

La libertad*

Carla Maglio

Cuando se recibe una invitación de estas, así, con cierta anticipación uno de los inconvenientes es que dos o tres veces por semana se encuentra una mejor manera de entrarle al asunto. La última que se me ocurrió es esta, leerles un párrafo de *Casandra*, de Christa Wolf.

Que yo decía “la verdad”; que ustedes no querían escucharme... eso lo difundió el enemigo. No por maldad, no podían entenderlo de otra manera. Para los griegos existe sólo verdad o mentira, correcto o falso, victoria o derrota, amigo o enemigo, vida o muerte. Ellos piensan de modo diferente. Lo que no se ve, huele, escucha o palpa no tiene existencia. Lo otro, lo tercero, que según su opinión ni siquiera existe; lo vivo y sonriente, capaz de regenerarse una y otra vez; lo indiviso; el espíritu en la vida, la vida en el espíritu, ellos lo aplastan entre sus precisas distinciones. Anquises opinó un día que el don de la sensibilidad podría haber sido para ellos más importante que la invención del maldito hierro. Para que no aplicaran los férreos conceptos del bien y del mal sólo a sí mismos, sino también, por ejemplo, a nosotros¹.

La que habla es Casandra. Casandra, la sacerdotisa troyana a la que, según el mito griego, junto con el don de la profecía, le había sido otorgada la maldición de que sus predicciones no fueran nunca escuchadas.

Les leí este párrafo porque estos días, después de mucho tiempo, volví a la novela, que me gusta mucho, y me dio ganas de escucharlo de nuevo con ustedes. Pero no fue una decisión tan caprichosa. Vamos a ver que el fragmento, de algún modo, se relaciona con el vídeo de Bibi porque en el vídeo – me parece– hay algo griego y algo troyano. De manera un poco esquemática, diría que la Bibi que actúa, la que sale en el cuadro, es griega y la Bibi que filma es troyana.

*Versión completa y parcialmente recuperada de la lectura del día 6 de junio de 2025, en el salón Jorge Luis Borges, de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

¹Christa Wolf, *Casandra*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.

No sé si vieron esas briznas del pasto que, mientras Bibi guadaña, saltan hacia nosotros o hacia cualquier lado, fuera del cuadro, no sabemos adónde; a veces, tampoco se ve bien desde dónde, aunque sepamos que vienen del trabajo de Bibi. A esas briznas, las llamamos desecho. Es lo que sobra, lo que se tira. No es el producto del trabajo humano, decimos que es un subproducto no deseado, no buscado. Sin embargo, esas briznas son tanto el producto del trabajo de Bibi como el círculo despejado alrededor del tilo, ni más ni menos. Igual que el humo que sale, o salía, de las refinerías, o de las termoeléctricas, o de otras industrias, no es menos el producto del trabajo humano que la energía y los bienes que ellas fabrican; o como la modificación del balance hídrico y la salinización del suelo son productos de la extracción del litio tanto como el litio mismo que usamos para hacer las baterías de la computadora con la que ahora escribo este esbozo.

Pero esto lo pensé después, al principio me fijé en las briznas porque me parecieron bellas y porque el modo en que escapaban al cuadro y a la comprensión inmediata también me pareció bello, o misterioso, o... la clase de cosa que hace que a algo que se filma o se graba sea, o lo llamemos, cine (y no *producto audiovisual*, o *contenido*). No sé qué significa eso, cine, para ustedes. Cuándo dirían que están viendo cine. Me gustaría saberlo, quizá después me quieran contar... Para mí, es cuando aparecen cosas como esas briznas, algo que hasta en la más sencilla y *real* de las imágenes que se mueven preserva un misterio, o hace que nos preguntemos, que nos inquietemos, por otra cosa que no está a la vista.

Claro que no son sólo las briznas. La primera vez que vi este vídeo no presté mucha atención a la cuestión del contrato con el árbol de tilo. No es que se me haya pasado por alto porque desde el principio es una imposición muy evidente, está ya en el título. Pero antes de pensar en eso, el encuadre, la luz, una incertidumbre acerca de lo que iba a pasar o estaba pasando (el trabajo, ay, sigue siendo un misterio) habían hecho ya su trabajo sensible. Y enseguida me pareció que el vídeo me gustaba. El gusto, eso tan inevitable como poca cosa, cuando queremos conversar con otros, comprender qué hace una película: sí, nos gusta, pero cómo fue hecha para que nos guste; qué podemos decirle de ella a otros que no la vieron, o que la vieron y no les gustó, o a los que les gustó, pero por otras razones.

Esta película esta hecha de unos quince o dieciséis planos y seis o siete encuadres. A todos los llamaría “justos”. (Un árbol obliga a redefinir la clasificación de los encuadres, ¿no? ¿Qué es un primerísimo primer plano de un tilo, por ejemplo?). Y esta hecha, sobre todo, de ritmo, un ritmo marcado por el paso del día y por el desplazamiento de Bibi y de la cámara, en torno al tilo. El tiempo pasa, lo sabemos porque la zona desmalezada se ensancha; pero, por otro lado, la repetición de los movimientos, los cambios de encuadres que duplican una misma escena a uno y otro lado del tilo, la

luz de verano que cae a pique y no nos deja adivinar bien la hora, todo eso, sugiere también una cierta inmovilidad: una inmovilidad en movimiento, una recurrencia. Porque el desplazamiento de Bibi, y de la cámara, es circular. Y también porque es como si el día mismo caminara alrededor del tilo, (aunque no es realmente un día, son ocho horas –una jornada laboral– que, como diría Fassbinder, no hacen un día²).

Y para Bibi, el paso, el caminar, es muy importante. Si no me creen, pueden ver otras obras suyas. Algunas más recientes, pero también, por ejemplo, *Double Distance*, de 2001, que se encuentra fácilmente en la *web*. Sobre ese trabajo, suyo Bibi dice (qué suerte que no esté acá para corregirme porque la cito mal) algo así como que siempre se camina, literal o figuradamente –en la imaginación–, para hacer de un lugar un hogar, o para volver al hogar, pero encontrarlo transformado, irreconocible, quizá. No sé si cuando Bibi hizo este *Contrato de trabajo con un árbol de tilo*, que es muy distinto de aquel otro trabajo (aquel, sin ir más lejos, es en Super-8, si no me equivoco), se dio cuenta de que era otra forma de hacer lo que buscaba con *Double Distance*. Para mí, el hilo es bien visible.

De modo que hay un trabajo de orden, de distinción, de trazado de límite –Bibi construye un dispositivo muy férreo en esos breves seis minutos, sin el que no tendríamos esa sensación de justeza en cada imagen, ni disfrutaríamos de la cadencia, del ritmo y quizá tampoco nos remitiría a la idea de hogar y de pérdida o recuperación–. Y, por otro lado, están las briznas que vuelan como papel picado, brillantes, o que parecen puros píxeles y que, por eso, por sus destellos movedizos son inesperadamente bellas.

Esas briznas son, precisamente, los restos de otras vidas que Bibi sacrificó para conseguirse la sombra y los beneficios del tilo. Pero el pasto aniquilado vuelve, y vuelve de mil maneras no controladas y no controlables a ocupar, como sea, el sitio del que fue expulsado con violencia. Y es ahí, justo ahí, donde hay una belleza que todo el dispositivo, por sí sólo no podía garantizar.

Un dispositivo de control absoluto, reforzado, además, por el espinoso asunto del contrato con el tilo... Hace unos días, me enteré de que al ecosistema de Mar Menor, en España, le han dado personería jurídica³, esto quiere decir que se le reconocen derechos, unos tutores, ¿agencia?... No voy a meterme

²Referencia a *Ocho horas no hacen un día* (*Acht Stunden sind kein Tag*), de Rainer Werner Fassbinder, serie de cinco capítulos, producida para la televisión pública alemana por la Westdeutscher Rundfunk, en 1972.
<https://www.fassbindercineasta.com/ochohorasnohacenundia>

³Recuperado de diario *El País*, España, el 31 de mayo de 2025: <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-05-29/el-mar-menor-un-ecosistema-con-tutores-nif-y-cuenta-bancaria.html>

con esto, ni siquiera para considerar el contrato con el tilo como *boutade*, pero sí hay algo en la forma del contrato, y en todo el dispositivo, que me interesa más, algo que lo relaciona con el problema de la libertad —en general y en el arte, aunque, sobre todo, en el arte.—

Y me interesa, más aun, ahora, en estos años, porque casi a diario escuchamos el lamento de que resignamos la palabra libertad en manos de los que menos la conocen, de los que la mancillan, continuamente y sin límites. Y quizá recuperarla no sea sólo la tarea de grandes sistemas de pensamiento, ni de grandes iniciativas políticas, sino también la nuestra de todos los días, como la de conversar acá, decir estas cosas.

Hay una película argentina que lleva justamente ese título, *La libertad*. Es de 2001, unos pocos años antes del *Contrato laboral con un árbol de tilo*, el director es Lisandro Alonso, y tuvo un lugar destacado en los inicios del llamado Nuevo Cine Argentino⁴. Hay que decir, antes que nada, que se trata de dos películas muy distintas; tan distintas, que se podría argumentar que la comparación no tendría sentido. Sin embargo, además de ser próximas en el tiempo, ambas tienen en común que muestran la labor solitaria de sus protagonistas, y que ponen en el centro el trabajo humano y la relación con el medio.

La libertad —que no emplea a actores profesionales, sino a los verdaderos protagonistas de las vidas que pone en escena—, muestra algunos episodios del día a día de un joven hachero, Misael Saavedra, que trabaja solo, en el confín entre un área rural y el monte pampeano. El producto de ese trabajo se realiza, no obstante, en un circuito mercantil, al que accede Misael con la mediación de un capataz. El hachero vende por unos pocos pesos a un comerciante local (probablemente, un acaparador) las piezas de madera obtenidas, a las que ha dado un formato uniforme, y luego gasta buena parte de lo obtenido en un kiosko atendido por un joven, cuyo apellido —¡sorpresa, cuando se leen los créditos de la película!— es el mismo que el del comerciante.

Confieso que durante años, pensé que la película pero sobre todo su título, tenían que ser tomados

⁴Dada la inexistencia de elementos formales que las identifiquen unitariamente y de agrupaciones o manifestaciones como colectivo de los cineastas a los que se suele reunir con esta etiqueta, el NCA es más a un conjunto de películas características de un período y débilmente unidas por un cierto rechazo al cine anterior, o de los años 80, que un verdadero movimiento. Consistentemente con ello, su periodización es también discutida, aunque suele datarse en 1996, con el estreno de *Rapado* (Martín Rejtman) (rodada, no obstante, en 1991). Mucho más discutidas aun son la continuidad del período y su eventual culminación. Cfr. Nicolás Prividera, *El país del cine*, 2014; *Otro país*, 2021, ambas de Los ríos editorial.

de modo irónico: ¡libertad era precisamente lo que faltaba!. Ahora, sin embargo, creo que me equivoqué, que la película pretende lo que abiertamente parece asumir: que un hombre libre con una cámara filma, como un simple observador, a otro hombre libre que trabaja⁵ –si la vieron, sabrán, o quizá sospechen, que no es ni una cosa ni la otra–. Y asume también que esas dos libertades, ese tipo de aproximación, garantiza, sin más una cierta fidelidad a *lo real*. Me parece que esta es una idea, por usar un término menor, muy ingenua de libertad.

Renoir –Jean Renoir, el gran cineasta francés–, creía, en cambio, que “la libertad en el arte era muy peligrosa”, y advertía que confiar en ella de un modo cándido o excesivo comporta el riesgo cierto de llevarnos a la “copia de una realidad falsa”⁶ Otro cineasta genial, el brasileño Eduardo Coutinho, decía que la libertad viene de sujetarse a las reglas del mundo que uno crea. “Uno se impone sus propias reglas. El hecho de elegir tu prisión te da una libertad absoluta”⁷.

Yo diría que “absoluta” es una palabra demasiado fuerte; sin embargo, creo que esta es una idea bastante buena de libertad, por lo menos, en el arte. Siempre que exista también una brecha, siempre que no nos asuste que algo se escape. Siempre que existan las briznas de pasto, los pixeles voladores, que se reconozca también a lo guadañado.

Contrato con un árbol de tilo pone en escena al producto y al subproducto negado del trabajo; nos deja ver lo que está en el cuadro (control absoluto) y lo que se le escapa. Sabe que cerrar un círculo total y perfecto es imposible, y que, bajo nuestras condiciones, es también indeseable, pero no renuncia al “sueño de una cosa”, hace pasar la imagen de otra cosa. Y es por eso que me gusta.

⁵Esto es lo que, en un nuevo visionado, después de muchos años, me sugiere la película. Por otra parte, y sin reconocer de antemano al autor autoridad ninguna sobre la interpretación de su obra, también avalan esta lectura algunas declaraciones del propio Alonso. Y es, sin duda, la de alguien tan autorizado como Gonzalo Aguilar. Véase, Gonzalo Aguilar, *Otros Mundos*, Santiago Arcos, 2010. [1ra. Ed, 2006]

⁶Eduardo Coutinho, en el documental *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro* (Carlos Nader, 2013).

⁷ Jean Renoir, en *Louis Lumière* (Éric Rohmer, 1968).

