

Hachero nomás: Lisandro Alonso y el problema del documental

Por Marcos Adrián Pérez Llahí

UBA – FFyLL – CIyNE

ojotachado@gmail.com

4. Producciones y consumos culturales

Este trabajo se plantea un rastreo de los residuos documentales en la obra de Lisandro Alonso, haciendo centro en su primer film: *La libertad* (2001), con el fin de evaluar su funcionamiento dentro del contexto de una narración de “arte y ensayo”. El objetivo general radica en analizar la forma en que estos filmes problematizan la posibilidad de establecer un límite concreto para el alcance del dispositivo documental

La filmografía de Lisandro Alonso resulta problemática para el cine argentino por varias razones. Una de ellas, tal vez la más importante, la que organiza a todas las demás razones, es la dificultad que presenta a la hora de buscarle antecedentes. En su relación con el referente real, sus películas parecen ir en contra de todo lo previamente planeado por el cine nacional. Allí están, solas, en medio de un campo que no admite (y hasta desprecia) la presencia de voluntades no alineadas. Como en todo cine periférico, el encolumnamiento resulta fatal, el proyecto tiene que resultar discernible, plausible de ser adscrito a las propuestas circulantes; y la no aceptación de esa cláusula siempre genera fricciones y hasta malos entendidos. El escaqueo del cine de Alonso con el campo del documental genera resquemores que eclipsan incluso sus evidentes aciertos. Esa aparente indecisión formal, que supone la presencia de un trabajo en ciernes, de algo que no

termina de identificarse con la ficción o el registro, pone en tela de juicio la validez de la experiencia, que siempre es leída desde lo que no es.

Así es como el cine de Lisandro Alonso transita ese sendero ripioso del que no encaja. Que no es, vale aclararlo, el del genio incomprendido, ese que sufre las injurias del que “se adelantó a su tiempo”, ni tampoco la irascible necesidad del que entiende al mundo como una cadena perpetua para su proyecto creador desatado. La de Alonso es una heterodoxia civil, de tono medido, sumamente organizada y de consecuencias más conceptuales que materiales.

Con cuatro largometrajes en su haber¹, Lisandro Alonso ya plasmó, a su temprana edad, una de las filmografías más coherentes e interesantes del cine argentino reciente. Así es como un análisis de su obra siempre se va a remitir a un trabajo programático: para hablar de uno de sus filmes, indefectiblemente, debemos hablar de todos ellos. La consecución de sus películas tiene un orden casi lógico, en el que un film da paso al siguiente como las premisas de un razonamiento que busca profundizar su complejidad, ensanchando sus horizontes hasta poder abarcarlo todo. El cine de Lisandro Alonso es uno solo y las posibles respuestas al ligero malestar que provoca están en todos y en cada uno de sus filmes.

Institucionalmente, la producción de Lisandro Alonso ya hace rato que se encuentra bien instalada dentro de eso que se ha dado en llamar “cine de arte y ensayo”, bajo esa especie de sub género, de mote mucho menos académico, que podríamos llamar “películas para festivales”. Al mismo tiempo, sus motivos visuales responden a inquietudes bastantes extrínsecas a ese lugar del cine: la visibilidad de un “otro”, casi en sentido antropológico. Los personajes de Lisandro Alonso son, de un modo evidente y sistemático, sujetos marginales, habitantes de la Argentina profunda, rural o simplemente aislada, roída por la distancia, esa paradoja nacional. En cualquier caso, las películas de Lisandro Alonso *son* sus personajes, son la mera presencia de esos sujetos solitarios que

¹ *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) y *Liverpool* (2008)

deambulan por los intersticios de una narración tan débil que apenas si alcanza a albergar su sutil itinerario. Pero el cine de Lisandro Alonso, vale seguir aclarando, no es un cine de personajes sino un cine de presencias. La subjetividad de sus protagonistas nos resulta completamente opaca, son pura exterioridad. Allí está Misael Saavedra, el protagonista de *La libertad*, un hachero en el monte pampeano, resolviendo sus quehaceres cotidianos, que incluyen desde luego su trabajo, seguido por la cámara durante una jornada entera. Eso es el film. Allí está Argentino Vargas que acaba de salir de la cárcel, toma una canoa y recorre algún brazo de Paraná hasta llegar al rancho en el que tal vez vive su hija: Los muertos no es más que ese recorrido. Allí está Farrell, un marino mercante que tras pasar varios años embarcado, se interna en la helada Tierra del Fuego en busca de los suyos, para luego perderse en el bosque y dejar que *Liverpool* (el más reciente largometraje de Lisandro Alonso) ensaye un desenlace lejos suyo. Los personajes de Alonso son los que guían sus filmes, son los que hacen avanzar el tiempo ya que no la acción, puesto que estos itinerarios casi no admiten la peripecia; son los que, finalmente, justifican la presencia de la cámara. Ahora bien, es el estatuto básico de estos personajes el que no resulta homogéneo y bien puede servir como base para explicar la no correspondencia del cine de Lisandro Alonso con los postulados normativos del cine nacional. La presencia de Misael Saavedra como protagonista de *La libertad* presenta el inconveniente fundacional. En efecto, la cámara sigue a Misael durante un día de trabajo en lo que podríamos describir como su habitat natural, ya que Misael Saavedra es un hachero real que se está interpretando a sí mismo haciendo, más o menos, las cosas que haría si la cámara no estuviese allí², rasgo que no pocos teóricos creen suficiente para describir el documental³ Pero, de todos modos, *La libertad* no es un documental sobre la actividad de Misael

² “Cuando preparábamos una escena yo le preguntaba cuanto iba a tardar en hacer algo y él me contestaba: tres minutos. Y tardaba tres minutos.” Quintín, 2001, 5.

³ Raúl Beceyro es uno de los teóricos que sostienen esta forma de entender el documental. En palabras del autor: “El film documental trabaja a partir de hechos que han sucedido o que están sucediendo, independientemente de que con ellos se haga o no una película. El film de ficción maneja materiales que sólo existen en el film, para el film. Los personajes del documental existen antes y después del film” (Beceyro, 2007: 86)

Saavedra como hachero en la provincia de la Pampa, sino la piedra fundacional de una poética personalísima que casi no admite comparaciones dentro del ámbito del cine nacional.

La situación no deja de ser paradójica, no sólo por el efecto de realidad que el film construye, basado en una puesta en escena austera anclada en la recurrencia del plano secuencia, sino por la presencia de lo que podríamos llamar *motivos documentables* en su composición. Esto es, la presencia de un motivo visual como es el del hachero (alegóricamente homologable con cualquier faena rural, si se quiere) que forma parte del repertorio central del discurso documental. El motivo en sí (la presencia concreta del personaje de Misael cuya característica identitaria está marcada por su trabajo, el ser hachero) y la forma en que este motivo se desarrolla a lo largo del film (a partir de una acumulación de tareas cotidianas relacionadas con trabajos físicos), terminan por generar una textualidad documental muy marcada, una imagen de prestaciones documentales, una textura de registro. Esto se contrasta de algún modo con el tratamiento que dichos materiales audiovisuales reciben, que no solo carece de énfasis alguno, sino que tampoco tiene la más mínima intención didáctica o biográfica. Esto es, no alcanza con lo mostrado en *La libertad* para dar cuenta de las condiciones de vida de un empleado rural en general, o para conocer la vida de Misael Saavedra en particular, o para interiorizarse en la producción artesanal de postes de caldén. La forma elíptica y distanciada con que Alonso sigue, literalmente, a su personaje en ningún momento guarda la intención de generar una información concreta sobre sus actividades, por lo menos no en la forma en que lo haría un documental. En definitiva el cine de Alonso presenta a un “sujeto documentalizable” al que indaga con una “mirada no documental”. Esta situación se ve potenciada si la planteamos, justamente, dentro del marco del cine argentino, como ya ha sido mencionado: un cine periférico. Este acercamiento oblicuo a una realidad social determinada (la ópera prima de Alonso no deja de relacionarse, pese a todo, con la realidad de un excluido) viene a subvertir una nutrida serie de antecedentes cinematográficos que ya afirmaron la visibilidad de estos mismos temas dentro del canon que supone un trabajo abiertamente documental, comprometido y movilizador. El propio

motivo del hachero, relevado en *La libertad*, ya presenta un antecedente concreto dentro del trabajo de Jorge Prelorán (figura central en una posible historia del cine documental argentino) que, en 1978, ya había registrado el asilamiento de los trabajadores del monte pampeano con *Los hijos de Zerda*⁴. Incluso la figura del hachero ya había sido tomada años antes en *Hachero nomás*, uno de los cortos más notables de la denominada Escuela documental de Santa Fe, en el que se informa sobre el accionar del famoso latifundio maderero “La forestal”, al norte de esa provincia⁵.

Lo cierto es que, por fuera de la textura de sus filmes, Alonso no se presenta a sí mismo como documentalista (eso está claro), ni es esa la forma en que su producción circula, como ya también quedó aclarado desde el comienzo. Tampoco se condice su forma de producción, su tratamiento de lo profílmico, con ninguna de las posibles variantes del documental. De hecho, el control que Alonso ejerce sobre la puesta en escena es más que importante y los escasos movimientos de cámara que componen sus planificaciones pueden valorarse con precisión. Así es como esa sensación tan concreta que se genera de una director siguiendo a un actor, sólo el posible si tenemos en cuenta que el seguimiento, en realidad es inverso, y es el propio Alonso el dueño de todos los destinos posibles de su criaturas.

Pero pese a todos los miramientos efectuados, el poder de la imagen registro vuelve a desatar su potencia en *Los muertos*, el segundo film de Alonso, con mayor énfasis aún que en su primera película. Aunque aquí ya esté claro desde un comienzo que el periplo que lleva adelante Argentino Vargas, su protagonista, es una construcción enteramente ficcional, la materialidad del accionar del propio actor en su viaje por el río se impone por sobre la tenue línea dramática que lo moviliza. Son los trabajos de Vargas

⁴ Este medimetraje, realizado durante el último proceso militar, y pese a la conocida vocación apolítica de su realizador, fue sometido a una circulación muy restringida por causa de la realidad social que retrataba. El film sigue, hoy en día, siendo difícil de ver.

⁵ *Hachero nomás*, fue realizado por Jorge Goldenberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger en 1966.

los que van puntuando el film. Así, lo vemos al protagonista incendiar un panal en medio de la selva para conseguir un poco de miel, pelar una vara para usar como arpón o faenar con suma precisión un cabrito a la orilla del río, durante un admirable plano secuencia que no admite morbo ni metáforas: se trata de un hombre procurándose su alimento. Todas estas acciones son llevadas a cabo con especial precisión por su protagonista, cuyas habilidades son puestas en juego mientras las realiza.

La forma en que el problema del documental atraviesa la compacta filmografía de Lisandro Alonso obliga a repensar la disposición de las fuerzas en juego; no alcanza ya con determinar la filiación de su cine a un bando u otro. El cine de Alonso no solo desestima la división entre ficción y documental (rasgo más o menos presente dentro del canon contemporáneo) sino que reflexiona abiertamente sobre ese espacio fronterizo inaugurado. Fantasma, si bien se mira, con su cuestionable decisión de poner a deambular a los protagonistas de sus dos filmes anteriores (Misael y Vargas) por los pasillos del Teatro San Martín, puede leerse como una reflexión sobre ese límite institucional del propio género documental, en su versión más comprometida: la posibilidad de devolver algo a sus protagonistas. Es famosa la pregunta que el equipo de filmación le hace a la artesana entrevistada al final de *Ceramiqueros de tras la sierra*⁶, sobre la utilidad de esa película que están haciendo; es famosa la respuesta de la artesana: “Y, tal vez nos ayudarían, pero hasta ahora no nos ayudó nadie”. Esa imagen especular de Argentino Vargas mirando Los muertos (viéndose a sí mismo), en la sala Leopoldo Lugones desierta, no deja de ser una idea sobre el lugar que el cine ocupa en relación a su referente real, sobre la incidencia de un registro sobre su propio protagonista y su potencialidad. Puertas adentro del cine (puertas adentro del recinto central de la cultura cinematográfica que supone la Lugones), allí está Vargas viéndose a sí mismo, como en un juego de espejos que no guarda mayores consecuencias. No es más que la puesta en abismo de una imagen

El de Alonso es un caso único, en el que la construcción de una poética personal se basa en una negociación directa con los más caros rasgos del documental social, una

⁶ Se trata de un corto realizado por Raymundo Gleyzer en el año 1965.

negociación que no admite pruritos históricos. Por las formas de manipulación de lo profilmico, su trabajo se aparta del de cualquier documentalista. Un detalle sintomático es el que organiza la tenue narración en *La libertad*, en la que Misael Saavedra es presentado como un cuentapropista (alguien que vende directamente el producto de su trabajo), cuando en realidad trabaja en relación de dependencia, es un peón de la estancia en la que vive. Este detalle, dramáticamente nimio, neutraliza la significancia social de su protagonista, la domestica en aras de la construcción del depurado universo de su realizador. Alonso despoja de este modo, al motivo del hachero (en su condición de ejemplo de la problemática general del trabajador rural) de todas sus implicancias políticas y sociales. Así es como Misael deja de ser un motivo documentalizable, pierde esa potencia significante, para convertirse simplemente en un hachero, al igual que Vargas en *Los muertos*, un sujeto que hace lo que sabe hacer.

Referencias bibliográficas:

Beceyro, Raúl (2007): "El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico" en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (Eds.): Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino, Buenos Aires: Librería (ps. 85-90).