

Temporalidad narrativa e imaginario temporal en el filme *La Libertad*.

por Sandra Cuesta*

Resumen: Desde la narratología cinematográfica, propongo el análisis del primer filme del cineasta argentino Lisandro Alonso, *La Libertad* (2001), para tratar de configurar la problemática del tránsito del sujeto de la enunciación o narrador y del sujeto de la diégesis, por una triple articulación del tiempo presente o *duración*. Articulación que se hace desde los dos modos comunicacionales que pertenecen a la narratividad intrínseca y al nivel de la diégesis que articula la narratividad extrínseca. Dando por sentado que solo a nivel de la mostración cinematográfica se realiza de facto el presente como estructura primordial, plantearé las estrategias del cineasta argentino para la conjunción de las distintas estructuras del tiempo presente y el desafío ficcional que ello implica. Desafío que imprime, por demás, un comentario del autor sobre la especificidad del cine.

Palabras clave: narratividad intrínseca, narratividad extrínseca, narrador, mostrador, duración.

Abstract: Based on Film Narratology this article analyzes Argentine filmmaker Lisandro Alonso's first film *La Libertad* (2001), in order to describe the displacement of the subject of enunciation and the subject of the story along the triple articulation of the present time or *duration*. This articulation hinges on two communicative levels: the intrinsic and the extrinsic narrativity articulated at the deictic level. Considering that at the time of the screening the present is in fact realized as primary structure, I examine the strategies deployed by the Argentine filmmaker regarding the connection between the different present time structures and the implied challenge, which by the way, allows author to present his views on the specificity of cinema.

Keywords: intrinsic narrativity, extrinsic narrativity, narrator, monstrator, duration.

Fecha de recepción: 15 de junio de 2015

Fecha de aceptación: 23 de abril de 2016

El abordaje del estudio del tratamiento temporal del filme *La Libertad* (Lisandro Alonso, 2001) lo haré tanto al nivel de la *narración* como al nivel de la *diégesis*, a través del camino que sugiere la *narratología cinematográfica*. Esta, con base analítica amplia y convergente, apela desde su doble pertinencia que aborda la *narratividad extrínseca* y la *narratividad intrínseca* (Gaudreault, 2011:72), a diversidad de trayectos que reconstruyen los diferenciados niveles de naturaleza estética del filme, y con ello, revisa los inalienables nudos culturales presentes en ellos, impregnados inevitablemente por los distintos imaginarios de las sociedades determinadas. (Gómez Tarín, 2011)

A continuación, presento en una mirada resumida la metodología analítica que me trazo para el análisis del tiempo en el filme *La Libertad*.

Sobre el análisis fílmico y el ofrecimiento de la narratología cinematográfica

El filme en su complejidad textual está conformado por tres sistemas operacionales de naturaleza estética: *relato*, *narración* y *diégesis*.¹ Tres capas significantes elegibles de ser analizadas por separado o asimismo dispuestas, en un ejercicio de libertad y profundización hermenéutica, como un todo unificado dentro del texto fílmico. Trayectos que trazan un pertinente desplazamiento entre el análisis y la síntesis.

El nivel del *relato* es central para el análisis estético del filme por su diversidad estructural y operacional. Encarna cada uno de los elementos audiovisuales y materiales como imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música. Es aún más, el *enunciado* construido por los elementos del lenguaje cinematográfico que imponen la “gramática” de la imagen. Y como enunciado,

¹El texto fundamental desde el que me apoyo para la comprensión de estos tres niveles del filme, es el título *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (1996) del teórico francés Jacques Aumont en su libro colectivo junto a Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. Trabajo que sin duda se desprende de una comprensión fundada en la narratología cinematográfica.

implica al mismo tiempo un enunciador y un lector- espectador, configurándose desde su legibilidad como el nexo que conjuga la actividad de ambas entidades (Aumont, 1996: 106-109). Así como también, y en tanto texto narrativo, comporta la estructura, el orden y el ritmo, elementos todos que tienen que ver con la organización en el tiempo de un grupo de relaciones que van desde la disposición de las partes del filme o encadenado de planos y secuencias, hasta la organización que compete a la puesta en escena en sí, esto es, la ordenación en el interior del cuadro.

El segundo nivel constructivo y estético del filme, corresponde al de la *narración*. Si el relato es el enunciado fílmico, la narración es la *enunciación*. Se presenta como huella dentro del texto narrativo en tanto es el acto que produce el discurso y su orden constructivo. Por tanto es sobre la narración donde recaen las diversas estéticas y estilos narrativos cinematográficos (109-112).

El tercer nivel, la *diégesis*, corresponde a la representación del contenido o historia del filme. La diferencia entre diégesis e historia la aclara el teórico español de cine Francisco Gómez Tarín (2011) cuando sostiene que:

la historia apunta hacia la construcción de un mundo posible de carácter ilimitado; en ella se contienen todos los acontecimientos y todos los estratos espacio-temporales que afectan a la narración, pero no puede equipararse con la diégesis porque ésta es solamente la parte que el relato selecciona de la historia (p. 51).

Ahora bien, estos sistemas operacionales de naturaleza estética son abordables desde la focalización teórico-metodológica que propone la narratología cinematográfica, en su doble pertinencia de estudio, la narratividad intrínseca o de la expresión y la narratividad extrínseca o del contenido.

En lo que toca a la narratividad intrínseca, me centraré en la formalizada en principio por el teórico canadiense André Gaudreault.² A continuación y con base en el texto de 2011 del autor, presento un breve esquema sobre el funcionamiento de la estructura para el análisis de la expresión, es decir, el análisis que se pregunta principalmente por los mecanismos de la enunciación que hacen huella en el relato o enunciado.

	Modos Comunicacionales	Campo de Intervención	Sub-instancias y Acciones
	MOSTRACIÓN	PROFÍLMICO	1. Mostrador profílmico: Manipulación del dispositivo profílmico. <i>Puesta en escena.</i>
MEGA NARRADOR			
		CINEMATOGRÁFICO	2. Mostrador cinematográfico: Manipulación del dispositivo de toma vistas. <i>Encuadre. (Unipuntualidad)</i>
	NARRACIÓN		3. Narrador cinematográfico: Manipulación del dispositivo de tratamiento de imágenes ya filmadas. <i>Montaje. (Pluripuntualidad)</i>

Dentro de la narratividad intrínseca, se inscriben dos regímenes de comunicación narrativa o modalidades de expresión, que actúan desde

² Quien en el año de 1988 actualizó muy puntualmente para el cine, los estudios de la narratología literaria capitalizados por Gérard Genette, en un libro central titulado *Du littéraire au filmique*, traducido al inglés para el año 2009 y finalmente al español en el año 2011, bajo el título: *Cine y Literatura. Narración y Mostración en el Relato Cinematográfico*. bajo el título: *Cine y Literatura. Narración y Mostración en el Relato Cinematográfico*, (Puebla, México: UNARTE - Universidad del Arte), 2011. En 1990 realiza un importante trabajo en conjunto con François Jost, titulado en su versión en castellano el año de 1995, *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Su interés radica precisamente en el estudio de la especificidad de la expresión cinematográfica, separando los distintos objetivos de la *Narratividad Intrínseca* y de la *Narratividad Extrínseca*.

diferentes operaciones semio-narrativas: la *mostración* y la *narración*. La primera con un doble campo de intervención en lo *profílmico* y lo *cinematográfico* y la segunda, exclusivamente en el campo de lo *cinematográfico*.



La *mostración* recaerá en el *mostrador*, quien tendrá dos campos de intervención en lo profílmico y en lo cinematográfico; en el primero, a partir de la acción de la puesta en escena y en el segundo, a partir de la acción de captación de imágenes propia de la filmación. Su doble accionar le compromete un doble papel dividido en las sub-instancias del *mostrador profílmico* y el *mostrador cinematográfico*. Del encuadre, producto de la filmación, surge la noción de *unipuntualidad* del plano, es decir, su unidad espacio-temporal independiente y única. Mientras que la *narración*, cuyo campo de intervención es lo cinematográfico, recae en el *narrador cinematográfico* a partir de su acción de encadenamiento narrativo que genera, por esto mismo, la *pluripuntualidad* o encadenamiento de los micro relatos que

constituyen los planos. Por lo que lo *cinematográfico* debe entenderse, a fin de cuentas, como un campo de acción compartida por la *mostración* y la *narración*. En tal sentido, el encuadre producido en la filmación es mediador entre lo profílmico y lo cinematográfico, constituyendo en sí mismo un primer nivel narrativo cinematográfico. Finalmente, tres instancias con sus respectivas acciones complementan al meganarrador o instancia fundamental por un lado y a la *meganarración* que es el filme, por otro (Gaudreault, 2011).

Ahora bien, la segunda vertiente que comprende la narratología cinematográfica, se ocupa del análisis de la narratividad extrínseca, es decir, el análisis del contenido estructurado por la *diégesis* y por la historia anclada en el filme, que configuran la proyección de mundos reconocibles o verosímiles a través de la ficción. En consonancia con lo expresado por el teórico español Francisco Gómez Tarín (2010: 24), es en el contenido donde se encuentra la significación última del filme, en tanto es allí donde se producen las representaciones culturales, se evocan los imaginarios sociales e incluso se plasman las propias condiciones contextuales de la realización del filme, las cuales logran situarlo dentro de la historicidad, influencia y pertinencia de las transformaciones de lo social.

Propuesta analítica del filme *La Libertad* del cineasta Lisandro Alonso

Lisandro Alonso representa al cine argentino contemporáneo en sus búsquedas de la presentación de realidad particularizada en lo individual, destacando por su defensa a ultranza de una poética particular. Defensa, por cierto, que tiene sus primeros y más distinguidos argumentos dentro de sus propios filmes. Hasta la actualidad el autor ha completado cinco largometrajes, *La libertad* (2001); *Los muertos* (2004); *Fantasma* (2006); *Liverpool* (2008); y, *Jauja* (2014). En general, todas sus películas comparten las mismas búsquedas, en particular las tres primeras componen una trilogía. La cuarta, *Liverpool*, desanuda un poco el nudo reflexivo de *Fantasma*, y *Jauja*, su último

filme, representa ya una incursión de realización más comprometida en la producción y al mismo tiempo más convencional.

La centralidad del argumento del filme objeto de análisis titulado *La libertad* (2001), consiste en el “acompañamiento” del leñador Misael Saavedra, interno en algún recóndito rincón de la Pampa argentina, en sus jornadas laborales que van de noche a noche, y que ponen en evidencia una metódica cotidianidad casi circular. La diégesis retrata el tiempo lento y constante de su oficio de leñador, el cual consiste en seleccionar, cortar, limpiar, apilar y vender troncos de árboles.

Abordaré el análisis del filme para configurar la problemática del tránsito del sujeto de la enunciación y del sujeto de la diégesis, por una triple articulación del tiempo presente. Articulación que se hace desde los dos modos comunicacionales que pertenecen a la narratividad intrínseca y al nivel de la diégesis que articula la narratividad extrínseca. Dando por sentado que solo a nivel de la modalidad de la mostración cinematográfica se realiza de facto el presente como estructura primordial (Metz, 2001), plantearé las estrategias del cineasta argentino para la conjunción de las distintas estructuras del tiempo presente y el desafío ficcional que ello implica.

Análisis de la temporalidad narrativa en el filme *La Libertad*, desde la *Narratividad Intrínseca*

Con base en la narratividad intrínseca analizaré la presencia del *meganarrador* a partir del anclaje de su *mirada*, distinguiendo su función en cada uno de los modos de comunicación narrativa, respectivamente *mostración* y *narración*. Así como también abordaré las posibilidades de la estructura temporal del presente en disposición en cada uno de tales modos comunicativos y según sus respectivos campos de intervención.

Para Gómez Tarín: “La huella más significativa que permanece del autor en el

texto es, precisamente, su mirada, ya que el artefacto fílmico es una consecuencia de la aplicación de un punto de vista, de una percepción y concepción de mundo” (2008:15). Idea desde la que es posible afirmar que la mirada del meganarrador plasmada en la imagen es la que evidencia su subjetividad como enunciador. Proporcionada a nivel del encuadre por el mostrador cinematográfico, esta mirada se presenta como la primera huella narrativa del enunciado. En este sentido, Robert Stam (1999: 133-134), entre otros teóricos, adjudica mayor peso narrativo al mostrador en el nivel del encuadre, restándole la primacía narrativa a la instancia del narrador a través del montaje que muchos narratólogos le atribuyen. La mirada –a partir del *encuadre*– es una nueva representación del *profílmico* y es en ella donde fluye la enunciación, por lo que el enunciador está siempre presente. El cómo ve, se convierte en la manifestación más explícita del enunciador.



El argumento que presentaré en lo que sigue, es que en el caso de Lisandro Alonso, la evidencia puntual y literal de su mirada como registro/creación de la imagen se convierte en el acto propulsor de su discurso. Su intención radical de inscribirse como enunciador de la imagen fílmica no se plasma

fundamentalmente a través del montaje sino en la mostración a nivel del encuadre. Alonso articula una mostración cuyo interés no radica principalmente en la representación y organización de lo profílmico y de los personajes sino en la propia mostración-representación de su mirada en su tránsito vital, mirada que a fin de cuentas, realiza la acción del registro al tiempo que lo organiza. Lo que ocurre en este primer nivel narrativo desde la mostración cinematográfica del encuadre, es una puesta en abismo de su mirada, que resuena a la ya no tan reciente reflexividad brechtiana del *distanciamiento*.

Efectivamente, esta inscripción desenmascara la ingenua objetividad de la cámara propia del cine clásico, borrando la metáfora convencionalmente asociada al dispositivo, de ojo omnisciente e impersonal. El cineasta, a través de la cámara, se adjudica como presencia productora y partícipe de y en la imagen. El mismo acto de captación y representación de la imagen a partir de su mirada, se convierte propiamente en el discurso de la enunciación en el cine de Alonso. Es en el encuadre donde comienza el mecanismo discursivo del cine, en tanto allí se genera la relación estrecha entre la posición de la cámara y la del sujeto, es decir, entre lo filmado y el filmador.

Ahora bien, las presencias tanto del mostrador como la del narrador se actualizan según los modos comunicacionales que cada uno presenta, cuyas intervenciones destacan en distintos procedimientos técnicos de la filmación y el montaje respectivamente y de donde surgen también las distintas estructuras temporales que competen a cada uno. Por lo que la presencia de la doble identidad del *meganarrador* no se da nunca en una única estructura temporal y mucho menos, en el caso del narrador cinematográfico, en el presente, para quien dicha modalidad temporal está vetada, así como también el mostrador se encuentra sujeto al tiempo y espacio en que ocurre la filmación, la unipuntualidad. (Gaudreault, 2011).

El tiempo de la mostración a nivel del encuadre, como proceso mismo de la captación de las imágenes por el dispositivo, implica un registro de simultaneidad entre el presente de lo filmado y el presente de la visión o encuadre que lo construye. En este sentido, sería cierta la afirmación de Christian Metz (2001) de que la imagen cinematográfica siempre está en presente, en tanto se la considere justo en el momento de la captación por la cámara, es decir, en el proceso de su registro y creación, quedando fijada entonces, en el *tempo de la filmación* y no en el de su encadenamiento. Y es que la mostración se limita al *hic et nunc* de la filmación, en la que coinciden la acción representada y la visión del mostrador. Así, la mostración sería una narración simultánea y sincrónica a los acontecimientos. Es decir, la estructura del presente le pertenece a la mostración en tanto que en la narración se abren las posibilidades pluripuntuales del tiempo, en sus estructuras del pasado, presente y futuro.

Para abordar la problemática temporal en el filme de Alonso, vuelvo de nuevo sobre la idea de la enunciación protagónica como discurso en el cineasta argentino. En tal discusión anterior, quedó manifiesto que daba prioridad desde el señalamiento narrativo a la mostración del encuadre dentro del primer nivel de narratividad. Desde este punto de partida, recuperemos entonces la idea del anclaje en la estructura temporal del presente como característica más propia de la mostración.

En *La libertad*, Alonso lleva a cabo una interesante reformulación temporal en la que adecúa, desde la simulación que le permiten ciertos elementos más propios del montaje, el tiempo unipuntual de la mostración sobre el tiempo pluripuntual de la narración (Gaudreault, 2011:78, 153) Es decir, que la reformulación que hace la inscripción narrativa es paradójicamente, tratar de no reformular siempre que sea posible, el tiempo unipuntual de la mostración. Resultando de esta operación, por parte del narrador, un *primer simulacro* de continuidad temporal en su recorrido del presente, a través de empalmes entre

los planos que sugieren la continuidad espacio-temporal del mundo representado. Elementos que inciden en un desafío narrativo en tanto la preservación de la ilusión del presente sobre lo ya visionado por el mostrador.

Más importante aún, es que esta ilusión del presente de la narración condiciona, tanto como es condicionada dentro del plano de la historia, un *segundo simulacro*, el del *tiempo presente diegético*. Este último se presenta entonces como causa y consecuencia de la estructura temporal reformulada por la narración que adopta, además de la función narrativa, la función mostrativa. Según esto entonces, la narración en su conformación del tiempo de la historia, evita los saltos temporales comunes a la narración cinematográfica, tales como el flash back o el *flash forward* y realiza elipsis solo si son necesarias para el avance de la historia, como pueda ser el paso de la noche al día entre otras, pero que en general tienden a desaparecer o ser débilmente percibidas.

Por lo que el primer simulacro expuesto, se extiende a la usurpación parcial de la identidad de la modalidad mostrativa. Es así en tanto el narrador trata de emular el "recorrido de lectura" propio del mostrador, en sincronía del mundo representándose, como si fuera él, el narrador, la mirada intermediaria entre lo profílmico y lo cinematográfico. Es decir que, a partir del discurso enunciativo, Alonso prioriza el tiempo de la mirada como ancla expresiva del cine.

La narración con tendencia mostrativa que realiza Alonso no trata de borrar el procedimiento del montaje, al contrario, trata de seguir la continuidad de la visión del mostrador, sin que ello implique, no obstante, borrar las huellas de la narración. Por lo que, más que una usurpación total de la identidad, se trata de un tránsito por una doble identidad compartida desde el registro de las distintas funciones que le competen a cada modalidad dentro del discurso. El meganarrador intenta, a través del simulacro, igualar la doble funcionalidad de la mostración y la narración.

Que Alonso de preeminencia al señalamiento del tiempo unipuntual de la mostración desde la narración se puede constatar en los primeros minutos de *La libertad*. Resumiré los primeros planos que trazan poco más de diez minutos del filme, en los que se acompaña al personaje en la búsqueda y selección de troncos de árboles para cortar, y que corresponden a la introducción del filme:

- I El inicio de la película, corresponde a un primer plano del sujeto central de la diégesis encuadrado en medio plano, en el que se le muestra semidesnudo, comiendo en la noche oscura.
- II Sigue un largo fundido en negro que puede ser considerado en su doble funcionalidad: como marca de la enunciación, en tanto aparece el título del filme como presentación final que hace el narrador, y como elipsis, pues plantea un resumen temporal entre la noche del plano anterior y el día del siguiente plano.
- III De aproximadamente un minuto de duración, y desde un punto fijo en el espacio, el siguiente plano muestra una panorámica de un paisaje boscoso sobre el que se apoya la mirada, segundos después entra en el campo visual, el sujeto de la diégesis. Busca troncos que cortar, en un recorrido que va de un extremo a otro del límite del encuadre. El punto de vista de la cámara, la mirada, lo sigue en un movimiento panorámico unidireccional, continuo y lento, que se independiza del propio movimiento del sujeto, que es más rápido, independizándose también de su trayecto, pues el sujeto momentáneamente entra y sale del campo para volver a entrar y finalmente abandonar el plano, mientras que el trayecto panorámico no es interrumpido. El plano abre y cierra dedicando unos segundos a la visión del espacio sin sujeto.
- IV El cuarto plano, abre con la entrada del sujeto en raccord, esta vez es un plano fijo y corto que muestra la entrada y salida del sujeto en campo, en su búsqueda de troncos que cortar.

- V Plano fijo, panorámico. El sujeto entra en campo al fondo del plano en profundidad, camina y queda en plano panorámico en el centro, apila por varios segundos los troncos talados, la acción tiene más de un minuto de duración, en la que se puede ver apenas un movimiento escasamente perceptible de la cámara. El sujeto sale por el lado izquierdo del encuadre.
- VI En plano cerrado, el campo abarca un fragmento de suelo de tierra para, transcurridos unos segundos, abrir el plano en un movimiento panorámico hacia arriba y encontrar al sujeto, quien se aleja del punto de visión hacia la profundidad de campo, rebuscando algún elemento en la tierra.
- VII Plano cerrado sobre el sujeto quien, agachado, escarba la tierra. Se levanta y camina, escarbando con el pie la tierra y deteniéndose a ratos hasta alcanzar un plano en profundidad, alejado del punto de visión. Del plano corto se ha abierto a uno panorámico. La movilidad del recorrido panorámico de la cámara, aquí es inconstante en el trayecto, se moviliza y detiene en su recorrido intermitente hasta ver salir por el margen izquierdo, al sujeto.
- VIII Plano de corta duración que inicia sobre un cielo azul cuya vista es interrumpida por unas ramas de un árbol. El trayecto de la visión sobre el cielo es circular y en recorrido panorámico baja a tierra; en *off* el sonido de unos pasos que se acercan, luego brevemente se captan sólo fragmentos de las piernas de Misael que pasan rápidamente por el plano.
- IX Este plano y el siguiente, son planos de corta duración, en los que se ve al sujeto Misael, en su recorrido de búsqueda, entrando y saliendo por los márgenes izquierdo o derecho del campo, manteniendo siempre el *raccord*, y en donde el movimiento panorámico de la cámara cambia

constantemente bien para demorarse segundos en la observación del paisaje, bien para “encontrar al sujeto”.

- XI En el plano de más de un minuto de duración, el sujeto entra por la derecha del campo, se sitúa frente a cámara en un plano medio, fijo y cerrado, se acuclilla, defeca, realiza la higiene. Se levanta, corte al siguiente plano.
- XII Éste y el XIII, son igualmente planos panorámicos y medios, fijos, en los que Misael mide y marca los troncos que cortará después.



Así transcurren los primeros minutos del filme y es el *tempo* en que continuará hasta el final. Mas, ¿cómo realiza efectivamente el meganarrador el simulacro de la unipuntualidad? Los procedimientos puntuales del montaje acentúan la unipuntualidad y por tanto rememoran la temporalidad del presente de la

mostración cinematográfica, gracias a que ejecutan cortes que no modifican radicalmente la unidad espacio-temporal del plano.

Es en la descripción de los recorridos o desplazamientos del sujeto de la diégesis, donde recae el punto de interés narrativo. El mostrador cinematográfico, cubre con cierta independencia el trayecto del recorrido sin utilizar *travelings*. Con independencia del seguimiento me refiero a que la direccionalidad del punto de vista no siempre se focaliza sobre el sujeto. En general, el mostrador espera la entrada del sujeto en el plano deteniéndose en el paisaje, localizándolo a ratos con prestancia y a ratos, demorándose en conseguirlo. Alonso, al registrar dentro del plano la mirada fija sobre el espacio, o bien sólo el movimiento panorámico del punto de vista, pone en evidencia la localización espacial real de la visión o punto de vista que realiza el registro del profílmico. Los cortes de plano no implican aparentemente transformaciones espacio-temporales artificiales propias de los rodajes convencionales. La continuidad espacio-temporal, siempre en la medida de las posibilidades del montaje, es lograda con relativo éxito. Y, los cortes y empalmes de planos hechos evidentes, constituyen el señalamiento simultáneo de su presencia como narrador.

Por otra parte, otro factor que ayuda a emular la temporalidad propia de la mostración, es la duración de los planos. Estos son relativamente prolongados. La duración del plano, acentúa el simulacro del tiempo presente tanto en la mostración como en la diégesis. Como hemos visto, tanto el tiempo como el tránsito y direccionalidad de la mirada, es decir, la puntualización física del punto de vista, describen la conformación de las unidades espacio-temporales propias de la mostración. En este sentido, resultan pertinentes los aportes a la narratología de manos del teórico de origen francés, Francis Vanoye (2010), para quien precisamente la “descripción”, organizada por el recorrido de la mirada que produce el espacio, está intrínsecamente ligada a la temporalidad. Descripción que estructura según tres parámetros centrales: 1) la duración del

plano; 2) el número de planos relacionados con un mismo objeto, 3) los movimientos de cámara.

Según el primer parámetro y en relación a *La Libertad*, los planos son de larga duración, lo cual evidencia el tiempo continuo propio de la estructura del tiempo presente. Del segundo parámetro propuesto por Vanoye destaco que, dadas las características puntuales de la historia, los planos están en efecto y casi en su totalidad, relacionados con el mismo objeto. Y, en lo que concierne al último parámetro asociado a la descripción espacial en la que se inmiscuye la temporalidad, debo decir que aparte de casos excepcionales dentro del discurso narrativo, los movimientos de cámara son reducidos, lentos, más panorámicos y nunca por *travelings*. Incluso los *zoom* ópticos están ausentes, así como son igualmente excepcionales los cambios de tamaño o planimetría de los planos y con preeminencia más de los planos panorámicos y los medios. En este sentido, y en relación a la temporalidad a la que asocia Vanoye la descripción, el punto de vista se inscribe en el tiempo, viviéndose de facto, de la mirada.

Asimismo, el fenómeno ligado directamente a la estructura temporal del *tiempo experimentándose* en plena descripción y por la asunción igualmente descriptiva del montaje narrativo, representa tres temporalidades yuxtapuestas: el tiempo del significante o representante, el tiempo vivido en el proceso de enunciación, más el tiempo representado, que corresponde al tiempo del sujeto de la ficción. Por lo que esa específica estructura temporal del tiempo presente de facto y el tiempo presente representado desde la enunciación y la diégesis, articula contenido – tiempo, espacio y sujeto diegéticos representados– con la materia expresiva o relato, más enunciación. El extrañamiento que atraviesa el realismo del cine de Alonso, es el espesor multimodal y temporal de la imagen, que se manifiesta a través de lo ya expuesto hasta aquí: la reposición y traslado de la temporalidad de la mostración a la modalidad de la narración, para igualmente trasladar su experiencia del “yo veo” de la mostración.

La especificidad del encuadre en persecución de la unipuntualidad propia de la esencia de la filmación y registro de la imagen, trae directamente a la palestra la objetivación de lo que es esencialmente cinematográfico para el director argentino. En este sentido, el teórico del cine, Eduardo Russo (2011), afirma que la particularidad de la filmografía de Alonso, se centra en la indagación de una esencia del cine que se vehiculiza a partir de la resonancia del dispositivo. En todo caso, es a partir de la apropiación del dispositivo en donde se dejan ver algunos códigos de representación que nos redireccionan a un cine que incorpora un discurso sobre sus condiciones materiales y sociales de producción, en las cuales está incluida su propia posición como cineasta.

En *La Libertad* el constructo de la imagen está remarcado precisamente desde el punto de vista ofrecido por el dispositivo. La posibilidad de puntualizar tan clara y objetivamente el discurso, se sitúa como nudo central del filme en cuestión, ubicando la propuesta de Alonso, dentro de un “cine metalingüístico” que se tematiza a sí mismo (Xavier, 2008: 194). Como propongo a continuación, Alonso no se ha conformado en simular el tiempo presente de la mostración a partir de la narración, sino que ha propuesto el recorrido de los acontecimientos de la diégesis, desde la representación del tránsito vital del presente como *duración*. Representación de la temporalidad que implica la proyección de un *imaginario temporal* particular.

Análisis del imaginario temporal del *presente continuo o duración* en el filme, desde la *Narratividad Extrínseca*

En la búsqueda del significado de la historia representada en un filme, es imprescindible comprender que este se construye desde la mediación triple entre lo que el teórico Francisco Gómez Tarín (2010) propone como *mundo posible, mundo real y mundo proyectado*. El primero, tiene pertinencia desde el espacio-tiempo construido desde el discurso audiovisual. El segundo, es el mundo que surge desde el contexto vivencial tanto del autor como del

espectador; mientras que el tercero, obedece al mundo percibido desde la recepción previo contacto de los anteriores.

A las producciones audiovisuales, en sus convenciones más universales, se les exige un estatuto de realidad a partir de la verosimilitud del mundo posible. Dicha verosimilitud es la que repercute sobre la credibilidad de la representación de los imaginarios sociales, y éstos son los que afectan directamente la relación del espectador con su contexto, bien para confirmar esta relación, bien para modificarla. Desde allí, el mundo proyectado es finalmente el constructo de intermediación entre la percepción generada por el filme, que el espectador hace suya de forma transitoria, y su propio bagaje contextual que pasa por el socio-cultural y vivencial, para realizar finalmente el entrecruzamiento entre su mundo real y el que le es presentado. Por lo que es en la estructura del mundo proyectado donde concurren los imaginarios sociales propios y los que ha recibido temporalmente.

En la presentación del mundo posible de *La Libertad*, Misael Saavedra es un leñador en las pampas argentinas, que en su estricta soledad, es remitido inevitablemente a la experimentación de su estricta temporalidad, la del presente como *duración*. Misael cruza el tiempo, elabora su recorrido o tránsito vital, en una suerte de voluntad pura que no se arraiga en el conflicto ni mucho menos en el cuestionamiento de su pasado o futuro, sino que simplemente atraviesa el *presente* en una suerte de conformidad, forjando este a voluntad.

El problema teórico inicial que viene en juego para el análisis del contenido, es que Saavedra es una persona real cuyo oficio es ser leñador. Como reflexiones iniciales ¿qué condiciones arroja este hecho para la consideración del realismo del filme?, o incluso, ¿cuáles son las posibilidades representacionales que constituyen el *mundo proyectado* de *La Libertad*, particularmente desde el *imaginario temporal* representado en el filme?

Por la orientación realista de su contenido y su presentación, *La Libertad* podría ser relacionada directamente con el referente de la historia del cine más cercano estética e ideológicamente, el *Neorrealismo Italiano* de mediados de los años cuarenta, suscitado por un impulso de articulación y denuncia de las ruinas sociales y materiales dejadas en la Italia de Mussolini. Un cine cuya prerrogativa central, entre otras, fue la de buscar sus protagonistas en la realidad, incorporando actores naturales extraídos de sus propios contextos, que encarnaban prácticamente sus propias historias de vida, presentadas desde un carácter errático y desconectado, en consonancia al devenir de lo real.

Para el teórico Ismail Xavier (2008), las características generales del proyecto ético-estético neorrealista pueden redefinirse desde la exigencia de uno de sus promotores, Cesare Zavattini, de la adhesión a lo real, anteponiendo la vida misma a la imaginación creadora. Propuesta que impuso por una parte, un compromiso moral con lo real que en general y con distintos matices, asumieron los directores neorrealistas.³ Por otro, la opción por cierta neutralidad en su discurso narrativo. Neutralidad que Xavier ha entendido como una tendencia hacia la transparencia discursiva, cuyo discurso se erige desde la pretensión de captar la *imagen de lo real*. (2008: 98) La transparencia implica el "... efecto ventana y la fe en el mundo de la pantalla como un doble del mundo real..." (33), y se apuesta como contraria a la *opacidad* discursiva que denuncia en pleno el constructo cinematográfico, según lo definido por Xavier.

Sin embargo, las filiaciones del filme o del director argentino con el *Neorrealismo*, son arriesgadas e inexactas por los distintos argumentos a considerar. Particularmente son tres los aspectos importantes que en los dos

³ Compromiso moral con lo real que no implicó la adhesión neutra en los proyectos estéticos particulares. En particular, la diferencia se evidencia en las distintas conexiones planteadas al espectador. En este sentido, vale visionar entre otros ejemplos *Roma Città Aperta* (1945) de Robert Rossellini, filme que aparece como un proyecto que busca la indignación del espectador, *Il ladri di biciclette* (1948) de Vittorio De Sica, la cual apela a su compasión, mientras que *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti, apuesta por una mirada esteticista de lo real, por ejemplo. Implicando la diversidad de la apuesta neorrealista.

niveles de la narración y la diégesis distancian el cine de Lisandro Alonso del proyecto del cine neorrealista: 1) la profunda huella de la enunciación presentada en la primera parte de este análisis; 2) la ubicación y presentación espacial determinante en la trayectoria vital de los personajes de la historia, es decir, la experiencia del cronotopo; y, 3) la diversidad de los acentos sobre los sujetos protagónicos. Paso ahora a la reflexión de estos aspectos.

En relación al primer punto, quedó ya establecido desde las afirmaciones de Xavier, que el proyecto neorrealista tuvo como dirección la transparencia narrativa o del discurso. Mientras que en el caso de Alonso, ya quedaron suficientemente expuestas sus estrategias enunciativas que enmarcan su discurso en el terreno de la *opacidad* narrativa, por lo que no redundaré en ello.

En torno a los dos últimos aspectos, el *Neorrealismo* implicó una representación espacial cuyo registro urbano de superficies, calles, gestos, cuerpos, mostraba los desplazamientos y trayectorias diversas de sus protagonistas, en una presentación múltiple y dinámica del cronotopo urbano en el que interactuaba el colectivo, verdadero protagonista en gran parte representativa de los filmes neorrealistas. En esos casos, el acento era puesto sobre la multiplicidad de espacios públicos experimentados por el entretreído de las dinámicas relacionales de lo social.

Mientras, en *La Libertad* se presenta a Saavedra como único protagonista y con una mínima interacción social, salvo en los casos en que vende la madera, compra insumos y realiza una llamada telefónica desde la tienda, interacciones que son tan necesarias como efímeras y que son seleccionadas a voluntad por el sujeto. Asimismo, el entorno no es urbano, al contrario, es un espacio alejado, casi inhabitado, que prácticamente imposibilita tales interacciones sociales. El hecho de aislar su personaje sumerge a este filme en otro tipo de poética que incide naturalmente también en la práctica narrativa. En *La Libertad* hay un interés por aislar la mirada y al sujeto de todo entorno de

práctica y espacio social, escapando a las prácticas reguladoras de esta. En el filme no hay una presentación de eventos de procedencias colectivas con agencias circunstanciales dependientes de agentes externos, sino que presenta contrariamente un escenario particularizado en su independencia de dicha agencia externa.⁴



La configuración de la relación espacio-temporal del filme, es decir del cronotopo y su hilo esencial en la experiencia del sujeto, amerita en este punto una mención. En *La Libertad* es determinante la movilidad del transcurso temporal del sujeto expresada generalmente desde la lentitud o dilatación, evidenciando un destino no definido. Pero lo más distinguido aún es la

⁴ En este sentido, comparto el análisis que realiza Rob Stone en el libro editado por Deborah Shaw (2007), en torno al filme *Lista de espera* (2000) de Juan Carlo Tabío, en relación a que este proyecto no intenta redefinir el cine nacional, sino al contrario, presentar una película autónoma e independiente en su propia intención reflexiva. Así, Alonso en la *La Libertad*, no presenta un cine que proyecte el colectivo en un intento de búsqueda de reivindicación alguna. Es una filmografía, que al igual que la del cineasta cubano, practica la mirada particularizada sobre la historia mínima, como lo hiciera también el cineasta argentino Carlos Sorín en su filme *Historias mínimas* (2002), y en general en toda su filmografía.

asociación de esta temporalidad a un espacio particular: la naturaleza. Como afirma la teórica argentina Andrea Molfetta, esta es el escenario de desplazamientos desorientados que no indagan nuestra identidad colectiva. Al contrario, es escenario de indagaciones personales irresolutas. (2011:53)

Se asocia la naturaleza como espacio en el que acontece la conformación de la identidad individual del sujeto, bajo una experimentación del tiempo lento, condensado. Es decir, que la naturaleza es el espacio en el que el tránsito condensado del sujeto, se posibilita. Y en donde en cambio, se imposibilita la apreciación del tiempo histórico y colectivo para ser sólo reflejo del devenir del presente del sujeto particular. Entendiendo el tiempo, en este sentido, como constitutivo de la realidad aprehensible en el interior del sujeto.

Dicha invisibilidad del tiempo histórico y colectivo, es una razón de peso teórico para distanciar la propuesta de *La Libertad*, de las que siguieron los cineastas neorrealistas. Aún más, para el teórico argentino Gonzalo Aguilar, en su aproximación a *La Libertad*, el filme no trata de documentar la vida de un leñador argentino sino de "...descubrir el misterio de tanta sabiduría" (2011: 60). En sus palabras, el leñador ha escogido una vida ascética, sin justificaciones, religiosas, políticas o utilitarias. Desde mi punto de vista, en un acto de voluntad se ha independizado de las prácticas institucionales que regulan ideológica y temporalmente la existencia de los sujetos. Hay una sujeción por parte de Misael Saavedra a su propia temporalidad del presente, al vivir viviendo sin la ansiedad del mañana que implica una ruptura fundamental con la expectativa de futuro.⁵ Asimismo, no hay proyección en el tiempo más allá que la que le dictan sus propias necesidades vitales de alimentación, descanso, y trabajo. En este sentido, como se puede reflejar en

⁵ Es factible asimilar la comprensión del tema de este particular filme, desde una de las prerrogativas centrales que Joanna Page (2009) explora en torno al cambio en el cine argentino de mediados de los noventa en adelante, en su intento de registrar ciertos modos subjetivos de relacionar la experiencia del capitalismo, el neoliberalismo y la crisis económica (p.3). En este sentido, *La libertad*, vendría a significar una ruptura con el mecanismo económico y su regulación social e individual.

el filme, el sujeto encarna una decisión y no imposición de la vida solitaria, de allí su “libertad”.

Más allá del resultado no tan relevante de la discusión sobre la posibilidad de la renuncia absoluta a los hilos sociales que comporte el sujeto del filme, la discusión más nutritiva desde mi aproximación analítica, es su experimentación temporal. El tiempo, en su experimentación, determina las sujeciones y simultáneamente la independencia de los sujetos de las construcciones de los *imaginarios sociales*. Este empoderamiento de la estructura temporal del presente en el *mundo posible* sugerido por el filme, exige nuevas reflexiones sobre su correlación con las aproximaciones relevantes en torno al tiempo en el ámbito de la filosofía del siglo XX. En lo que sigue, ofreceré una breve actualización de la duración bergsoniana como marco referencial del imaginario temporal del filme *La libertad*.

El siglo XX transcurre a través de tensiones prácticamente extremas entre las distintas concepciones sobre el tiempo. Si bien la Modernidad emplazó la centralidad de un tiempo racionalizado y segmentado con base en el Positivismo y la industrialización, el siglo estuvo también iluminado por comprensiones visionarias sobre el tiempo no regulado, más propio del ser humano y su percepción temporal.

Junto con la comprensión de Martin Heidegger, para quien el tiempo pasó a ser parte constitutiva del ser en su comprensión del *Dasein*, aparecerá igualmente la perspectiva de la *duración* propuesta por el filósofo francés Henri Bergson, en particular en el título *Duración y simultaneidad* (2004), originalmente publicada en el año 1922 y que constituye un *presente continuo* referido a la experiencia subjetiva del tiempo. En contra de la *espacialización* temporal como constructo de la modernidad, que segmentó y racionalizó en entidades de medida y por tanto de espacio el tiempo social y que reprimió la inherente heterogeneidad y novedad del tiempo particular, la temporalidad del presente

pasaría por recuperar posesión del sí mismo y regresar a la duración pura. La estructura temporal de la *duración*, permitiría al sujeto romper con la autoridad del constructo para posibilitar la experimentación de su propio devenir. Desde este punto de vista, la experimentación temporal concreta del sujeto, en pleno sentido de la *duración*, significó un horizonte de liberación de la experiencia del campo compartido de la regulación social.

En este punto, considero pertinente parangonar lo anterior con la observación del carácter del tiempo de la posmodernidad, como conformado por trayectorias liberadoras, que expone el especialista en filosofía y sociólogo español, Ángel Carretero Pasín (2011). Para el autor, es justamente la aparición de estas trayectorias plurales, el primer rasgo evidente del cambio de la representación temporal de la actualidad, desde donde la unidireccionalidad del tiempo histórico moderno con un único destino o finalidad, es abolido. Junto al teórico griego Cornelius Castoriadis, Carretero Pasín considera que las sociedades registran sus creencias y preocupaciones centrales en sus sistemas de vidas comunitarios pero también, en sistemas de vida particulares, y sistemas de significación mítico-simbólicas. Aquí entran en consideración los constructos temporales que Castoriadis ha identificado como *tiempo identitario* y *tiempo imaginario* (2001: 173).

Mientras que el *tiempo identitario*, como representación del tiempo social, implica una sucesión del esquema de causalidad, finalidad y consecuencia lógica, particularmente homogéneo y neutro dentro de una sucesión, la significación del *tiempo imaginario*, entraña que cada sociedad construye su propia temporalidad, que es un tiempo de la “alteración- alteridad” que le da su propia existencia como tal (175).

En opinión del autor, el desvanecimiento en la posmodernidad del “horizonte regulativo” que significó la idea de la Historia en la modernidad, visibiliza un nuevo horizonte desde el que el constructo temporal se elabora

constitutivamente desde la estructura del presente y constituye un *tiempo imaginario* que implica la alteración del *tiempo identitario* establecido. En este punto, considero se asientan las bases del horizonte hermenéutico que propongo como marco fértil de aproximación al problema original del análisis del *imaginario temporal* del *presente continuo* o *duración*, en el *mundo proyectado* del filme *La Libertad*.

Una de las consecuencias puntuales dentro del filme que trae la consideración de la estructura temporal del presente, ha sido la complejidad de los elementos narrativos, en particular, el tratamiento del personaje de la diégesis. La observación del personaje dentro de la determinada estructura temporal del presente, lo ha dotado de una profundidad y complejidad elocuentes. Aparejada al deslizamiento de las visualizaciones liberadoras del futuro, ha venido la reconfiguración de los códigos inerciales de la estructuración de la trama clásica, abandonando la injerencia sobre el recorrido vital del personaje.

La representación del presente produce un desafío al estatuto del personaje de ficción convencional, trastocando los límites que lo constriñen en patrones caracterológicos y de conducta previamente establecidos que lo doblegan a las exigencias de la estructura narrativa de la historia propuesta desde Aristóteles y que lo empujan a la ejecución de grandes acciones para la consecución del objeto del deseo, superando previamente el nudo de conflictividad con el elemento antagonista.⁶

⁶ Cynthia Tompkins (2013, p. 33), en su propuesta reflexiva sobre el cine latinoamericano actual, realiza una comprensión del proyecto teórico-filosófico alrededor de la imagen tiempo de Gilles Deleuze, argumentando sobre los cambios en la estética narrativa cinematográfica surgidos desde la II Guerra Mundial, en la que los argumentos fílmicos se sustentan desde débiles relaciones entre las causas y sus consecuencias, y en donde, por ende, las acciones no son centrales y los personajes aparecen como dispersos y sin directrices definidas, tal y como la realidad se presenta. Es de advertir que aunque estas estrategias estético-narrativas son constatables en muchos universos diegéticos de la más reciente cinematografía latinoamericana e incluso de la cinematografía europea, no obstante deben sus raíces a la aparición del cine moderno. Sin embargo, es indispensable destacar que en el caso del cine actual, la centralidad del presente como horizonte en que se desenvuelve el personaje, se ha radicalizado.

El personaje que transita en el presente en *La Libertad*, apuesta por una independencia genuina de la experiencia temporal experimentada por el sujeto que integra la conformación de lo real, en su plena autonomía del orden social establecido. Por lo que el realismo en *La Libertad*, no se erige desde la observación de las estructuras o instituciones sociales en sus dinámicas colectivas sino en la valoración y presentación de la estructura temporal inherente al sujeto, que en su relación de independencia relativa del *tiempo identitario*, ejerce una crítica hacia los mecanismos reguladores de la sociedad. En este sentido, lo real, más que el realismo propiamente, se constituye legítimamente del *tiempo imaginario* con base en la alteridad-alteración de la relación con el *tiempo identitario* por parte del sujeto concreto.

Comentarios finales

Con lo expuesto en general hasta aquí, queda en evidencia que la representación cinematográfica que Alonso propone en *La libertad*, se convierte en una triple yuxtaposición de la *duración* como presente continuo. Dos capas temporales de tiempo presente en la doble modalidad narrativa de la narración intrínseca en la que sólo una, es presente “real”, y la otra una capa de representación del presente, y la tercera capa, quizás más difícil pero igualmente buscada, la de la diégesis, equivalente al contenido de la que se ocupa la narratividad extrínseca o del contenido.

Las significaciones profundas de esta yuxtaposición de la estructura del presente en los niveles de narratividad intrínseca y extrínseca, supone una redundancia de su marco conceptual. Por el lado de la expresividad del discurso, hay una exacerbación de la relación esencial de la *mostración* con el dispositivo, que implica una revaloración del registro del profílmico como acto esencialmente cinematográfico. Acto que precisamente se convierte en la base del discurso estructurador del filme *La libertad*.

Esto último no solo apela a una mirada sobre la esencia cinematográfica como tal sino que más radicalmente presupone la subjetividad del autor, como contenido fundamental de la representación. Esta valoración, en el marco del *tiempo imaginario* de la Posmodernidad, implica una posición diferente a la teoría francesa del autor o política del autor cinematográfico de mediados del siglo XX. Advierte, antes que una posición intelectual y protagónica frente a la obra por parte del realizador, su comprensión como voz que integra y promueve la polifonía que constituye el imaginario temporal actual.

Y del lado ya propiamente de la narratividad extrínseca o de contenido, significa ya la concreción y activación de un *mundo proyectado* que se inserta en la multifragmentariedad del *tiempo imaginario* de la sociedad posmoderna.

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo (2011). *New Argentine Film. Other Worlds*, New York: Palgrave Macmillan.
- Aumont, Jacques Alain Bergala, Michel Marie & Marc Vernet (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Bergson, Henri (2004). *Duración y simultaneidad*, Buenos Aires: Del Signo.
- Carretero Pasín, Ángel Enrique (2001). *Imaginario sociales y crítica ideológica. Una perspectiva para la comprensión del orden social*. Tesis de Doctorado, Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en: < http://www.archivochile.com/tesis/11_teofiloideo/11teofiloideo0007.pdf > (Acceso: 3 de mayo de 2013).
- Cuesta, Sandra (2010). "Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual". *Estética. Revista de Arte y Estética Contemporánea*. 15 - 16, (Jul./Dic. 2009, Ene./Jun. 2010): 167-82.
- Doane, Mary Ann (2002). *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gaudreault, André (2001). *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, Puebla, México: UNARTE (Universidad del Arte).
- Gómez Tarín, Francisco (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración* Santander-Cantabria: Shangrila Ediciones.
- (2010). "Discurso fílmico y construcción de imaginarios. Mundo proyectado y activación ciudadana", en Vicente, Maximiliano Martín y Danilo Rothberg (organizadores), *Meios de comunicação e cidadania*, Sao Paulo: Editora Unesp.
- (2008). "Saber mirar. Propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y

ocularización en los discursos audiovisuales”, en *Actas del Congreso Internacional Fundacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC)*. Santiago de Compostela: CD-ROM.

Metz, Christian (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós.

Molfetta, Andrea (2011). “Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo”, en Lauro Zavala (coord.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, México: Programa Editorial Compromiso.

Page, Joanna ((2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham: Duke University Press.

Russo, Eduardo (s/f.). “El cine de Lisandro Alonso. Entre el refugio y la intemperie, una marcha solitaria.” Disponible en: http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/Russo_El-cine-de-Lisandro-Alonso.pdf (Acceso: 27 de enero de 2013)

Stam, R. y otros (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Stone, Rob (2007). “Killing Time in Cuba. Juan Carlos Tabío’s *Lista de espera*”, en Deborah Shaw (editor), *Contemporary Latin American Cinema. Breaking the Global Market*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, INC.

Tompkins, Cynthia (2013). *Experimental Latin American Cinema. History and Aesthetics*, Austin: University of Texas Press.

Vanoye, Francis & Anne Goliot-Lété (2010). *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid: ABADA Editores.

Xavier, Ismail (2008). *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial.

Materiales audiovisuales analizados:

Alonso, Lisandro, Alonso, Hugo Alberto (productores) y Alonso, Lisandro (director) (2001). *La libertad* [película]. Argentina: 4L.

* Licenciada en Letras, Mención Historia del Arte, grado *Magna Cum Laude*. Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1996. Diploma de Postgrado en Teoría y Estética del Arte Contemporáneo: “Pensar l’art d’avui”, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2000. *Magister Scientiae* en Arte. Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2001. Investigadora de la serie educativa *Cinefilia*, programa televisivo de historia del cine, transmitido por el canal del Estado: *Vive TV*, (2004-2006). Participación como Editora Invitada del Dossier de Cine, de *Actual Revista de la Dirección de Cultura y Extensión*, Universidad de Los Andes, N °70, abril 2009. Profesora en Historia y Teoría del Cine. Jefe del Departamento de Historia del Arte, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes (ULA), 2013-2015. E-mail: sanlu73@gmail.com.