

laFuga

El espectador espectralizado

Espectros y re-apariciones en la trilogía de Lisandro Alonso

Por Esteban Dipaola

Tags | Cine contemporáneo | Espectador - Recepción | Estética - Filosofía | Argentina

“El fantasma es el propio cine condenado a vagar como un espectro por pasillos desolados, como si no existiera plenamente.”

Quintín

Abundan los fantasmas, los espectros, de eso no hay dudas, y el espectador es siempre víctima de un embrujo, de un asedio; pues siempre el espectador se enfrenta a un re-aparecido: un espectro que viene de otros tiempos a dislocar el nuestro, ponerlo fuera de sus goznes, invadiendo la mirada o los efectos de todas las miradas. No se trata, aquí, de definir al espectador, otorgarle una entidad, proponer una figura, hacer de él una identidad más para que, de ese modo, sigamos atados a (ya tan deconstruidas) tesis sobre la representación. Por el contrario, la propuesta es pensar al espectador en su *diferencia*, en su espacio móvil, en su eterno devenir [Teniendo en cuenta que el propósito del artículo es pensar al espectador en el marco de lo que Jacques Derrida (2003), denominara en su momento una fantología, quizás sería conveniente utilizar el término *difference* que no tiene traducción precisa al español, sin embargo, optamos por el término ‘diferencia’ (*difference*), ya que en este punto no sólo pretendemos aludir al espaciamiento y lo diferido, tal como se interesaba Derrida, sino también, al retorno sobre sí de lo diferente, a la imposibilidad de lo idéntico y lo mismo, a la diferencia en sí, cuestión en definitiva que es también propia a la concepción establecida por Gilles Deleuze (2002; 1989).]. El espectador es víctima de un asedio, ese asedio de los fantasmas, de las apariciones, quizás, hasta de ese asedio de una ‘impresión de realidad’. Pero también el espectador puede verse como espejo entre esos fantasmas, concebir una nueva dimensión, ser él mismo parte de los espectros, aunque nunca deje de estar asediado por ellos.

Pensaremos estos desplazamientos del espectador desde tres filmes del realizador argentino Lisandro Alonso: *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006) [No es fácil hacer una síntesis de estos filmes, pero puede decirse que *La libertad* es la mirada puesta sobre un día en la vida de Misael Saavedra, tratando de mezclar, el director, las fronteras entre la ficción y lo documental. Misael corta la leña y la lleva a vender a la ciudad, y la narración se centra en esos desplazamientos, en esas labores y el modo en que Misael las hace propias. Desde ese mostrar un día, se puede ir conociendo la vida del personaje. En el caso de *Los muertos*, los componentes ficticios del relato son más pronunciados, la película comienza en el momento en que el personaje principal, Argentino Vargas, está a punto de ser liberado de la cárcel en la provincia argentina de Corrientes. A partir de su salida del encierro carcelario, Vargas comenzará un trayecto en bote por el río en busca de su hija, en ese trayecto Vargas desarrolla toda una cotidianeidad de acciones que le son absolutamente naturales, y que van dando consistencia al relato, hasta su desenlace en la espera de su hija. Por su parte, *Fantasma* es algo así como la síntesis de las dos películas anteriores: en este caso Misael Saavedra y Argentino Vargas deambulan por los pasillos del Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires. Dan vueltas entre escaleras y pasillos sin jamás cruzarse entre ellos. El centro de la cuestión es el estreno del filme *Los muertos* al que Vargas asiste. Es un filme que trata de unos encuentros que nunca terminan de producirse y de consolidarse: el encuentro entre Vargas y Misael, pero también el encuentro con el cine, que es soslayado entre los fantasmas.].

Especetros

Debemos definir la figura del espectro siguiendo a Jacques Derrida, puesto que en la definición de espectro que aporta este pensador francés se conjugan la presencia y la ausencia, lo visible y lo invisible. Se trata de un juego de lazos, de imbricaciones, de desplazamientos donde lo que aparece es siempre un re-aparecido, y que, por sobre todas las cosas, *ve sin ser visto*. Pero además el espectro pertenece a otro tiempo, que no es nuestro tiempo, ni siquiera un tiempo anterior: es un tiempo disjunto, dislocado, como en *Hamlet*, un tiempo *out of joint*, ese tiempo fuera de quicio que implica siempre y en todos los casos nuevas formas de percepción y de re-encuentros. Entre esas disyunciones del tiempo o de los tiempos, el espectro es siempre una tendencia hacia el *por-venir*, pero no es algo que está dis-puesto para un tiempo, otro tiempo posterior, sino que es el espectro *ahí, ya-como-por-venir*.

Derrida en una de sus definiciones sobre esa dimensión espectral expresa lo siguiente:

El espectro, como su nombre indica, es la *frecuencia* de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible. Y la visibilidad por esencia no se ve, por eso permanece *epekeina tes ousias*, más allá del fenómeno o del ente. El espectro también es entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. (...) Pero ya no se puede pegar ojo acechando el retorno. De ahí la teatralización del habla misma y la espectacularizante especulación sobre el tiempo. Una vez más hay que invertir la perspectiva: fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero *nos ve*. Del otro lado del ojo, cual *efecto visera*, nos mira incluso antes de que *le veamos*. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición. Sobre todo –y este es el acontecimiento–, porque el espectro es acontecimiento, nos ve durante una *visita* (2003, p 117).

Por ello, entre ese espacio donde todo se juega en el movimiento de presencia-ausencia, espectro y espectador se conjugan, pero de manera disjunta, estableciendo una ‘inyunción’ [Jacques Derrida denomina inyunción a ese momento-movimiento, ese intervalo en el tiempo que imbrica dos instantes sin llegar a unirlos. La inyunción, claramente, es el momento de la inminencia, donde todo debe ocurrir, donde el espectro debe necesariamente re-aparecer.], un movimiento del tiempo, una nueva potencia del cine: un cine capaz de hacer visible lo invisible, un cine que frecuenta su re-aparecido.

Entre el espectador y el espectro, la imagen se re-configura, re-aparece; sin embargo, ya no se trata –por las propias consecuencias de esa re-aparición– de un nuevo modo de realismo, sino que es, más bien, un ‘idealismo’, una imagen ideal que se inscribe sobre los modos de la realidad como espacio de una nueva experiencia. La espectralización de la imagen como idealidad implica siempre un modo de interpretación, pero que en tanto acto produce, a su vez, un cambio en la percepción de la experiencia, una nueva producción de la mirada; en sí, es una *interpretación performativa*, es decir, que transforma lo que interpreta, dándole una cualidad de *acto*.

En el cine de Lisandro Alonso este procedimiento de *inyunción*, esta cualidad de transformación es una de las formas y particularidades mediante las cuales interviene lo re-aparecido: en las dos primeras películas (*La libertad* y *Los muertos*) hay una introducción de una especificidad de la mirada, es el retorno sobre sí del espectador frente a la presencia, la concreción de una dimensión del espectador-expectante. Pero en *Fantasma*, esa condición propia del espectador es puesta en cuestión y se hace intervenir a una nueva forma de la *apertura*: lo que se abre es la propia definición del lugar, de la posición del espectador, una topología distinta, pues a partir de esta película habría que preguntarse ¿quién especetea? O mejor, ¿quién espectrea?

Nuevas experiencias de la mirada: *La libertad* y *Los muertos*

Si se preguntara *¿qué es la libertad?* una respuesta relativamente contundente quizás sería: es un espectro. Y ello teniendo en cuenta nuestro punto de partida referido a ese movimiento de la presencia-ausencia, a esa vinculación con la apariencia-ideal. Y de eso se trata cuando hablamos de una nueva experiencia de la mirada en el cine de Lisandro Alonso: el espectro *ronda*, aparece y re-aparece.

La libertad es una película que *proyecta* la vida de un hachero (Misael Saavedra) en el monte pampeano. Propone un recorrido sobre su día, pero que trasciende la temporalidad pura de un día, es

la vida del hachero proyectada, espectralizada.

En *La libertad* hay un círculo: el comienzo de la película es el final, pero esa circularidad está programada para un tiempo sin tiempo, para un tiempo disjunto, impreciso que siempre tiende hacia el porvenir. Misael Saavedra come, al inicio del filme, en medio de la noche, una mulita, y en el final del largometraje, apreciaremos todo el procedimiento desde que caza la mulita, hasta que la prepara y luego la cocina. Pero todo este trayecto nos será dado bajo la figura de 'rondar': el espectro ronda, acecha, nosotros lo vemos a veces, pero también no lo vemos, es él quien nos ve sin ser visto.

Esa figura típica del espectro, o sea, su condición de rondar, sostiene todo el filme de Alonso, Misael aparece y re-aparece todo el tiempo: en los primeros planos secuencia del filme asistimos al recorrido de Misael por el monte pampeano, pero nuestro protagonista constantemente entra y sale de campo, hay una circulación permanente entre el fuera de campo y el campo: Misael espectro, ronda, aparece y re-aparece. Pues esa es su condición como espectro: estar ahí siempre aunque podamos no verlo.

Lo que se presenta es una dislocación absoluta del lugar del espectador, pues nosotros asistimos a ese movimiento de presencia-ausencia de Misael, y sin embargo, es él el espectro, él es quien ve sin ser visto. En cierto sentido, el espectador asiste a la presencia de algo que hace tambalear su condición de espectador, puesto que ¿es posible asistir a la ausencia, ver la ausencia? Si asistimos a la presencia de Misael espectro, también nos enfrentamos a su ausencia, a su aparición y re-aparición en el campo. Y asistimos, entonces, también al desdoblamiento del espectro. Múltiples son las formas en que Alonso introduce la cualidad de desdoblamiento espectral, el uso del fuera de campo, como mencionaba, es una de ellas, pero también en la propia discursividad de imágenes del filme. Quizás hay que detenerse en un punto: al principio de la película sólo asistimos al rondar de Misael, pero en ese rondar se presenta, a su vez, la leña, los áboles, el sonido de los pájaros, la tierra seca: el espectro se desdobra entre las sombras que proyecta, –¿y qué otra cosa es un espectro si no proyección?– la sombra de Misael sobre la tierra seca, aunque sólo veamos esa sombra, aunque Misael como cuerpo no esté ahí, significa esa otra re-aparición del espectro, no podemos verlo más que en su proyección y sin embargo hay algo ahí que nos convoca a su asistencia y nos acecha: la sombra, ese desdoblamiento del espectro asegura el *por-venir*, esa nueva aparición.

Si esto corresponde con una nueva experiencia de la mirada es porque en esa observación del hachero, el espectador se enfrenta con un reflejo de lo diferente, con una concepción del otro desde él mismo. En definitiva "es un espejo, pero vacío:

...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. (...) 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. (...) Creo que es una película sobre el espectador pensando al chocar contra algo que es diferente" (Alonso, 2001, p. 5).

El espectro ronda, acecha una figura del espectador, obliga al espectador a enfrentarse con su propia observación. En el final de la película Misael, cuerpo y espectro a la vez, mira, pone su mirada ante el espectador, circunda, ronda, acecha, es él quien ahora nos mira: un espectador-espectro desde el otro lado del espejo.

Esa transfiguración de la mirada, esa condición espectral de la imagen y, al tiempo, de la observación, reaparecerá en *Los muertos*, sobre otro paisaje, introduciendo una nueva modalidad de ese tiempo disjunto, porque ahora el porvenir hacia el que se dirige siempre todo espectro implica un trayecto, un *andar*. En esta ocasión el espectro anda, impone una trayectoria, se desplaza sobre un río que debe llevar a un destino de encuentro o reencuentro.

En *Los muertos* el espectro acecha desde el comienzo, inserta una expectativa, hace del espectador un expectante. Un plano secuencia nos revela un hecho, un asesinato, nunca sabremos bien por qué, y ello porque los espectros nunca lo dicen todo, sólo se anuncian en sus re-apariciones y enuncian el enigma sin demasiadas coordenadas para descifrarlo. Es un plano secuencia errático, movedizo, dislocado, *out of joint*. Un plano secuencia que viene de otro tiempo y que significa la re-aparición del espectro: nunca vemos en ese plano un cuerpo entero, sólo partes, entrelazados, desplazamientos rápidos y breves. Es el momento de la conjuración: algo ha sucedido, algo acecha, algo nos involucra

con los hechos, nos hace parte. Siendo parte ya estamos en el trayecto, Argentino Vargas protagonista del filme, una vez liberado de la cárcel en la provincia de Corrientes, iniciará un trayecto por el río en un pequeño bote y el espectador acechado por la figura espectral participará de ese recorrido, de esa dirección hacia el porvenir. Pero en este caso, también se producirá un desdoblamiento, aunque esta vez, no será sobre el espectro en la imagen, sino sobre la condición espectral del espectador: el espectador asistirá expectante a la presencia de ese otro espectador en el río que es Vargas, pues al iniciar el trayecto el protagonista es un espectador más que desplaza el tiempo y el espacio, es decir, no hay temporalidad del recorrido ni espacio certero al cual recorrer, simplemente se trata de un andar; como se había dicho, el espectro ya no ronda, anda. Nuevamente se trata de un espejo vacío, en donde nos vemos como lo otro en el otro, pero ese vacío ahora se conjuga, se conjura podemos decir, con una espera en ese andar espectralizante, expectante. El vacío es ubicado por Alonso sobre lo otro, lo circundante, el afuera: el monte, la selva, el río, allí no habrá nada más que un trayecto a recorrer y con el cual se deberá interactuar. En *Los muertos*, el trayecto de Argentino Vargas será la propia búsqueda, su necesidad de reencuentro y reconocimiento –luego de salir de la cárcel– con un modo de vida; el trayecto –ese mundo que lo circunda– se impondrá como una espera: Vargas va en dirección a algo, espera algo, y lo sabremos, reencontrarse con su hija, pero esa espera es una espera vacía, ya fracasada, pues no hallará a nadie que lo aguarde. La relación entre el objeto y la narración es finalmente distanciada, cortada por Lisandro Alonso: el mundo sobre el que Vargas se encuentra, los fines que el protagonista persigue, la verosimilitud o hasta el naturalismo que Alonso enseña, no se corresponden con el ‘hecho filmico’ que apreciamos, pues la cosa se nos escapa, la cosa-espectro circunda, anda, pero siempre como re-aparecido, la cosa es lo que en realidad Alonso deja afuera, y la espera y el vacío agotan el espacio narrativo.

Dziga Vertov desarticulaba de raíz la representación ‘desacomodando’ los *puntos de vista*, ubicando el acto expresivo de su arte del otro lado, como si lo real mirara. El plano del césped, desde la perspectiva propia del césped que Vertov realiza, ya ponía en crisis las formas representativas: ¿cómo buscar una referencia de la cosa en la cosa? No había referente. No había analogía ni semejanza, no había oposición ni identidad [Deleuze sostiene que estas cuatro características constituyen la raíz de la representación clásica (2002)]. La representación desde su raíz estaba quebrada. En Alonso, lo otro, la cosa, es absoluto justamente porque es un ‘afuera’, es todo un mundo que rodea a Vargas, pero también a Misael Saavedra y al que no se puede corresponder. Por eso la espera es en el vacío. Por ello al terminar el recorrido no hay nadie aguardando. Lo mimético fracasa porque se pierde en un mundo que no atrapa.

La espectralización del espectador: *Fantasma* y las re-apariciones

En el comienzo de *Fantasma* el espectro re-aparece, se expone tras un vidrio, otra vez, por qué no repetirlo, acecha, y finalmente desaparece. Una pantalla negra durante algo más de tres minutos acompañada de una música fuerte y desordenada hará presentir, igualmente, su nueva re-aparición. *Fantasma* se convierte así en el fin de la trilogía de Lisandro Alonso, pero planteándose como un re-comienzo: todo vuelve, y principalmente, porque desde el principio se encontraba al acecho una única e imprescindible cuestión, digamos, el espectro era el espectador. En esta película, asistiremos al modo en que Misael Saavedra y Argentino Vargas, rondan, andan por las salas, los laberínticos pasillos e instalaciones del Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires. Ellos aparecen y re-aparecen y se transforman en espectros-spectadores, haciendo de nosotros, una vez más, espectros-spectadores también. Misael y Argentino jamás se cruzan entre ellos, están desplazados, supplementados en una forma del tiempo siempre dislocada: por todos los pasillos del Teatro San Martín, *ven sin ser vistos*. Lo invisible se incorpora, toma cuerpo sobre lo visible; y en verdad de eso se trata el cine y sobre eso se inscribe el espectador. Pues, si el cine de Alonso revela algo es, precisamente, el carácter profundamente espectral del espectador, ve sin ser visto, pero al propio tiempo es acechado por ese otro espectro: la imagen cinematográfica. Alonso ve al cine mismo como un espectro, a la sala de cine incluso –se percibe en *Fantasma*– como un espectro, pero esos espectros deben espectralizar, a su vez, al propio espectador.

Presencia y ausencia de Misael y Vargas asistiendo como espectadores a su propia espectralización. *Fantasma* es una película donde rondar es lo permanente, los espectros rondan, aparecen y re-aparecen, entre pasillos, escaleras y ascensores a los cuales esos espectros acceden, pero que cuando vuelven a abrirse las puertas, los mismos ascensores están vacíos. “Es un mundo de geografía bizarra del que no parece haber salida” (Quintín, 2007).

Argentino Vargas asiste al estreno –en la sala del Teatro San Martín llamada Leopoldo Lugones– de la película que él mismo protagoniza, ‘Los muertos’, asiste como un fantasma en esa conversión en espectador de sí mismo. Vargas espectrea y especcea y todo en ese mismo tiempo dislocado, disjunto. Y justamente por eso, habíamos dicho, ya no se trata aquí de realismo, sino de una forma de ‘idealismo’, hay siempre algo que va más allá del marco ontológico, de la condición de una entidad real, hay algo que siempre es un afuera, algo ideal que es la propia condición de espectro, de ese re-aparecido, pero ahora como espectador, puesto que todo espectador, en cualquier parte, es siempre una re-aparición, es siempre alguien que se ubica en otro tiempo, que inventa un tiempo menos real, más ideal.

Una condición de los fantasmas explicaba hace varios años Gilles Deleuze es que no representan una acción ni una pasión, sino un resultado de acción y de pasión, es decir, un puro acontecimiento [Para Deleuze, los Acontecimientos son efectos y, particularmente, efectos de superficie, y en este sentido tienen un devenir que les es propio. Los acontecimientos no son ni el estado de cosas ni su representación, no tienen una dimensión ontológica pura, no son el ser, sino que son absolutamente ideales, son un extra-ser, que insisten o subsisten en la superficie. De este modo, el acontecimiento no es el ser, sino que el ser es el acontecimiento.] (Deleuze, 1989). En ese marco re-aparecen los fantasmas en el cine de Alonso, como efectos, resultado de algo que es necesaria, pero al tiempo, indescifrablemente anterior; efectos que no se sabe de donde provienen ni cómo, pero sí se sabe que tienden hacia el *por-venir*, es decir, son siempre re-comienzos. Y sobre esos re-comienzos el espectador se convierte en lo *otro espectral*. Un espectador, que al igual que Argentino Vargas en el último filme de esta trilogía de Alonso, re-aparece siempre entre las butacas de algún cine, ronda, anda, al igual que los muertos, en absoluta libertad.

Bibliografía

- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Quintín. (2007). *El último autor*. Buenos Aires: MALBA – Colección Costantini.
- Quintín. (2001). El misterio del leñador solitario (entrevista con Lisandro Alonso). *El Amante*, (111), 2-5.

Como citar: Dipaola, E. (2008). El espectador espectralizado, *laFuga*, 8. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-espectador-espectralizado/327>