

Diumenge 26 de febrer, 18:00 h

# Xcèntric

VARIACIONS DEL REAL

## Lisandro Alonso



Los muertos

En els seus dos llargmetratges l'argentí Lisandro Alonso ha sorprès per la seva concepció del cinema com a feina d'artesà en sentit estricte: treball precís sobre la realitat sense ornamentar-la. Els seus films proposen una conciliació natural entre la càmera i els paisatges, entre les imatges i els homes. *La libertad* descriu la jornada de treball d'un llenyataire; *Los muertos*, el viatge d'un home que surt de la presó i s'endinsa a la selva a través d'un riu per retrobar la seva filla.

*La libertad*, Lisandro Alonso, 2001, 73'

**El misterio del leñador solitario**, por Quintín "*La Libertad*" es la película más transparente del cine argentino de los últimos tiempos. Pero también es la más indescifrable. Tan solitaria como su protagonista, tan alejada de sus contemporáneas, parece reclamar una explicación que esta nota intenta compartir con su director.

Hace algunos meses, cuando empezábamos a buscar material para el Festival de Buenos Aires y por ningún lado aparecía una película argentina terminada, alguien me indicó que había una sobre un hachero en La Pampa (de la que mi interlocutor sólo recordaba que al director le decían "El Panza") y sugirió que tal vez me interesaría echarle un vistazo. Días más tarde conocí a Lisandro Alonso, un casi adolescente tímido, de pelo largo, que trajo el cassette con una actitud que, ante la falta de referencias, interpreté como humilde o insegura. Ver la cinta implicó la inmediata selección del film para la competencia internacional, pero lo rotundo y evidente de la decisión me sirvió de excusa para no pensar demasiado en la película (un vicio de programador que adquirí muy rápidamente). Unas semanas después recibí un llamado telefónico de Alonso que me anunció que *La libertad* había sido elegida oficialmente para participar en un festival en Francia. "¿Qué festival?", pregunté. "Cannes", contestó Alonso como si pronunciara un nombre desconocido mientras a mí me temblaba el teléfono en las manos, confirmaba que el tipo era un marciano y calculaba que habíamos perdido un puesto seguro para la competencia porteña y que sería difícil lograr que el festival más celoso de la exclusividad nos autorizara a exhibirla aunque más no fuera una sola vez (lo que ocurrió casi de milagro a último momento). De todos modos, la noticia no fue una sorpresa. Estaba claro que si algún film argentino iba a participar de la selección oficial de Cannes, debía ser *La libertad*. Saltaba a la vista que era una película distinta, radicalmente distinta. Tanto para el distribuidor local que me dijo furioso "Eso no es una película" como para Pablo Trapero y Martín Rejtman que decidieron asociarse para ocuparse de la gestión comercial. Sin embargo, más allá de la confirmación de que *La libertad* era un film importante, de que su singularidad la destacaba sin confusión posible, había una serie de preguntas que seguían sin plantearse.

En primer lugar, si no se trata de un documental. Después de todo, el argumento de la película se puede resumir en una línea: veinticuatro horas en la vida de

un hachero en La Pampa. Si uno intenta ser menos sintético, puede extenderse diciendo que el film muestra cómo el protagonista corta árboles, come, duerme, camina por el monte, va al pueblo y vende la madera, compra provisiones y habla por teléfono. Pero además, por la diabólica habilidad con la que Misael Saavedra maneja el hacha, por la alucinante economía de esfuerzos que emplea en su tarea, no caben dudas de que se trata de un leñador verdadero. (Un desafío para Hollywood sería entrenar a un actor del método para que hiciera de Saavedra en la remake americana de *La libertad*, un film que llevaría por título *Wood and Freedom*.) Como escribió el crítico canadiense Mark Peranson, esta es una película sobre el Maradona de los hacheros. Sin embargo, la cámara no sigue al protagonista ni lo interroga, sino que este actúa para ella. En todo caso, hay un encuentro en la mitad del camino entre un cineasta y un personaje. Pero, sobre todo, no hay en *La libertad* ningún atisbo didáctico ni tampoco un afán de testimonio ni de investigación antropológica: no es esta una historia de la Argentina secreta. El secreto es el film en sí mismo, el misterio que rodea sus imágenes fascinantes e imposibles de interpretar o de adscribir a una intención, su título ambiguo, su carencia de filiación aparente, su estatuto de verdadero OVNI en el cine nacional y en cualquier otro.

En Cannes, la película despertó curiosidad y sorpresa, dividió las opiniones aunque la mayoría fueron favorables. Exhibida en una sección (Un Certain Regard) cuyos títulos tienden a perderse para reaparecer más adelante en lugares donde hay más tiempo para emitir un juicio meditado, no pasó inadvertida. Y aunque perdió la Cámara de Oro ante un film sobre esquimales que manipula el exotismo, tuvo críticas como la de *Le Monde* donde Thomas Sotinel leyó el film casi con clarividencia: "Todo el arte de Lisandro Alonso es el de escamotear las 22 horas y 47 minutos que le faltan al film para mostrar la verdadera jornada de Misael. Pero aunque la película sea así de simple, obedece a principios de puesta en

SI VOLS REBRE INFORMACIÓ  
D'XCÈNTRIC, OMPLE LA  
BUTLLETA QUE TROBARÀS AL  
MOSTRADOR DEL VESTIBUL

escena y de montaje muy rigurosos, y la impresión de extensión y lentitud no es más que eso, una impresión. *La libertad* es un logro intrigante que hace aflorar con gracia y gravedad la superficie de un mundo y de su único habitante. (...) La libertad del título es la que se encuentra al cabo de un extremo despojamiento y Misael está mostrado como una especie de asceta involuntario. (...) Misael no actúa y testimonia una indiferencia soberbia frente a la cámara. Pero ejecuta cada una de sus tareas con una economía de gestos y una energía tan lentamente destilada que su jornada se transforma en uno de esos espectáculos magníficos que la vida ofrece a veces por accidente". El texto de Sotinel responde a algunos interrogantes fundamentales que plantea la película y ofrece las claves para situarla en el lugar debido. Básicamente da cuenta del placer que proporciona, caracteriza apropiadamente al protagonista y establece las pautas de la estética minimalista y refinada del film. Pero además da cuenta de su pertinencia como film, de que su autonomía está alejada del capricho.

No todos, por supuesto, le entraron a la película por el lugar adecuado. Una periodista americana nos decía en Cannes que se había ido a la media hora porque no veía "ninguna idea" detrás de la película. Luego de recordarle la frase de Godard de que las ideas no se filman, le dijimos que la película permitía disfrutar de la jornada del hachero, pero pensó que la estábamos cargando. Otro despistado fue Michel Ciment, conocido crítico francés, que reconoció en el film (despectivamente) la influencia de Chantal Akerman. Pero dijo algo gracioso: "Si en lugar de cortar esos árboles finitos, el tipo cortara un tronco de seis metros de diámetro, la película duraría tres horas y hubiera ganado el premio de la FIPRESCI". La tontería de la afirmación tiene su jugo: Alonso ahorra esfuerzos como cineasta casi con la misma elegancia con que Saavedra lo hace como leñador. Pero los jurados (esta es una regla general) aman la transpiración. Y algunos críticos aman las explicaciones o, mejor dicho, las películas que les permiten darlas.

Insinué más arriba que *La libertad* es la película más rara que haya dado el cine argentino de estos años. El calificativo suele usarse para lo barroco o lo bizarro, pero en este caso se aplica a un objeto extremadamente depurado, perfecto podría decirse. Una película que apunta a un objetivo y lo logra exactamente, sin dejar margen para la discusión. ¿Qué podría reprochársele a un film donde es obvio que no sobra ni falta ningún plano, en el que no hay un acento falso, un propósito confuso o una concesión posible? Aun así, algunas preguntas subsisten. Sobre todo, de dónde salió una

película como esta, quién es ese extraño director de pelo largo, a qué apunta, desde dónde concibió esta aventura formidable y cómo la llevó a cabo. Para averiguarlo, me encontré con Alonso a la vuelta de Cannes.

[...]

#### **Sabías que era una película distinta...**

Para mí tenía un tope de 5.000 espectadores. Ahora vamos a ver si hacemos 3.000. Hay mucho riesgo y el espectador no tiene de dónde agarrarse. Aun en las películas de un festival, donde se elige con otro criterio, las películas tienen más para agarrarse: una historia, diálogos, información, planos detalle, emociones previsibles. Pero yo no quiero contar una historia, lo único que me interesa es observar. Que la película genere una incertidumbre, o en todo caso que sugiera. Quiero que el espectador invente su película en la cabeza. Se trata de observar acciones, comportamientos, movimientos. En general lo que hay que observar está marcado, inducido por el guión que orienta la mirada. No quiero hacer eso y tampoco me interesaba informar como en un noticiero cuánto ganaba un hachero o cuántos árboles corta por día. Quería observar atentamente y poner al espectador en esa situación, que se pregunte qué tiene que ver lo que está viendo con su propia libertad, por ejemplo. La única manera que encuentro es no dar información, no poner diálogos, dejarlo solo al personaje. Si entra en una conversación común pierde vuelo, se hace convencional y se parece a una película sobre un tipo que va a una discoteca en la que se reconocen todos los tipos que van a la discoteca y dicen las mismas cosas. En cambio así es un espejo para el espectador en el que se ve a través de alguien completamente distinto pero que es igual a él cuando está solo. Es un espejo, pero vacío. Alguien me dijo que es una película sobre un tipo pensando. Creo que es una película sobre el espectador pensando al chocar contra algo que es diferente, enfrentándose con la nada a través de un personaje impenetrable.

#### **Pero Misael no es un tipo cualquiera...**

No, seguro, es un ser muy especial. Tiene 27 años pero hace lo mismo desde los 10. Primero con la familia cerca de Zapala. Vivían aislados y Misael solo iba al pueblo para Navidad. Ahora se pasa seis meses en el monte. Está solo con un perro y es una personalidad única, aun para la gente de campo. Hace lo que se ve en la película aunque ahora tenía que respetar las marcas y estaba el equipo de la película presente. Pero se adaptó perfectamente. Cuando preparábamos una escena yo le preguntaba cuánto iba a tardar en hacer algo y me contestaba: tres minutos. Y tardaba tres minutos. Pero no usa reloj ni necesita medir el tiempo

de esa manera. La única diferencia en su trabajo cotidiano es que no vende la madera sino que trabaja por un sueldo. Cuando filmamos paraba con nosotros, pero a lo diez días se volvió al monte. Una vez por semana le llevan un barril con agua. Los domingos se acerca a las casas a tomar unos mates. Pide harina, fideos, arroz o papas. Carne no come, salvo cuando caza una mulita u otro animal. Ahora, después del festival de Buenos Aires se fue a Zapala a ver a una novia que tiene. Pero ya está de nuevo en el monte. No queda mucha gente así, que trabaja como hace 200 años con una habilidad increíble y prefiere esa soledad. Para mí es un sabio. Sabe lo que pasa alrededor pero no está impregnado.

*El Amante*, junio de 2001

#### **Los muertos**, Lisandro Alonso, 2004, 78'

"Al primer pla del film, la càmera ha descobert dos cossos recentment apunyalats en un clar del bosc. Flash-back, fantasmes, qui ho sap? El film explica el trajecte de Vargas en camió, a peu i en barca, ni més ni menys. L'espectador [...] només es cridat a mena d'observador, sense saber si més aviat serà confrontat a un gest inadmissible, un nou assassinat, un suïcidí, un sacrifici. El sentit del film queda segellat en el més profund del mutisme d'un personatge que ens deixa sols amb la nostra sorpresa i les nostres qüestions. *Los muertos* està impregnada del cap a la fi per una atmòsfera de corrupció, de nit i fatalitat, de perdició a la Joseph Conrad [...] *Los muertos* radicalitza encara més els temes de *La libertad*, mostrant a través de l'aventura de Vargas i els plans meditatis dels arbres i el cel, l'estranya ceguera dels individus abocats a la plenitud paradoxal de mai captar el disseny general de les coses".

Didier Péron, *Libération*, 3 de novembre de 2004

"[...] Tot funciona de comú acord, però ningú té la clau d'una mirada que sigui total. Les tres mirades, de Vargas, d'Alonso i de l'espectador, viatjen juntes però mai es fusionen. No hi ha un sol pla -d'altre banda el film en té 74- que pretengui donar una visió subjectiva de Vargas. Alonso s'autoritza fins i tot a fer vistes dels reflexos dels arbres en l'aigua, tal com hagués fet qualsevol amateur desitjós de variar els seus angles sense que el ridícul l'aguaiti: la no participació del seu model en la fabricació de la imatge protegeix el film de tota complaença. Aquesta noció dels paral·lels de les mirades imprimeix a *Los Muertos* la seva natura profunda [...] sense que sigui possible descobrir el menor simbolisme".

Sylvain Coumoul, *Cahiers du cinéma*, nº 595.