan descriptivas en tanto activan, en el contexto de marcos ficcionales de mayor o menor espesor, la potencia documental del cine, expresada en el registro de lo real, el respeto a la duración de las acciones y la búsqueda de la transparencia.

El esfuerzo que demandan las películas de Alonso puede pensarse en relación con el efecto de extrañamiento que suscitan: los espacios resultan difícilmente reconocibles;

hasta las acciones más cotidianas se vuelven extrañas al ser desplegadas en su duración “real”; no hay explicación de los vínculos ni las motivaciones de los personajes. El ritmo del montaje produce un extrañamiento sobre aquello que la cámara muestra y genera una desautomatización de la percepción. Las películas de Alonso son artísticas en el sentido que Shklovski (2002) le atribuía al término: “Los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”. Además de los procedimientos ya mencionados a lo largo del trabajo, la música electrónica de Juan Montecchia (en *La libertad*) y de Flor Maleva (en *Los muertos* y *Liverpool*), que acompaña los créditos, también contribuye a la desfamiliarización de los espacios, por medio del contraste entre la estricta contemporaneidad de la música y el primitivismo bucólico de las imágenes.

El de Alonso es también un cine poético, que sustituye la confianza en la trama y la causalidad por una apuesta por las imágenes y los sonidos y por la posibilidad de un *pensamiento audiovisual*, no verbal: Alonso dice desconfiar de las palabras<sup>8</sup>. El efecto poético de las películas se refuerza por medio de los títulos, que no ofrecen una clave de lectura sino que profundizan la ambigüedad. Así, *La libertad* es un título que abre una proyección filosófica para la película: la supuesta “libertad” de Misael –que, como ya dijimos, ha sido interpretado como un solitario rousseauiano pero también como un explotado– interpela así a la del espectador. *Los muertos* sostiene una indefinición: como espectadores podemos asumir que esos “muertos” son los hermanos de Vargas, pero también podrían ser el protagonista –un hombre vacío, sin memoria ni afectos– y los demás personajes con quienes se va cruzando en su itinerario, todos ellos marginales y sometidos al imperio de la necesidad. En *Liverpool*, el título alude a la navegación y a los lugares lejanos que ha recorrido el protagonista, pero es también metonimia de los vínculos familiares y el abandono, condensados en el llavero que Farrel le deja a su hija antes de partir.

Finalmente, el cine de Alonso puede pensarse como descriptivo por el ejercicio metatextual al que invitan sus películas. Lejos de la preocupación por la progresión dramática, casi sin diálogos ni puntos de giro, la cámara registra en imágenes y sonidos las *zonas* y los personajes solitarios que las recorren. El placer del espectador no busca satisfacción en el interés de la trama sino en el virtuosismo del lenguaje audiovisual: el cine de Alonso puede ser leído también como una meditación sobre el propio trabajo cinematográfico. La relación con la alteridad, la inmersión en un espacio desconocido, la opción por la marginalidad hacen emerger en el espectador interrogantes en relación

---

<sup>8</sup> “I was always interested in what was outside of the city. The people, they’re more elemental, more pure, less complicated. They talk less. I have little faith in words. I think humans hide themselves with words”, afirma el director en una entrevista (Klinger, 2005). Para Alonso, hay una relación entre las zonas que elige para filmar y la ausencia de diálogos en sus películas.

con el enunciado (los personajes, sus ambientes, sus necesidades), pero también en relación con la enunciación: además de presentar a Misael, Vargas y Farrel en sus respectivos espacios, el cine de Alonso reflexiona –desde el margen de la industria cinematográfica– sobre el trabajo del director y las posibilidades del cine de quebrar sus convenciones para acercarse a zonas de la realidad que han permanecido largamente fuera de la pantalla.

## Referencias

Adam, J. M. y A. Petitjean (1989). *Le texte descriptif*. Paris: Nathan.

Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Andermann, J. (2007). “La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso”. En *Estudios*, Vol. 15, N° 30, pp. 279-304.

Andermann, J. y Fernández Bravo, Á. (2013). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. (1995). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1994). “El efecto de lo real”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Beceyro, R., Filipelli, R., Oubiña, D. y Pauls, A. (2000). “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. En *Punto de Vista*, N° 67, pp. 1-9.

Bernardes, H. (2006). “Ese intenso acto de mirar”. En: Página 12, 23/09/06. Recuperado de

[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-3908-2006-09-23.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-3908-2006-09-23.html)

Bernini, E. (2008). “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”. En: *Kilómetro 111*, N° 7, Buenos Aires, pp. 89-107.

Del Coto, M. R. (2008). “Producción de efectos verosimilizantes y autenticantes en El bonaerense y en Familia rodante”. Ficha de cátedra de Semiótica de los Medios II, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: [www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/biblioteca.php](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/biblioteca.php)

Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Filinich, M. I. (1999). *Para una semiótica de la descripción*. Puebla: BUAP.
- Fontana, P. (2009). "Lisandro Alonso. La aventura de salir de uno mismo", en: Otra Parte. Revista de letras y artes, N° 19, verano 2009-2010. Recuperado de <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/lisandro-alonso-la-aventura-de-salir-de-uno-mismo>
- Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Klinger, G. (2005). "Lisandro Alonso, Mostly in His Own Words". En Senses of Cinema, N° 36, Melbourne. Recuperado de [http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers-36/lisandro\\_alonso/](http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers-36/lisandro_alonso/)
- Metz, Ch. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Buenos Aires: Paidós.
- Oubiña, D. (2013). "Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo". En *Andermann, J. y Fernández Bravo, Á. (2013) La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Palma, J. (2007). "Clases y culturas populares en el 'realismo' y el 'naturalismo' del nuevo cine argentino: entre el miserabilismo, el neo-populismo y la fascinación distante". En *XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Mendoza, octubre. Recuperado de <http://sm000153.ferozo.com/memorias/pdf/2007Lipalma.pdf>
- Quintín (2001). "El misterio del leñador solitario". En *El Amante*, N° 111, junio, pp. 2-5.
- Shklovski, V. (2002). "El arte como artificio". En Todorov, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.