

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaime Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso

The cinema beyond the narrative of Lisandro Alonso

Horacio Muñoz Fernández*

Resumen

El cine de Lisandro Alonso está más allá de la narración. El cineasta argentino se centra en los elementos profilmicos de las películas (espacio, tiempo y cuerpo) antes que en la narración y la trama. Su obra invierte la clásica jerarquía de la fábula aristotélica que siempre ha privilegiado el *muthos*, la racionalidad de la trama, y desvalorizado el *opsis*, el efecto sensible de la obra. Como Pedro Costa, Albert Serra o Apichatpong Weerasethakul, su cine es más de imágenes que de conceptos, más de espacios que de narración, más de cuerpos que de personajes, de tiempo y espera antes que de tramas y suspense, corporal antes que intelectual, un cine entre la ficción y el documental, entre la imagen y la realidad.

Palabras clave: Posnarrativo, narrativo, estética, cine contemporáneo

Abstract

Lisandro Alonso's cinema is beyond narration. The Argentine filmmaker focuses on the prophylactic elements of films (space, time and body) rather than narration and plot. His work inverts the classic hierarchy of the Aristotelian fable that has always privileged the *muthos*, the rationality of the plot and devalued *opsis*, the sensible effect of work. Like Pedro Costa, Albert Serra or Apichatpong Weerasethakul, his cinema is more of image than concepts, more of spaces than narration, more of body than characters, of time and waiting before plots and suspense, corporeal before intellectual, a cinema between the fiction and the documentary, between the image and the reality.

Keywords: Posnarrative, narrative, aesthetic, contemporary cinema

1. Posnarrativo: el cine más allá de la narración

La narración ha primado a lo largo de la Historia del séptimo arte gracias a un sistema codificado que pasaba estratégicamente inadvertido ocultando los artificios de la representación y favoreciendo el narcisismo identificativo de los espectadores. Las imágenes de los malos cineastas de este modelo nunca excedían las historias estereotipadas que narraban. Durante casi las primeras cuatro décadas, los intereses económicos metieron al cine dentro de los estrechos márgenes narrativos del clasicismo. Pero el cine moderno intentaría escapar de estas convenciones. Para muchos de los cineastas a partir de los años sesenta, las ideas clásicas de dramaturgia, narración, cronología temporal y unidad espacial entorpecían su libertad creativa. Sin embargo, este cine siempre partió de los esquemas narrativos y las historias para evidenciar su distancia, su diferencia, su exceso o la insuficiencia de éstas. La dialéctica que establecían entre narración e imagen parecía animada por una potencia crítica, en contra

* Doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, España. horaciomunozfernandez@gmail.com
Artículo recibido: 25 de mayo de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

de mitos, géneros y estructuras, y reflexiva, sobre la propia función de la narración y el papel de las imágenes. En el cine más allá de la narración ya no encontramos esta dialéctica porque, aunque la narración se sigue manteniendo como expectativa de gran parte de la crítica y el público, estos cineastas mantienen una relación de negación, de discrepancia, de liberación o simplemente de ausencia con ella. En este cine lo que importa no es contar historias de otra forma menos estereotipada sino hacer las películas centrándose principalmente en los materiales con los que antes se construían las historias: el espacio, el tiempo y el cuerpo.

La obra Lisandro Alonso encarna muchas de las características del cine posnarrativo (Muñoz Fernández 2017). El prefijo pos es aquí un elemento neutral que no indica superioridad ni jerarquía. Lo que señala es la ausencia de un criterio positivo de periodicidad en un momento de transición y cambio (Calinescu 2003: 139). Por lo tanto, el pos de posnarrativo no contiene las habituales connotaciones positivas de la posmodernidad o lo posmedial. Estos 'pos' dan una sensación de cambio radical, de metamorfosis, al mismo tiempo que reducen al estereotipo aquella esencia que se parece superar. Esencializan lo que dejan atrás para ser su superación o ruptura en un momento desprovisto de esencias. Pero el 'pos' de posnarrativo no esencializa la tradición narrativa aristotélica porque este 'pos' puede funcionar como pre, anti o para. Con posnarrativo se alude a un cine después de las historias, más allá de la narración, que muestra una indiferencia o ausencia de cualquier tipo de relato. Sin embargo, preguntarnos qué es lo posnarrativo sería tan desacertado como preguntarse hoy día qué es arte y qué no, qué es cine y qué no, porque lo que se ha perdido y lo que no existe es un límite que marque de manera clara esa distinción. Las preguntas esencialistas han de ser reformuladas: no qué es arte, sino cuándo; no qué es cine, sino dónde; y no qué es posnarrativo, sino cómo. Por este motivo y por la heterogeneidad y la heterodoxia de los cineastas más allá de la narración, lo más acertado sería caracterizar lo posnarrativo de la misma forma que Ludwig Wittgenstein, en sus póstumas *Investigaciones Filosóficas* ([1953] 1999), definía el lenguaje a partir del juego: como un concepto de fronteras difuminadas que entendemos de manera inductiva y no deductiva. Así que, para explicarle a alguien que es posnarrativo deberíamos describirles las películas y luego añadir a la descripción: "Esto y cosas similares son posnarrativas".

Estamos ante un cine en donde desaparecen prácticamente los signos genéricos y parte de los rasgos de la modernidad; en donde ni interesan, ni muchas veces existen, las explicaciones psicológicas, políticas ni siquiera metafóricas. Un cine en el que ya no importan las historias y los viejos marcos narrativos no sirven para explicarlo. Un cine que no es de personajes, sino de cuerpos (Philippe Grandrieux, Gus Van Sant, Claire Denis, Philippe Garrel) y de rostros (Abbas Kiarostami, Bruno Dumont); que no es de historias, sino de espacios (Jia Zhangke, Pedro Costa, Tsai Ming-liang); que no es de escenarios, sino de paisajes (Albert Serra, James Benning, Peter Hutton, Lois Patiño); que no es de tramas y narración, sino de tiempo y espera (Lav Diaz, Pedro Costa, Wang Bing, Lisandro Alonso); que no busca la identificación, sino la contemplación (Albert Serra, Peter Hutton, James Benning); que no es intelectual, sino corporal, sensorial y háptico (Apichatpong Weerasethakul, Lucien Castaing-Taylor, Vèrèna Paravel, Philippe Grandrieux, Claire Denis); que no narra lo extraordinario, sino que muestra lo cotidiano (Pedro Costa, Hou Hsiao-hsien, Liu Jiayin, Wang Bing, Lisandro Alonso); que no es entretenido, sino aburrido (Tsai Ming-liang, James Benning, Sharon Lockhart); que no es actual, sino primitivo y anacrónico (Peter Hutton, Lisandro

Alonso, Ben Rivers, James Benning); que no es sencillo, sino laberíntico y elíptico (David Lynch, Lucrecia Martel); que no es continuo, sino postcontinuo (Olivier Assayas); un cine que no es de causas, sino de consecuencias, más de respuestas que de preguntas.

2. Espacio Posnarrativo

Una de las contribuciones estéticas más importantes y fundamentales del neorrealismo italiano a la modernidad cinematográfica fue la disminución de la jerarquía entre el fondo (el espacio) y la figura (los personajes). Esto supuso un gran cambio con respecto a la construcción espacial clásica porque lo que ocurriese en el espacio tendría ahora tanta importancia como lo que hacían sus protagonistas. En el neorrealismo italiano gran parte de la información de la película procedía de los ambientes y los espacios reales que recorrían sus personajes. El cine moderno “planteará una dimensión estructural del espacio profilmico sensiblemente distinta del clásico” (Font 2002: 305). Según Domènec Font, el espacio del cine moderno ya no será un contenedor narrativo sino que se tematizará y “se convertirá en objeto de presentación por sí mismo”. El espacio dejará de tener el estatuto de decorado o escenario en donde se desarrollan las acciones de los personajes. En palabras del filósofo José Luis Pardo, lo que hacen los cineastas modernos es conferir dignidad estético-ontológica de individuos a lo que solo se pensaba ser “el decorado, el trasfondo homogéneo, derivado e indiferente de los verdaderos individuos” (Pardo 1991: 71). Pero el espacio en el cine de la modernidad todavía se movía en una frágil tensión entre el ser considerado decorado o el ser considerado paisaje. La autonomía no era todavía plena porque seguía dependiendo de la narración.

Como ha explicado Martin Lefevbre (2011), el paisaje sería lo contrario del decorado. Su aparición provoca la interrupción de la acción y la narración de la película. Por este motivo, en el cine clásico, la autonomía del paisaje nunca es deseable e incluso peligrosa. En el cine posnarrativo, al desaparecer la narración, los elementos que antes estaban supeditados a contar una historia se autonomizan. La tensión entre paisaje, espacio y narración que existía en el cine clásico y en el moderno se diluye completamente, hasta el punto de que muchos cineastas posnarrativos parten de los espacios antes que de las historias y los guiones previos. De esta forma buscan intensificar la relación con los espacios de rodaje, “creando actitudes respecto a los materiales topográficos y humanos no muy distintas de las que pueden regir en el cine documental” (Weinrichter 2004: 41).

En el cine de Lisandro Alonso lo primero es buscar el lugar, la localización. Sus películas surgen en momentos inesperados y lugares extraños. Viendo la tele, leyendo un libro o mirando una revista, Alonso se encuentra con un espacio que le llama la atención o que le atrae de alguna forma. En el momento que localiza dos o tres imágenes de ese espacio puede comenzar a darle forma a la película. Una vez hecho esto, tiene que encontrar a la persona, al personaje apropiado para que recorra, habite o explore ese espacio. Esta modificación en la forma de trabajo ha provocado que muchos cineastas posnarrativos hayan cambiado lo narrativo por lo espacial y lo topográfico, como ocurre en la obra de Pedro Costa, Jia Zhan-ge o Tsai Ming-liang.

2. 1. Lo político se vuelve espacial

El cine más allá de la narración que hace política ha dejado fuera las proclamas

incendiarias, las pancartas, los eslóganes y las denuncias. La eficacia de este cine político no consiste, como antes, en concienciar socialmente y en transmitir mensajes éticos, sino, como ha explicado el filósofo Jacques Rancière (2010), en reconfigurar o modificar la percepción sensible, redistribuyendo lo común y reasignando espacios y lugares, abriendo disensos en lugar de operar con las mismas lógicas que funcionan en la crítica actual. Muchos de los cineastas posnarrativos, además, muestran un rechazo directo hacia el cine político o social. Lisandro Alonso, por ejemplo, cree que el cine nunca ha de mezclarse con los discursos políticos. La política de su primera película *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001) no está en hacernos comprender la situación de un hachero solitario de la Pampa, sino en convertir su naturalismo en una forma política que no es tan diferente al uso político del ambiente natural que hacían en los años sesenta cineastas latinoamericanos como Glauber Rocha (Anderman 2007: 128). Durante los primeros compases de la película el cineasta nos muestra el trabajo del hachero en su definición más elemental: como un proceso de intercambio entre el hombre y la naturaleza. La cámara de Alonso sigue a Saavedra mientras este marca los troncos de los árboles con su hacha. Las sutiles panorámicas registran su desplazamiento por el campo hasta que Misael encuentra el árbol que va a cortar. Lisandro Alonso observa el trabajo de Misael en la más estricta soledad, habitando un espacio sin agua potable, sin electricidad y sin ningún medio básico, pero no para exaltarlo románticamente, sino para observar el proceso de trabajo en su forma más básica.

En la escena de la venta de la madera, Alonso, a través de una construcción cuidadosa del plano, nos muestra la transformación de la mercancía en dinero y el carácter explotador de la transacción entre el mercado y el trabajo. Misael se ve obligado a vender su mercancía por menos dinero del que vale. El comprador cambia el dinero por mercancía para luego volver a transformar la mercancía en dinero. Este movimiento, según Marx, era el que convertía el dinero en capital y generaba la plusvalía. La fórmula general del capital siempre ha sido comprar para vender más caro. Alonso nos muestra en un plano escorado a Misael, detrás de la camioneta, negociando el precio de su mercancía con el comprador. La cámara no juzga en ningún momento la injusta transición, simplemente la muestra. Se trata de observar la acción. El efecto político de la escena no proviene, en palabras de Rancière (2012), de la producción de sentimientos de atracción o indignación, sino de la suspensión de las causalidades y las correspondencias que se harían evidentes en cualquier película narrativa.

2. 2. Espacios sensoriales

Los cineastas posnarrativos crean en sus películas espacios sensoriales en las imágenes fusionando nuestra percepción con el registro temporal continuo del espacio. El paisaje no solo se ve, sino que siente, se toca. No estamos frente a las imágenes, sino que da la impresión de que estamos dentro. El arquitecto Juhani Pallasmaa (2013: 92) destaca que “todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto”. Y muchos de estos cineastas, sin duda, conciben la visión como una continuación del tacto, proponiendo un retorno de lo sensorial y lo háptico con sus imágenes. En un cine tan sensorial como el de Lisandro Alonso, encontramos dos insólitos y extraños *travellings* en los que combina la visión óptica con la háptica. En la secuencia de *La libertad* [Figura 1], la imagen nos muestra a Misael, el hachero de la Pampa que protagoniza la película, en la oscuridad, recostado dentro de la tienda, pero

con una luz artificial que le ilumina recortándole parte del rostro. Los ojos entrecerrados parecen lanzar una mirada sesgada a cámara. De repente, la cámara realiza un giro y sale de la tienda. Como si cobrase vida propia, se lanza a una exploración inesperada, a un vuelo libre, por los alrededores. Emancipada, la cámara se desplaza realizando un *travelling* de izquierda a derecha, bordeando árboles, desplazándose por la hierba y las plantas, mirando arriba y abajo, como si fuese un insecto o un pájaro. Pero su movimiento no es continuado, en la imagen hay cortes y bruscos cambios de *raccord*. Los rápidos contrapicados de las ramas secas de los árboles dibujan formas abstractas contra el cielo. Una especie de cámara palpadora se mueve mostrando los relieves, los volúmenes y los colores, convirtiendo lo óptico en háptico (Martin 2010).



Figura 1: Secuencia de *La libertad*

También en la conocida escena de apertura de *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004) encontramos un buen ejemplo del retorno de la tactilidad del espacio en el cine posnarrativo [Figura 2]. La película comienza: la cámara avanza a través del espesor de la jungla rozando y tocando los troncos y las hojas de los árboles. La imagen enfoca y desenfoca las diferentes materias que encuentra a su paso creando visiones hápticas donde el fondo y la forma se confunden en un todo de texturas acuosas. La cámara va realizando ejercicios de distancias variables que, como la secuencia de *La libertad*, ponen en juego una visión óptica y una visión háptica. Por el sinuoso movimiento que la cámara realiza a través de la vegetación, en la imagen entrevemos unos cuerpos que yacen en el suelo asesinados. Primero vemos boca abajo a un niño con la espalda ensangrentada, después las piernas y el culo de otro cuyo cuerpo permanece parcialmente oculto por las ramas y las hojas. Son rastros, fragmentos y evidencias de

un brutal crimen por el que Argentino Vargas ha estado preso. Imágenes que intentará dejar atrás cuando salga de la cárcel, emprendiendo un viaje redentor en barca y remontando el río hasta el interior de la selva para reencontrarse con su hija. La intensa materialidad de las imágenes de las dos escenas parece diluir las fronteras entre el sujeto y el objeto. La vista adquiere una cualidad táctil y energética, una intensidad corporal y afectiva. El movimiento, la textura y el sonido de la imagen generan un tipo de experiencia sensorial que no está al servicio de ningún tipo de narrativa.



Figura 2: Secuencia de *Los muertos*

2. 3. Espacios sonoros

David Toop (2013: 92) afirma que “el tacto y el sonido van juntos”. Por este motivo, a la tactilidad del espacio posnarrativo de Lisandro Alonso que acabamos de analizar, hay que sumarle una tactilidad del sonido. Con demasiada frecuencia se olvida que no es fácil separar lo visual de lo sonoro. Los sonidos a veces dominan nuestra percepción de las imágenes sin que seamos plenamente conscientes. En el cine más allá de la narración los paisajes los percibimos y palpamos también a través de los sonidos, hasta el punto de que acaban creando unos paisajes sonoros que aumentan de una manera fundamental y extraordinaria la corporalidad de sus imágenes. En el cine clásico los sonidos ambientales estaban casi ausentes, relegados a un segundo plano, para asegurar la centralidad de las voces y la ilusión de transparencia y naturalidad. Por el contrario, en el cine más allá de la narración se produce una revalorización de los ruidos que incrementa la materialidad de los espacios, favoreciendo nuestra sensación de inmersión en las imágenes a través de la sinestesia audiovisual. Esta importancia que se confiere a los sonidos ambientales va pareja a la disminución de la palabra y el habla que percibimos en muchas de estas películas. Por ejemplo en *La libertad*, de Lisandro Alonso, se escuchan múltiples sonidos del monte, pájaros, insectos, el viento,

los truenos, y siempre los ruidos producidos por el trabajo del personaje: el hacha, la sierra electrónica, el movimiento de los troncos, el prendido del fogón. Estos sonidos atmosféricos y ambientales son constantes y predominantes durante toda la película. Sonidos hápticos que desmantelan el vocentrismo fílmico y la dependencia de lo verbal y lo narrativo, y crean una sensación de intimidad entre la imagen y el espectador.

3. Tiempo Posnarrativo

Hasta la modernidad, el cine mostraría siempre el tiempo como un efecto. La tradición aristotélica sobre la que se sustentaba el cine clásico, y el teatro dramático, había perseguido la aparición del tiempo como tiempo. “El tiempo como tal debería desaparecer, quedar reducido a una desatendida condición de ser de la acción y las reglas estaban puestas al servicio de que pasara inadvertido” (Lehmann 2013: 344).

Fue Gilles Deleuze quien señaló que la imagen directa del tiempo era el fantasma que había acosado al cine desde su inicio, y que se necesitó al cine moderno para dar cuerpo a ese fantasma. La principal diferencia entre el cine clásico y el moderno era que este último rompía los vínculos causales y colocaba los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo. El cine clásico nos daba una representación indirecta del tiempo porque se encontraba subordinado al movimiento. El cine moderno rompió esta subordinación: “Ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el tiempo el que emana del movimiento” (Deleuze 1987: 360). El tiempo ya no era la medida del movimiento, sino el movimiento la perspectiva del tiempo. Los cineastas de la modernidad exploraron las posibilidades de una imagen no narrativa de tiempo lento, en donde la historia se vinculaba con la inautenticidad y los tiempos muertos a la autenticidad. En cine posnarrativo no encontramos este contraste porque la narración o ha desaparecido o está tan diluida que las tramas y las historias dejan paso a la captación de un continuo temporal. Gracias en parte a la tecnología digital, el cine puede filmar acontecimientos en su devenir temporal al no estar limitados por la longitud de la película ni por los costes de rodaje. De esta forma, los cineastas establecen una nueva relación con el espacio y el tiempo de rodaje. No estamos ante el tiempo de las historias, sino ante el tiempo de la vida humana y de los paisajes. La duración en algunas películas más allá de la narración, al igual que en algunas obras *time-based art*, le quita a la contemplación su estigma de la pasividad (Groys 2014: 100): la lentitud se emplea para favorecer la hapticidad de las imágenes sensoriales, para captar lo cotidiano en su integridad temporal o para hacer una crítica de la razón de la Historia. Estos cineastas nos obligan a invertir tiempo en las imágenes para devolvérselo; a perderlo con el propósito de encontrarlo; a retrasarlo para acelerar su percepción: “Nos muestra qué significa el tiempo para los demás, para las cosas y para el mundo natural” (Smith 2012: 285).

Si la temporalidad de las historias clásicas busca atrapar al espectador pegándolo a su butaca, la lenta temporalidad de algunas películas del cine más allá de la narración provoca aburrimiento. Este funcionaría como el recuerdo de la presencia de uno mismo, el rechazo a ser absorbido y superado por la temporalidad regulada de la cultura de masas. El aburrimiento siempre ha sido la experiencia temporal por excelencia y por lo tanto una de las marcas de lo cotidiano en la película. Según Luigi Amara (2012: 236), durante el tedio “el comportamiento del tiempo nos parece aberrante, su ritmo se antoja desobediente y se resiste a avanzar como suele”.

3.1. Tiempo Cotidiano

Después de la posguerra, lo cotidiano se había transformado en el espacio donde poder estudiar los cambios sociales. En el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el cine vanguardista norteamericano o el cine de autor de los años 60-70, la representación de la realidad cotidiana supuso una nueva exploración temporal. Como ha explicado Ivone Margulies (1996), en las películas de estos movimientos las estrategias fílmicas iban encaminadas a mostrar lo cotidiano y la realidad material de la vida y de la película. Algunas de estas estrategias consistían en la no diferenciación entre sucesos significantes e insignificantes, la materialidad y la concreción visual que usaban cineastas como Robert Bresson o Jean-Marie Straub y Danièle Huillet; la utilización de actores no profesionales por parte de Vittorio de Sica, Roberto Rossellini o Pier Paolo Pasolini; la reconstrucción de la propia experiencia en Jean Rouch o Cesare Zavattini; y la representación literal del tiempo en Andy Warhol o Chantal Akerman.

Para Ivone Margulies la definición más habitual de lo cotidiano en el cine y la literatura es: nada ocurre. Por eso, la representación de lo cotidiano siempre aparece en desacuerdo con su duración. La afirmación deja claro que lo cotidiano en el cine es fundamentalmente una experiencia temporal: un tiempo excesivo con respecto a su contenido. El cine habitualmente construye lo cotidiano a base de tiempos muertos. Como explica José Luis Molinuevo (2010), en los tiempos muertos no hay acción, ni narración, no sucede nada. En la modernidad cinematográfica los tiempos muertos eran tiempos estancos que saltaban de una imagen a otra como si fueran compartimentos. En el cine posnarrativo ya no hay esa dicotomía. Los tiempos muertos no vienen a detener la narración ni la acción porque no existía. No hay oposición entre el tiempo de las cosas y de los sujetos, pero tampoco la mezcla que daba lugar a los tiempos a destiempo. El cine más allá de la narración es un cine de lo cotidiano en donde no sucede nada, por este motivo a veces provoca aburrimiento en el espectador. No intenta evadir el tiempo de lo cotidiano, sino representarlo en toda su aburrida y monótona extensión. Lo cotidiano se convierte en sinónimo de tiempo real: el campo abonado para una imagen-tiempo que ha dejado atrás la duración bergsoniana para adaptarse a la intuición del instante de la que hablaba Gaston Bachelard (1986).

El cine de Lisandro Alonso consiste en observar y mostrar la relación cotidiana que mantiene el hombre con el paisaje y la naturaleza. Alonso cree que mostrar al hombre en su ambiente es la mejor manera de entender lo que necesita para sobrevivir. Al cineasta no le interesa contar una historia, le basta con observar acciones, comportamientos, movimientos. De ahí que sus películas estén pobladas de hombres rodeados de misterios. No sabemos nada de ellos: qué ha pasado con sus familias, por qué motivo viven marginalizados y exiliados de la vida comunitaria. Apenas tenemos unas pequeñas pistas y datos a los que agarrarnos. En *La libertad*, Alonso filma la jornada de trabajo de Misael Savedra, un hachero que vive en La Pampa, haciendo realidad el sueño de Cesare Zavattini “filmar noventa minutos de un hombre al que no le sucede absolutamente nada”; en *Los muertos* nos muestra la salida de la cárcel y el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas; en *Fantasmas* (Lisandro Alonso, 2006) observa a los dos personajes de sus anteriores películas, Misael y Vargas, deambulando por los espectrales pasillos y espacios del cine Lugones de Buenos Aires durante un estreno vacío de *Los muertos*; y en *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008), Farrel, un marinero errante, realiza un viaje hasta su aislado y frío hogar para reencontrarse con su madre y su hija, y desaparecer de nuevo. Las cuatro son películas minimalistas, sin apenas

trama y desprovistas de cualquier sentido que no sea “la mera mostración de una serie de actos cotidianos observados con distancia y precaución” (Losilla 2009: 27).

El inicio de *La libertad* es un plano medio de Misael en la oscuridad con la cámara estática [Figura 3]. En su cuerpo se refleja la intermitente luz de una hoguera que queda fuera de campo. Oímos el sonido lejano de una tormenta que se aproxima, y la centelleante luz de los relámpagos ilumina brevemente la negrura que cerca al personaje, permitiéndonos vislumbrar, fugazmente, la figura recortada de unos árboles al fondo. El hombre, con el torso desnudo, solo en medio de la naturaleza, parece no darle importancia a la tormenta, está demasiado absorto en masticar, cortar trozos de carne con un cuchillo y rascarse. Así es como empieza y así es como acabará la película del día de este hachero de La Pampa Argentina. En el cine de Alonso, sin duda, hay algo pos-neorrealista o pos-baziniano. Un respeto a lo cotidiano en su integridad espacio-temporal que lo lleva incluso a filmar a Misael defecando en el campo en tiempo real.



Figura 3: Misael en la oscuridad

También en su segunda película, *Los muertos*, en el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas por el río Paraná, Alonso nos muestra la interacción cotidiana y directa del expreso con la naturaleza: la extracción de la miel silvestre, el manejo de la canoa por arroyos y brazos, captados en largos planos flotantes, compuestos literalmente sobre la velocidad de la corriente, sus remolinos y derivas. Esta observación de las relaciones y habilidades que el personaje despliega para relacionarse y habitar el espacio es uno de los objetivos fundamentales que Alonso persigue con su cine mostrativo. Las destrezas desplegadas por Vargas y Misael son tanto formas de supervivencia como de relación e interacción con el entorno. En *Los muertos* vemos la caza, muerte y limpieza de una cabra, que realiza Argentino Vargas con sus propias manos, y que Alonso, siguiendo los principios bazinianos, filma con el más estricto respeto espacio-temporal, en la estela de Robert Flaherty y la famosa caza de la foca de *Nanuk el esquimal* (Nanook of the North, Robert Flaherty, 1922) [Figura 4]. Lo que contaba para Flaherty delante de Nanuk cazando la foca era la relación entre el este y el animal: el valor de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, pero Flaherty, al igual que Alonso, se limita a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero.



Figura 4: La caza en *Los muertos* y en *Nanuk el esquimal*

4. Cuerpo Posnarrativo

El cuerpo clásico, al igual que sus rostros, era un soporte narrativo para hacer pasar el sentido. Lo que caracterizaba, según Aumont, a los cuerpos de Hollywood era que, a pesar de su físico, su belleza y su salud pasaban la mayoría de la veces desapercibidos “en un amable *no man’s land* de la corporeidad en el que se escabulle intentado no llamar mucho la atención” (Aumont 1998: 54). El cine moderno se constituyó sobre el rechazo a ese cuerpo ordinario y glamuroso, y reivindicó la necesidad de utilizar “cuerpos reales extraídos de la vida y no de los platós de maquillaje” (Font 2012: 21). Así, el cuerpo del actor se convertiría en “un fragmento de realidad incrustado en la ficción” (Nacache 2006: 149). Ya no se trataba de hacer actuar a los actores, sino al mundo, llenando la película de cuerpos reales y no de cuerpos prestados.

La confusión entre el actor y el personaje, que siempre ha sido uno de los pilares de la transparencia de la ficción, también se quebrará con la modernidad. En contra de la naturalidad actoral surgirán dramaturgias distanciadas de herencia brechtiana. El trabajo del actor ya no consistirá en la identificación con su personaje. Uno de los ejemplos más conocidos y evidentes de esta suspensión la encontramos al inicio de *Dos o tres cosas que sé de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d’elle*, Jean-Luc Godard, 1966). Godard utilizó la técnica de distanciamiento o extrañamiento de Brecht, convirtiendo a la actriz en una especie de intermediaria de su personaje. “Prevaleciendo la noción de mostrar sobre la de encarnar, la transformación parcial sobre la transformación total, la distancia sobre la empatía” (Ruiz 2012: 328). De esta forma, el espectador no quedaba atrapado por la ilusión y la identificación emocional y podía desarrollar una actitud crítica y distanciada frente a la obra.

En algunos cineastas más allá de la narración encontramos otro tipo de (con) fusión: la que se da entre la ficción y el documental y el personaje y la persona hasta el punto de “poner cuestión el pacto que usualmente liga a un actor con el personaje en el que debe convertirse” (Neyrat 2009: 16). Las tradicionales fronteras que separaban el actuar y el ser, y el documental y la ficción, se diluyen. Como el concepto de drama ha sido socavado, los personajes son cuerpos sin psicología que valen más por sus cualidades plásticas y estéticas que narrativas. El cineasta argentino no quiere que sus actores no

profesionales actúen, que se hagan actores. Por este motivo no les proporciona ninguna información sobre sus personajes. Así no pueden construirlo, y esa unidad actor-personaje se puede dar de una manera más pura. Nacache explica que para proteger a este tipo de no-actor de la impureza de la profesionalización hay dos líneas. La de Robert Flaherty que consiste en hacer una reconstitución del sujeto adecuado a través de pequeños ajustes con la realidad. La otra, que sigue la tradición de Vertov, Vigo, Resnais o Marker, “trabaja el conjunto visual y sonoro, evitando todo efecto escénico susceptible de convertirse en el espacio de una interpretación” (Nacache 2006: 117). Como vimos en su empleo del tiempo cotidiano, el cineasta argentino se sitúa más en la línea de Flaherty que en la de Vigo. En las dos primeras películas Alonso parte de un impulso documental. “Se trata, dice, de intentar encontrar a la gente que no se ve todos los días en la ciudad o en la televisión o en los periódicos. Hacer una película es una excusa para vivir con ellos durante cuatro o cinco semanas. Pasar tiempo con ellos me hace una mejor persona” (West y West 2011: 33). En *Fantasma*, Alonso traslada a los dos protagonistas de *La libertad* y *Los muertos*, Misael Saavedra y Argentino Vargas, al espacio del cine Lugones de Buenos Aires. Allí Vargas asiste a un estreno casi vacío de su película. El cineasta argentino busca confrontar la imagen real de los actores con su imagen fílmica. Mostrar “la dislocación ladina de la conciencia de identidad”, “la imagen como el advenimiento de yo mismo como otro” (Barthes 1989: 44). Los actores se han convertido en objetos. Se miran, y los miramos, como si fuesen fantasmas en un espacio desconocido en el que ellos mismos se sienten unos completos extranjeros. En *Liverpool*, a Farrel lo interpreta un actor (Juan Fernández), pero lo filma de la misma manera que a Misael y Vargas: son los cuerpos los que están al servicio de la cámara (ficción) y no la cámara al servicio de los cuerpos (documental).

4. 1 Caminantes

Para Jacqueline Nacache (1996) el cuerpo clásico era un cuerpo infatigable que caminaba poco. Sus desplazamientos siempre estaban orquestados dentro de un decorado y tenían un motivo. Fue necesario que el actor saliese del estudio para poder desplazarse, otorgando al espacio un nuevo sentido. Pasear, caminar, vagabundear y deambular por espacios reales y naturales fueron acciones repetidas por los personajes en muchas películas de Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Agnès Varda, Andrei Tarkovski o Monte Hellmann.

En el cine posnarrativo encontramos una clara emergencia del caminar en varias películas [*Gerry*, Gus Vant Sant, 2002; *Elephant*, Gus Van Sant, 2003; *Walker*, Tsia Ming-liang, 2012; *Journey to the West*, Tsai Ming-liang, 2014; *Honor de cavallería*, Albert Serra, 2006; *El cant dels ocells*, Albert Serra, 2008), pero como un acto completamente desdramatizado, reducido a la mera actividad corporal, mostrado en muchas ocasiones en una extrema continuidad temporal. En Albert Serra y Lisandro Alonso el movimiento de sus personajes nos permite experimentar de manera sinestésica el paisaje por el que caminan. Pere Gimèferrer (2010: 8) describía *Honor de cavallería* y *El cant dels ocells* como la contemplación de una errancia, y que por su propia naturaleza estas películas “solo pueden empezar ex abrupto y deben terminar en suspenso o devanadas sobre sí mismas en un movimiento circular.” Esa movilidad sin rumbo es una de las bases de *Honor de cavallería*. La película, como señala Serra (2010: 58), es un bucle, “una verdadera errancia, sin otro objetivo que el de errar. No hay destino, no hay final, no hay nada. Solo caminar en círculo para avanzar en vano”. En varios momentos,

los personajes parecen perdidos y no saben a dónde dirigirse. “Es la pura errancia de caballeros errantes, y decidí que en la mayoría de los planos los mostraría a través de los campos, con paradas y cambios de dirección” (Serra 2010: 38). Si la película tiene una estructura, esa es la de caminar, descansar y dormir. Los dos personajes no siguen ningún trayecto narrativo simplemente están colocados en el paisaje. En la tienda de Misael en *La libertad*, de Lisandro Alonso, a uno de sus lados, en una tipografía infantil, podíamos leer: Los errantes. La palabra define a la perfección el estatuto de los protagonistas de sus películas. Misael, Vargas o Farrel son personajes misteriosos de los que apenas conocemos nada, cuerpos que se mueven por el paisaje realizando trayectos y viajes que no tienen conclusión. En *La Libertad*, la jornada de trabajo de Misael Saavedra; en *Los Muertos*, la salida de la cárcel y el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas remontando el río en barca; en *Fantasmas*, observa a los dos personajes de sus anteriores películas, Misael y Vargas deambulando perdidos por los espectrales pasillos del cine Lugones de Buenos Aires durante un estreno vacío de *Los muertos*; en *Liverpool*, Farrel, el marinero errante, realiza un viaje hasta su aislado y frío hogar en Ushuaia para rencontrarse con su madre enferma y su hija, y desaparecer de nuevo. El protagonista de la película “vive en ese viaje al fin del mundo su propia errancia” (Imbert 2010: 547). Alberto Ruiz de Samaniego (2007:74) señala que el hombre errante siempre es un intempestivo: “Alguien que se halla a contratiempo. En verdad, el errante desea salir fuera de la continuidad temporal, escapar de la(s) historia(s); ser un nómada de los significados”.

5. Conclusión

En *Jauja* (2014), Lisandro Alonso abandona el carácter observacional y mostrativo que, como hemos visto, han caracterizado su cine y apuesta más por la narración. En *Liverpool*, podíamos encontrar de manera inconsciente y muy diluida la estructura genérica del *western*, “en este caso, entendido en su esencialidad: un hombre y un paisaje, el mar primero, luego la nieve” (Pena 2008: 20). Pero lo que antes aparecía de manera instintiva o automática, ahora es completamente intencional y deliberada. Si en *Liverpool* resonaban como un eco lejano los hombres errantes de Nicholas Ray, en *Jauja* la llamativa e inusual fotografía de Timo Salminen tiene unos colores y encuadres decididamente fordianos y el guion, escrito junto al escritor Fabián Casas, nos remitiría a un paisaje de *western* casi existencial, al estilo Monte Hellman. Aunque el viaje que emprende Gunnar Dinesen (Viggo Mortensen) en busca de su hija por el desierto de la Patagonia argentina pueda recordar a los trayectos de sus anteriores personajes que hemos estudiado, la apuesta en esta ocasión es claramente ficcional. Con la presencia de un actor de talla internacional en el papel protagonista, el cineasta ya no trata de introducir lo documental en la ficción ni la ficción en lo documental, sino abrir la ficción hacia el mundo de los sueños para producir una perturbación en el tiempo. Dinesen sería la viva imagen de un hombre inconsciente de estar cruzando el tiempo. Un personaje que intenta entender lo que al final es imposible de entender de manera racional, que intenta razonar dentro del concepto de tiempo lineal, situaciones que se desvían completamente de esa senda.

Lo que queda de sus anteriores obras son los objetos. La última imagen de *Los muertos* era un juguete tirado sobre la arena delante de la tienda de la hija de Argentino Vargas. El reencuentro con su hija, que serviría como la esperada imagen de reparación o perdón de la culpa, quedaba, de esta manera, fuera del marco narrativo de la película.

Lo único que dejaba Farrel después de su fugaz visita era un llavero con una palabra: Liverpool. Este *souvenir* funcionaba casi como una metonimia del Otro. Su hija lo agarraba entre sus manos como si fuese un banal fetiche mientras su padre se perdía en el horizonte del paisaje nevado dejando tras de sí la huella de sus pisadas. Pero como todo *souvenir* no era más que el reflejo de un viaje que ha sido un espejismo. En cambio, el soldadito de madera que aparece en varios momentos en *Jauja* funciona como el objeto que conecta el sueño con la realidad, la fantasía con lo cotidiano, desmontando la razón de la Historia desde la actualidad del presente.

No creemos que este retorno a un modelo más narrativo indique un agotamiento del estilo posnarrativo que hemos analizado. El estilo vive y sobrevive de tendencias heterodoxas en su interior, la moda nunca lo permite. Además, el estilo es “un testimonio de ver las cosas y del operar técnico sobre ellas. Es una nueva sintaxis formal que nace para describir o representar una realidad que escapaba al lenguaje anterior” (Ventós 2007: 121-122). Por este motivo, en un momento puntual de su filmografía, cineastas predominantemente narrativos como Gus Van Sant, Oliver Assayas o David Lynch optaron por ir más allá de la narración: porque cuando las historias encorsetan a las imágenes hasta el punto de impedir que sensaciones, emociones y realidades que no residen tanto en la articulación del discurso ni en la intelectualización puedan ser filmadas y representadas, entonces es necesario ir más allá de las historias a través de la revalorización del espacio, del tiempo y el cuerpo. Lo posnarrativo no nace de las ensoñaciones de cineastas ni de las exigencias del mercado y los festivales. Por eso, la necesidad de hacer un cine más allá de las historias pero que no caiga en el mero formalismo ni en la abstracción continuará en el futuro porque las posibilidades de los materiales con los que se construyen las historias son infinitas. Lo que demuestran muchos de estos cineastas es que más allá de las historias existen espacios de sentido, de visualidad, de temporalidad, de gestualidad que solo aparecen cuando la imagen del cine se desprende del peso de la narración y prima el espacio, el tiempo y el cuerpo.

El cine posnarrativo demuestra que la emancipación de la función narrativa en el cine no supone la renuncia a su propia naturaleza. La creencia de que existe una esencia narrativa del cine se basa, por un lado, en una concepción puramente funcionalista de las imágenes en la que estas deben ser vehículos de una narración o un soporte textual (influencia de la Narratología y de la Semiótica); y por otra, una percepción del cine como un arte de masas cuya función principal sería la de provocar el mayor entretenimiento y placer en el lector. Pero en lugar de placer, el cine posnarrativo aportaría ese goce de la experiencia estética de la que hablaba Barthes, aquello que sorprende, excede, desorienta y desvía. Frente al predominio del lenguaje y lo textual, los cineastas más allá de la narración, como Lisandro Alonso, reivindican el carácter no narrativo y no discursivo de la estética. La decepción o la incompreensión que muchos lectores y críticos sienten frente a este tipo de trabajos estéticamente interesantes proceden de una estrecha comprensión normativa de lo que es el cine y una concepción textualizante de lo icónico y lo estético. Sin casi diálogos ni narrativa, el cine posnarrativo provoca el desconcierto en aquellos espectadores, teóricos y críticos que tienen asimilado e interiorizado un modelo lingüístico, literario e industrial de entender, ver y analizar las películas y el cine.

Bibliografía

Amara, L. 2012. *La escuela del aburrimiento*. México DF; Barcelona: Sexto Piso.

- Anderman, J. 2007. "La imagen Limítrofe: Naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso". *Estudios*, 15: 30 (diciembre): 279-304 <http://www.revestudio.ll.usb.ve/PDF/30/Andermann.pdf>
- Aumont, J. 1998. *El rostro en el cine*, Barcelona: Paidós.
- Bachelard, G. 1986. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. 1989. *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
- Calinescu, M. 2003. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/ Alianza.
- Deleuze, G. 1987. *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Font, D. 2002. *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- Font, D. 2012. *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia.
- Gimeferrer, P. 2010. "Prólogo". En Cyril Neyrat (ed.) *Honor de cavallería: Plano a Plano*. Barcelona: Intermedio.
- Groys, B. 2014. "Camaradas del tiempo". Pp. 83-101 en *Volverse Público: Las transformaciones del arte el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Imbert, G. 2010. *Cine e imaginarios sociales: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Lefebvre, M. 2011. On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal Of Film Studies. Revue Canadienne D'études Cinématographiques*, Vol. 20, N° 1: 61-78.
- Lehmann, H-T. 2013. *Teatro posdramático*, Murcia: Cendeac.
- Martins, L. M. 2010. "Cine, política y (post)estado. La libertad de Lisandro Alonso". En *Nuevo Mundo*, N° 10, <http://nuevomundo.revues.org/58374?lang=en>
- Molinuevo, J. L. 2010. *Retorno a la Imagen: Estética del cine en la modernidad melancólica*, Salamanca: Archipiélagos. <https://app.box.com/shared/c0m6yyo66o>
- Muñoz Fernández, H. 2017. *Posnarrativo: el cine más allá la narración*. Santander: Shangrila.
- Nacache, Jacqueline. 2006. *El actor en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Neyrat, C. 2009. "Sin etiqueta. *Cahiers du cinéma: España*, N° 19 (enero): 14-17.
- Pallasmaa, J. 2006. *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, J. L. 1991. *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Rancière, J. 2012. *Las distancias del cine*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Ruiz, B. 2012. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao: Artezblai.
- Samaniego, A. 2007. "Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar". Pp. 53-77, en Javier Maderuelo (dir.), *Paisaje y arte*, Madrid: Abada, Cendeac.
- Margulies, I. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham, London: Duke UP.
- Serra, A. 2010. "Honor de Cavallería. Plano a Plano." En Cyril Neyrat (ed.) *Honor de cavallería: Plano a Plano*. Barcelona: Intermedio.
- Toop, D. 2013. *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ventós, X. R. 2007. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Weinrichter, A. 2004. *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid: Editorial T&B.
- West, D. y West, J. M. 2011. "Cinema Beyond Words: An Interview with Lisandro

- Alonso". En *Cineaste*, Vol. 36 (spring): 30-38.
- Wittgenstein, L. 1999. *Investigaciones filosóficas*. España: Atalaya.
- Smith, T. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.