



# Temporalidad del presente e Identidades Mínicas en el Novísimo Cine Latinoamericano

Fotograma de la película *La Libertad* de Lisandro Alonso, 2001

Recibido: 31 de febrero de 2016  
Aceptado: 04 de abril de 2016

Sandra Cuesta  
Universidad de Los Andes  
sanlu73@gmail.com

**Resumen:** Con el advenimiento de la Posmodernidad y con ella las distintas hermenéuticas alrededor del fin de la Historia, la estructura polimórfica del presente ha venido a conformar el horizonte temporal en el que se tejen todas las expectativas y vidas cruzadas de los sujetos en las sociedades contemporáneas. El desplazamiento de la “perspectiva regulativa” que significó la idea de la Historia en la Modernidad asociada a una temporalidad proyectada en el futuro, significó una liberación de los condicionamientos de la racionalización y regulación del tiempo alrededor de la idea de la productividad y el progreso. Para dar paso a las regulaciones internas que pone en el centro la propia experiencia temporal del sujeto particular.

El cine, como copartícipe en la construcción del tiempo imaginario histórico, en el marco de la ya transitada Posmodernidad, se ha hecho eco de esta doble vertiente de reafirmación del tiempo presente como estructura originaria de la experiencia humana. Con foco en el Novísimo Cine Latinoamericano, me centraré en dar cuenta de algunas experiencias cinematográficas de un corpus representativo del cine de la región en la actualidad, que, amparadas en la estructura temporal del presente continuo, dan cuenta de unas transformaciones que van desde el enfoque en las subjetividades mínimas, hasta la ampliación del foco argumentativo en la vida cotidiana.

**Palabras Claves:** Novísimo Cine Latinoamericano; Duración o presente continuo; Sujeto Complejo.

## Temporality of the present and Minimum Identities in the New Latin American Cinema

**Abstract:** With the advent of postmodernity and with it the various hermeneutics around the end of history, the polymorphic structure of the present has come to conform the time horizon in which all the expectations and cross-lives of the subjects in contemporary societies are woven. The displacement of the "regulative perspective" that meant the idea of ?? History in Modernity associated with a temporality projected in the future meant a liberation of the conditioning of the rationalization and regulation of time around the idea of ?? productivity and progress. To give way to the internal regulations that puts in the center the own temporary experience of the particular subject.

Cinema, as a partner in the construction of historical imaginary time, within the framework of the already transposed Postmodernity, has echoed this double aspect of reaffirmation of the present time as an original structure of human experience. With a focus on the New Latin American Cinema, I will focus on reporting on some cinematic experiences of a corpus representative of the region's cinema today, which, based on the temporal structure of the present continuous, account for some transformations ranging from the focus on the minimal subjectivities, to the extension of the argumentative focus in daily life.

**Keywords:** New Latin American Cinema; Duration or present continuous; Complex subject.

### 1. Entrada: Configuraciones temporales.

La reconocida teórica norteamericana, Mary Anne Doane, en su título *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, (2002) ha analizado profusamente las relaciones que condicionaron las configuraciones temporales, desde los aspectos que regularon la vida de lo social en la Modernidad y en las representaciones cinematográficas. La racionalización del tiempo en la Modernidad, como lo llama Doane, resultó de los avatares de la industrialización y el auge económico de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, donde se llevó a cabo una suerte de cosificación del tiempo como bien de consumo. El tiempo moderno insistió en una retórica de la economía asociada con el tiempo industrializado: el tiempo no "pasa" sino que se "gasta". (p. 8)

Dicho auge industrial y su impacto en la economía, indujo la aparición de un dispositivo que terminaría por regular las relaciones sociales en términos de productividad y efectividad laboral: el reloj de pulsera. Para Georg Simmel, según Doane, la precisión de la economía monetaria estuvo francamente ligada a la precisión de la difusión universal de los relojes de mano. La aceleración de la economía así como el creciente ritmo de la vida urbana, requerían de una nueva exactitud temporal que sólo se lograba por la medición matemática y racional del tiempo. La racionalización numérica significó la segmentación del tiempo en unidades prácticamente de distancia, como metáfora del movimiento de las manecillas del reloj que se desplazan en el espacio entre un número y otro.

Aún más, esta espacialización del tiempo, estuvo francamente asociada al desarrollo y estandarización de otro dispositivo de comunicación que acortó las medidas espacio-temporales entre geografías distantes: el tren. Máquina que se dedicó a cubrir segmentos de distancia en segmentos regulados de tiempo. Fue tan acuciante la necesidad de regular el tiempo en función de los horarios de sus itinerarios, que pronto implicó, entre otros factores, la estandarización mundial de la hora. En el año 1913, se transmitió la primera señal de regularización mundial del tiempo, desde la Torre Eiffel (Benet, 2004). Las horas locales, y de allí las concepciones minoritarias y alternas del tiempo, se diluyeron con ello.

El desarrollo de la organización y producción industrial, que aparejó el hombre con la máquina, en términos de efectividad en la confección serial y mecánica del producto, redundó aún más en la racionalización numérica y seriada del tiempo. La consigna del discurso fue proclamar la mayor productividad en menor tiempo.

Simultáneamente y por su lógica interna, el tiempo regulado y segmentado vino aparejado a la idea del progreso, instalándose como sombra fantasmal de promesa. Y con ella, la idea de la unidireccionalidad de la Historia concebida por la Modernidad, como concreción a futuro del desarrollo económico y cultural de la sociedad. Por lo que el futuro fue la estructura temporal que la albergó. La representación general del tiempo moderno estuvo impregnado de las necesidades impuestas por esa configuración de la Historia, impulsada por la industrialización y su correlato con la aparición del Capitalismo.

A nivel cinematográfico, la naciente narrativa amparada en esta concepción moderna del tiempo, implicó la concatenación de múltiples planos para contar historias en un cine que no sólo dependió de la unidad o cohesión diegética sino de la continuidad de la narración construida a través del rúcord. A esta doble perspectiva semántica de la continuidad del filme, el teórico español Gómez Tarín ha llamado respectivamente, continuidad diegética y continuidad narrativa formal. (p.165). Características éstas que serán distintivas del surgimiento del Cine Clásico y que seguirán regulando con mayor o menor participación en los periodos posteriores del cine, incluso hasta llegar al Cine Moderno.

Ahora bien, con el advenimiento de la Posmodernidad y con ella las distintas hermenéuticas alrededor del fin de la Historia, al menos en su concepción vectorial progresiva, la estructura polimórfica del presente ha venido a conformar el horizonte temporal en el que se tejen todas las



Llegada del tren a la Estación de Ciotat. Hermanos Lumière 1895

expectativas y vidas cruzadas de los sujetos en las sociedades contemporáneas. El desplazamiento de la “perspectiva regulativa”, propia de la idea de la Historia en la Modernidad, significó una liberación de los condicionamientos de la racionalización y regulación del tiempo alrededor de la idea de la productividad y el progreso, dando paso en cambio, a las regulaciones internas que pone en el centro la propia experiencia temporal del sujeto particular.

Estas posibilidades, que sustrajeron del tiempo su representación unidireccional hacia el futuro, trajeron para las narrativas de los distintos lenguajes del arte, al menos dos sistemas generales de interacción con la temporalidad o vías para representarla.

La primera, aquélla que pierde su signo regulativo y se afinca mejor en la experimentación y representación de la manejabilidad temporal amparada en las posibilidades técnicas y conceptuales de la era digital y la fragmentación realizada por los usuarios de internet que, paradójicamente, liberan al tiempo de su racionalización objetiva. Opción a la que no me referiré en esta ocasión por no ser la focalización del presente análisis.

La segunda forma de interacción temporal, obedece a la constatación ya más literal de la estructura temporal del presente como único marco posible de la experiencia. Realizando no ya la manipulación temporal sino el elemental transcurrir en la duración de la existencia. La duración, como la entendió el filósofo francés Henri Bergson en su obra emblemática *Duración y Simultaneidad*, publicada originalmente en el año de 1922, es un presente continuo que se refiere a la experiencia subjetiva del tiempo. Se concibe como opuesta precisamente al concepto de espacio y libera el acceso a la intimidad de la conciencia. En este sentido, la idea de duración como estructura temporal del *presente continuo* restaura la existencia genuina y particular, la *identidad mínima*.<sup>1</sup>

La estructura temporal del presente *continuo*, pensada así desde la *duración* bergsoniana, erradica no sólo cualquier condicionamiento del pasado sino también cualquier redención del presente en el futuro. E introduce aún más, y gracias a la particularización de la experimentación temporal, la contingencia y el azar, desafiando las estructuras permanentes del tiempo como progreso hacia el futuro. Por lo que, enarbolar el tiempo presente en su complejidad de trama subjetiva, es emancipar la temporalidad interna del sujeto de la temporalidad del mundo exterior y sus imposiciones del tiempo como bien o artículo de consumo.

---

1 Con identidad mínima quiero referirme a la relevancia del sujeto único y concreto que ya los proyectos de Bergson por un lado y de Heidegger con su formulación del Dasein por otro, habían dado a los discursos filosóficos y a partir de allí a los debates centrales de las ciencias humanas y sociales en general, y que se deslastraron de las implicaciones de la metafísica.

La irrupción de la contingencia trastoca el esquema del tiempo *espacializado* industrial, liberando una estructura temporal no regulada. Estructura que está más relacionada con un “tiempo natural” al sujeto, un tiempo más humanamente comprensible que el tiempo laboral. A diferencia del tiempo productivo, no crea conflictos entre el tiempo del trabajo y el tiempo personal, subjetivo. Es un tiempo que se asocia al tiempo del ocio y del entretenimiento como parte fundamental de la vida del sujeto, un tiempo auto-regulado internamente desde la subjetividad.

El cine, como copartícipe en la construcción del *tiempo imaginario*<sup>2</sup> histórico, en el marco de la ya transitada Posmodernidad, se ha hecho eco de esta doble vertiente de reafirmación del tiempo presente como estructura originaria de la experiencia humana.

## 2. Razonamientos sobre la duración o estructura temporal del presente continuo evidenciada en la diégesis de un corpus ejemplar del cine latinoamericano actual.

Con foco en el *Novísimo Cine Latinoamericano*<sup>3</sup>, me centraré en dar cuenta de algunas experiencias cinematográficas de un corpus representativo del cine de la región en la actualidad, que, amparadas en la estructura temporal del *presente continuo*, dan cuenta de unas transformaciones que van desde el enfoque en las subjetividades mínimas o particulares, hasta la ampliación del foco argumentativo en la vida cotidiana.

Entre los casos representativos y en una clasificación que no pretende ser única o acabada, sino que antes corresponden a mis búsquedas personales en años pasados, traigo a colación:



Lisandro Alonso  
Director argentino  
representante del  
Novísimo cine  
Latinoamericano

---

2 Las nociones de tiempo imaginario y tiempo identitario que aquí manejo son una reelaboración por parte del Dr. Ángel Carretero Pasín de las comprensiones al respecto, elaboradas por el filósofo francés, Cornelius Castoriadis. Ambas configuran la noción de la temporalidad en las sociedades. El primero corresponde a la significación global que una sociedad concede a la temporalidad, significación que viene a regular la auto-representación del tiempo que termina por institucionalizarse. Como tiempo imaginario, es representación inmaterial de significación mítico-simbólica. Mientras el tiempo identitario, representa la medida cuantitativa del tiempo.

3 Me refiero a este término no del todo acuñado por la crítica cinematográfica, para recoger un último periodo u ola del cine latinoamericano que se puede trazar desde fines de los años noventa hasta la actualidad. En otras versiones, se habla del “Nuevo” Nuevo Cine Latinoamericano, que hablan de una superación temporal del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta.

En Argentina:	Carlos Sorín	<i>La película del rey (1986); Historias Mínimas (2002); El perro (2004); El camino de San Diego (2006); La ventana (2009); El gato desaparece (2011)</i>
	Pablo Trapero	<i>Mundo Grúa (1999), El bonaerense (2002), Familia rodante (2004).</i>
	Lucrecia Martel	<i>La Ciénaga (2001), La niña santa (2004), La mujer sin cabeza (2007).</i>
	Adrián Caetano	<i>Bolivia (2001).</i>
	Lisandro Alonso	<i>La libertad (2001), Los muertos (2004), Fantasma (2006), Liverpool (2008).</i>
	Paulo Pécora	<i>El sueño del perro. (2008)</i>
En Cuba:	Fernando Pérez	<i>Suite Habana (2003)</i>
En México:	Fernando Eimbecke	<i>Temporada de patos (2004); Lake Tahoe (2008).</i>
	Carlos Reygadas	<i>Japón (2000); Batalla en el Cielo (2005), Luz silenciosa (2007); y Post tenebras lux (2012)</i>
En Paraguay:	Paz Encina	<i>La hamaca paraguaya (2006)</i>
En Perú:	Claudia Llosa	<i>La teta asustada (2009)</i>
En Uruguay	Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella	<i>25 Watts (2001)</i>

**Selección parcial de filmes del Novísimo Cine Latinoamericano que trabajan la *duración* o estructura temporal del *presente continuo*.**

En un análisis amplio sobre este corpus del cine latinoamericano reciente en particular, expondré a nivel general algunos factores centrales de la incidencia de la representación del concepto de *duración* como *presente continuo* tanto a nivel de las estructuras diegéticas, como a nivel narrativo o de la organización de la imagen fílmica, los cuales han significado la aparición de una serie de cualidades.

A nivel diegético o de la historia del filme:

a) Una de las grandes rupturas de la exaltación del tiempo subjetivo, viene a ser la transformación del personaje de la narrativa convencional, marcado por la causalidad, la determinación y voluntad en la búsqueda y consecución del deseo, en el *sujeto complejo*<sup>4</sup>. Este, aparece en su condición liberada de la determinación de las causas y sus consecuencias y por tanto, no está determinado por la o las acciones que emprenda. Principalmente, las pocas acciones que ejecuta, están más asociadas a las pequeñas acciones de la vida cotidiana que a la grandilocuencia de las heroicas. Actualiza su existencia a partir del transcurrir de la *duración* en el *presente continuo*.

---

<sup>4</sup> Noción que he trasvasado desde la comprensión del sujeto multidimensional y complejo de la obra del pensador Edgar Morín, particularmente desde su título *Introducción al pensamiento Complejo* (1998).

b) El *sujeto complejo* debilita los nexos fuertes con personajes antagónicos así como los nexos con las expectativas de auto transformación. Las historias pierden aparentemente contundencia y, los parámetros de exigencia del conflicto central o clausura, convencionalmente asociados a la estructura de presentación de la historia, se desvanecen. Y al desvanecerse el conflicto central que genera oposiciones o antagonistas, surge la posibilidad de revelar las antinomias internas del propio sujeto concreto de la historia.

A nivel narrativo o de expresión del discurso del filme:

a) La representación de la percepción subjetiva del tiempo en su *duración*, que implica la adecuación aparente entre el tiempo de la ficción y el flujo del tiempo cotidiano del sujeto. Incluso en algunos proyectos, se equiparan desde distintas estrategias del discurso, el tiempo mismo de la enunciación con el flujo temporal de la historia.

b) En general, el tiempo del relato - la materialidad del discurso fílmico - a excepción de muy cortas elipsis entre secuencia y secuencia, trata de emular el tiempo real. Por lo que, la gramática convencional de las marcas temporales, es ambiguamente trastocada – las elipsis no son convencionales, en tanto el valor, la cantidad o el tipo de información que esconden, no son estables. El uso de analepsis o escenas retrospectivas – *flashbacks* - y prolepsis o anticipaciones al futuro – *flash forward* –, prácticamente desaparecen del discurso.

c) En estos filmes no suele presentarse una estructura narrativa del tipo principio-núcleo-resolución estándar.

Todos estos recursos diegéticos y narrativos en su conjunto, configuran la polisemia del sujeto complejo de la diégesis en su experiencia de la *duración* o del *presente continuo*. Presentan muchas de las veces, el transcurso concreto de la jornada de un sujeto cualquiera. Por lo que con frecuencia, el protagonista es mostrado en una suerte de vagabundeo disperso que recuerda los Nuevos Cines europeos de los sesenta, tales como los de Jean-Luc Godard o Michelangelo Antonioni. Concepto que retrata Gilles Deleuze en su libro *La imagen movimiento* (1984), como el reemplazo de las acciones sensorio-motrices por el paseo, el ir y venir continuo del personaje. (p.289). Y que deja de concordar con la narrativa convencional, que expone causa/deseo del protagonista – conflicto/aparición del antagonista – resolución/consecución del deseo.

Por exigencias de brevedad, para esta presentación resaltaré solamente con detalle el filme *La Libertad* (2001) de Lisandro Alonso y su particular presentación del *presente continuo*. Lisandro Alonso (1975), representa al cine argentino contemporáneo en sus búsquedas de la presentación de realidad particularizada en lo individual y es uno de los directores que más ha destacado, por la defensa casi a ultranza, de su poética particular.

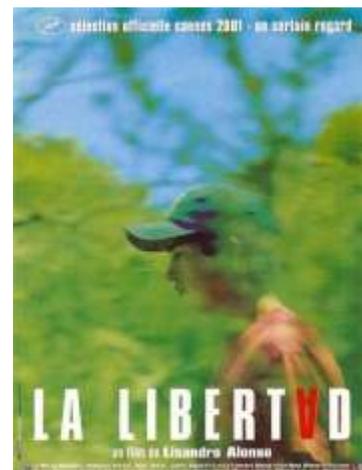
Defensa por cierto que tiene sus primeros y más distinguidos argumentos, dentro de sus propios filmes. Hasta la actualidad, el autor ha completado cinco largometrajes, *La Libertad* (2001); *Los Muertos* (2004); *Fantasma* (2006); *Liverpool* (2008); y, *Jauja* (2014).

En su primer filme, *La libertad* (2001), el autor acompaña a Misael Saavedra, el principal y único personaje, en una jornada que va de noche a noche, mostrando su “permanente” cotidianidad, casi circular. La diégesis retrata, en un tiempo lento y constante su labor de leñador, la cual consiste en seleccionar, cortar, limpiar, apilar y vender troncos de árboles.

En la presentación del *mundo posible*<sup>5</sup>, es decir, de las coordenadas espacio-temporal específicas de la historia presentadas desde el discurso fílmico, 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, con 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 éste 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? Igualmente, ¿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 del filme, tanto por su contenido como por su presentación, *la Libertad*, ha sido relacionada directamente con el referente de la historia del cine más cercano estética e ideológicamente: el Neorrealismo Italiano de mediados de los años cuarenta, el cual fue suscitado por un impulso de articulación y denuncia de las ruinas sociales y materiales dejadas en la Italia de Mussolini.



Cartel de la película  
La Libertad  
de Lisandro Alonso  
2001

---

5 En el recorrido de las significaciones del contenido diegético de un filme, es menester comprender que éste siempre estará constituido, directa o indirectamente, por 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 a lo que ya es concretamente la percepción desde la recepción.

Sin embargo, las filiaciones del cine del director argentino con el Neorrealismo, no son del todo exactas en tanto introduce otras vertientes. Particularmente dos son los aspectos importantes que a nivel diegético distancian el cine de Lisandro Alonso del proyecto del cine neorrealista: 1) la ubicación y presentación espacial determinante en la trayectoria vital de los personajes de la historia, es decir, la experiencia del cronotopo; y, 2) la diversidad de los acentos sobre los sujetos protagónicos.

El Neorrealismo implicó un registro urbano de superficies, calles, gestos, cuerpos, desplazamientos y trayectorias diversas de sus protagonistas en una presentación múltiple y dinámica del cronotopo urbano en el que se desplaza el colectivo 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 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, lo sumerge en otro tipo de poética que incide naturalmente también en las prácticas narrativas. En *La Libertad* hay, antes, un interés por aislar la mirada y al sujeto de todo entorno de práctica y espacio social, escapando a las prácticas reguladoras de ésta. 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.

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

Se asocia la naturaleza como espacio en el que acontece la conformación o extensión de la identidad individual del sujeto, bajo una experimentación del tiempo lento, condensado. Es decir, que la



Fotograma  
de la película  
*La Libertad*  
de Lisandro Alonso  
2001

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.

Esta sutil apuesta por la invisibilidad del tiempo histórico y colectivo, es una razón de peso teórico para distanciar la propuesta de *La Libertad*, de los 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, p. 60) En sus palabras, el leñador ha escogido una vida ascética, sin justificaciones, religiosas, políticas o utilitarias. Es decir, 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 Miguel Saavedra a su propia temporalidad del presente, al vivir viviendo, sin la ansiedad del mañana, y que implica una ruptura fundamental con la expectativa de futuro. 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 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 o no, 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, en relación a las representaciones de la temporalidad que norma la homogeneidad del complejo social.

Ahora bien, 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.



Fotograma  
de la película  
*La Libertad*  
de Lisandro Alonso  
2001

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 doblan 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.<sup>6</sup>

El *sujeto complejo* del filme, anclado en el tiempo presente, revitaliza un *aquí y ahora* de su experiencia vital que limita su accionar a empresas pequeñas susceptibles de complementarse o no, es decir, limita su accionar, a sus propias posibilidades de *ser en el tiempo*. Posibilidades que hacen nítidas las complejidades internas al sujeto, apareciendo éste más en su *ser* que en su *hacer*. Tránsito del tiempo presente que, en *La Libertad*, implica una independencia genuina de la experiencia temporal experimentada por el sujeto en búsqueda del ejercicio autónomo respecto a la temporalidad regulada del orden social establecido.

### **3.- Salida: Complejidad entramada en la vida cotidiana.**

Con todo lo expuesto, es genuino pensar que una representación importante de las propuestas del cine latinoamericano del milenio, sitúa en el centro de los planteamientos, la particularidad de las prácticas subjetivas en la vida cotidiana, lo que implica abrirle a esta, un espacio para la *complejidad*. Como afirma Morayma Hernández Colina en su artículo “Complejidad y Cotidianidad” (2005), con base en la comprensión de Edgar Morín sobre la complejidad situada en la vida cotidiana:

Mirar a la cotidianidad como una experiencia de apropiación que involucra y entrama al sujeto en toda su integridad, implica estudiar a la cotidianidad con una noción de sujeto multidimensional y complejo. De ahí que uno de los criterios de la cotidianidad y su estudio, sea la heterogeneidad pues ella nos permite el reconocimiento de lo múltiple, pero también lidiar con la disolución y transmutación de los límites rígidos que parcelan la multiplicidad de la realidad psico-socio-culturales. (p. 220)

Desde el punto de vista de la liberación de la experimentación de la estructura temporal del presente por el sujeto particular y complejo, la vida cotidiana, lejos de ser repetitiva, coercitiva y alienante, vista como fiel reproducción de la estructura productiva social; representa, muy al contrario, la subversión del orden establecido. La temporalidad así vivida, auto-regula, dentro de la vida cotidiana, el tiempo de ocio y entretenimiento, el tiempo del juego sexual, el tiempo ritual y de la fiesta, e incluso, el tiempo del hastío y el aburrimiento.

Asumir la vida cotidiana como simple reiteración del tiempo y espacio reproductivo de lo social, es un error. En la vida cotidiana se entrama el sujeto particular que logra evadirse de la linealidad temporal acuciante para instalarse en su propia temporalidad.

---

6 Tengo que advertir que tal es un fenómeno constatable en muchos universos diegéticos de la más reciente cinematografía latinoamericana e incluso de la cinematografía europea, aunque deba sus raíces a la aparición del cine moderno de los sesenta. En todo caso, lo que sí es válido para el cine de la actualidad, es la centralidad del presente como horizonte en que se desenvuelve el personaje.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2011). *New Argentine Film. Other Worlds*. New York. Palgrave Macmillan. 308 p.
- Aumont, J., Bergala, A. (et al). (1996). *Estética del Cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona. Paidós. 329 p.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. 317 p.
- Bergson, H. (2004). *Duración y Simultaneidad*. Buenos Aires. Del Signo.
- Cuesta, Sandra. Cuesta, Sandra. *Rupturas, alteraciones y duración. Aproximaciones al Tiempo y la Narración en el Cine Posmoderno. Trabajo inédito presentado como Trabajo de Ascenso en Universidad de Los Andes, Mérida, 2015. (2009 -2010). Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual. Estética. Revista de Arte y Estética Contemporánea. N° 15-16. Pag 167-182.*
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona. Paidós Comunicación. 303 p.
- Doane, M.A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge. Harvard University Press. 299 p.
- Gaudreault, A. (2011). *Cine y Literatura. Narración y Mostración en el Relato Cinematográfico*. Puebla, México. UNARTE (Universidad del Arte). 275 p.
- Gómez Tarín, F. (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*. Santander-Cantabria. Shangrila Ediciones. 198 p.
- (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.
- Molfetta, A. (2011). *Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo.* En *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*. Coord. Lauro Zavala, México. Programa Editorial Compromiso. 45-57 p.
- Morin, E. (1998). *Introducción al Pensamiento Complejo*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. New York. Oxford University Press.
- Tompkins, C. (2013). *Experimental Latin American Cinema. History and Aesthetics*. Texas. University of Texas Press. 294 p.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires. Manantial. 288 p.

## Referencias electrónicas

- Carretero Pasín, E. (2002). *Postmodernidad y Temporalidad Social. Parte Rei [Revista en Línea]*, 24, pp. 1-12. En: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carretero24.pdf> (01- 07 -2013).
- (2003). *Postmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica. Parte Rei [Revista en Línea]*, 26, pp. 1-15. En <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carretero26.pdf> (01- 07 -2013).
- Hernández Colina, M. (2005). *Complejidad y Cotidianidad. Mañongo, N° 24. Pag. 217-230.* En [https://www.academia.edu/6982008/COMPLEJIDAD\\_Y\\_COTIDIANIDAD\(15-08-2015\)](https://www.academia.edu/6982008/COMPLEJIDAD_Y_COTIDIANIDAD(15-08-2015))
- Russo, E. (s/f.). *El cine de Lisandro Alonso. Entre el refugio y la intemperie, una marcha solitaria.* [artículo en línea]. En [http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wpcontent/uploads/2011/08/Russo\\_El-cine-de-Lisandro-Alonso.pdf](http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wpcontent/uploads/2011/08/Russo_El-cine-de-Lisandro-Alonso.pdf) (27-01-2013)