

Percepción háptica y narrativa sensorial en el "ciclo del río" de Gustavo Fontán

Haptic perception and sensory narratives in Gustavo Fontán's "river series"

Percepção háptica e narrativa sensorial no "ciclo del río"

("Ciclo do rio") de Gustavo Fontán

Irene Depetris Chauvin

CONICET / UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Investigadora adjunta del CONICET/ UBA. Graduada de la carrera de Historia de la

Universidad de Buenos Aires (2002) y doctora en Romance Studies por la Universidad de Cornell (2011). Actualmente es miembro del Núcleo de Estudios sobre la Intimidad (FLACSO), del Seminario sobre Género, Afectos y Política (FFyL, UBA) y directora del PIP "Performances afectivas. Nuevos modos de 'estar juntos' en el escenario latinoamericano contemporáneo". Ha publicado artículos en revistas académicas como *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Latin America Theatre Review*, *Taller de Letras*, *Studies of Latin American Popular Culture*, *Aniki*, *Mora*, entre otras. Sus dos últimas publicaciones son: *Afectos, historia y cultura visual* (editado con Natalia Taccetta, Prometeo, 2019) y *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea* (editado con Macarena Urzúa, Universidad Alberto Hurtado, 2019). Correo electrónico: ireni22@gmail.com

Artículo de investigación

Forma parte del proyecto de investigación de la autora en el CONICET: "Imaginaris geográficos latinoamericanos. Desplazamientos y prácticas espaciales en el cine contemporáneo". El proyecto aborda los vínculos entre espacios abiertos y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década. La sección dedicada al análisis de *El rostro* (2013) parte de una reseña previa sobre el filme realizada durante el estreno de la película en el BAFICI (Festival de Cine Independiente de Buenos Aires).

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl22-44.phns



Resumen

Este artículo analiza los modos en que tres películas del argentino Gustavo Fontán parten de una tradición literaria fluvial, pero logran “pintar” un río al explorar las relaciones entre sujeto y paisaje a través de las dimensiones hápticas y sensoriales. Descentrándose de un sentido tradicional de narrativa documental y fílmica, *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2013) y *El limonero real* (2016) apuestan por la intensificación perceptiva y estética para encontrar una nueva idea de experiencia que permite redibujar la geografía afectiva del litoral argentino.

Palabras clave: Gustavo Fontán; cine y literatura; imaginarios geográficos; afecto; percepción háptica

Abstract

This article analyzes how three films by the Argentine director Gustavo Fontán that emerged from a river’s literary tradition “paint” a river by exploring the relations between subject and landscape through haptic and sensorial dimensions. Moving away from the traditional film and documentary narratives, *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2013) y *El limonero real* (2016) center on an aesthetic and perceptive intensification to discover a new idea of experience which helps redraw the affective geography of the Argentine littoral.

Keywords: Gustavo Fontán; Film and Literature; Geographical Imaginaries; Affect; Haptic Perception

Resumo

Este artigo analisa os modos em que três películas do argentino Gustavo Fontán partem de uma tradição literária fluvial, mas conseguem “debuxar” um rio ao explorar as relações entre sujeito e paisagem através das dimensões hápticas e sensoriais. Descentrando-se de um sentido tradicional de narrativa documental e fílmica, *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2013) e *El limonero real* (2016) apostam na intensificação perceptiva e estética para encontrar uma nova ideia de experiência que permite redesenhar a geografia afetiva do litoral argentino.

Palavras-chave: Gustavo Fontán; cinema e literatura; imaginários geográficos; afeito; percepção háptica

RECIBIDO: 2 DE MARZO DE 2017. ACEPTADO: 1 DE NOVIEMBRE DE 2017. DISPONIBLE EN LÍNEA: 28 DE DICIEMBRE DE 2018

Cómo citar este artículo:

Depetris Chauvin, Irene. “Percepción háptica y narrativa sensorial en el ‘ciclo del río’ de Gustavo Fontán”. *Cuadernos de Literatura* 22.44 (2018): 36-62. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.phns>

DESDE EL SIGLO XIX, los ríos han sido en la literatura argentina escenarios, territorios o significantes en disputa. Seguir las figuraciones del río en la literatura es una forma de dar cuenta de la historia, las ideas, la estética y de buena parte de las discusiones políticas del país a lo largo de más de un siglo (Hernaiz s/n). Los ríos también fundan familias literarias. En *El río sin orillas*, Juan José Saer acude a las aguas dulces del Litoral para establecer una genealogía que se remontaba a Ulrico Schmidl y llegaba hasta un poema de Juan L. Ortiz dedicado al río Gualeguay, pasando por textos de Baldomero Fernández Moreno y Jorge Luis Borges. El mismo Saer, en novelas como *El limonero real*, *Glosa* o *El entenado*, convoca al río como una superficie cambiante que dialoga con las tramas vitales de los personajes.

Si el río en la literatura funda territorios inestables e inquietantes, cabe preguntarse sobre las relaciones que establece el cine con esos mismos paisajes naturales y literarios. Por su cualidad de registro, la capacidad técnica de aprehender indicios de lo real, se podría pensar que la contribución del cine en relación con estas geografías deriva de su modo representacional o de los vínculos que el trazado de un mapa fílmico permite establecer entre espacios y grupos. Sin embargo, la lógica espacial del cine establece también una deriva respecto de los discursos tradicionales de la geografía, que la conciben como una disciplina objetiva y desprovista de afecto. Ya en las primeras décadas del siglo XX, la poeta chilena Gabriela Mistral reflexionaba sobre la afectividad que el cine pone en juego al ofrecer “paisajes vivientes y sensibles” que movilizan lo que ella concebía como un “mapa paralítico”:¹

El mapa habla únicamente para el geógrafo [...]. No ha podido inventarse cosa más abstracta, más inerte y más lejana, para dar el conocimiento de lo concreto y lo vital. La maravilla de la isla se vuelve una mostacita; el fiordo una rasguñadura en azul; la selva una mancha en verde descolorido [...]. Este mapa pedante y paralítico va a ponerse entero a vivir en el cine, ofrecedor de paisajes vivientes. (152)

En su discurso contrario a la geografía escolar, la poeta encuentra el potencial cartográfico de un cine que ofrece paisajes móviles y vivientes. A contrapelo del imaginario moderno imperante en la época, Mistral no apunta a las cualidades representativas del documental, sino a la materialidad

1 El texto apareció originalmente en la *Revista Atenea* n.º 61, en marzo de 1930, y fue reeditado posteriormente en el libro *Grandeza de los oficios* bajo el título “Cinema documental para América”.

misma del cine que permite transmitir sensorial o físicamente los espectros de lo viviente. En esta acepción, el potencial crítico del cine, como arte del espacio, se juega en la configuración de itinerarios y paisajes que posibilitan el diseño de un mapa sensible. El cine apuntaría a dar un conocimiento de lo concreto y lo vital más estético que conceptual, pero la atención a las superficies, huellas, restos, luces y sombras es, en realidad, una forma de experimentar y pensar el espacio desde las condiciones particulares de la percepción.

El universo del litoral argentino, el de las islas y los ríos de escritores como Juan L. Ortiz, Haroldo Conti o Juan José Saer, fue transitado también por el argentino Gustavo Fontán. Tres de sus películas, *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2013) y *El limonero real* (2016), dialogan con ese territorio natural y literario y componen lo que el mismo director denomina el “ciclo del río”. En una entrevista a propósito de la forma de trabajo que surge de la “serie” fílmica, Fontán explica: “la estrategia o idea es volver a mirar un espacio que ya fue mirado en una película anterior. Es decir, qué es lo que sucede cuando uno vuelve a mirar y qué es lo que puede verse después de que ya se miró” (Depetris Chauvin, “Volver a mirar” s/n). Se trataría, entonces, de observar para romper una primera apariencia, pero no con la idea de encontrar una visión definitiva o una representación más verdadera, sino con el objetivo de volver a experimentar una epifanía del encuentro con lo real.

En su análisis de la trayectoria de Gustavo Fontán, Roger Koza apela a las distintas acepciones del verbo ‘abismar’ –“entregarse a la contemplación o al dolor” y “sorprenderse”– para pensar la particular poética de este director. Según el crítico:

En el cine de Fontán, evanescente, espectral y sorpresivamente intempestivo, los planos en conjunto se abisman parcialmente a través de un procedimiento general forjado en un estilo en el que lo real, más que duplicarse en su representación, se hunde en una segunda naturaleza concebida en imagen y sonido por donde la materialidad bruta del mundo se reconfigura en un orden poético, una búsqueda peculiar de ordenar los elementos del mundo de tal forma que queden desprovistos de toda utilidad y produzcan en quien mira una experiencia radicalizada en la sensibilidad. (“El plano” s/n)

Para Fontán, “describir y explicar, implican el movimiento contrario a mirar y a narrar” (Bilbao s/n). No se trata, entonces, de filmar nuevamente

un espacio para proveer una descripción más acertada o explicar un sistema. Más bien, el “volver a mirar” el territorio, en su serie de películas sobre el litoral, es deudor de una concepción de cine que no sigue la lógica del relato sino de una forma de la percepción que, al mismo tiempo que nos acerca, nos distancia de lo real. Así, el procedimiento de “abismar la mirada” en Fontán se aproxima a la propuesta de Mistral respecto de un cine que funda una nueva geografía atenta a lo sensible, una forma de experimentar el territorio más cercana a la poesía que a la certeza de un documental objetivo.

Teniendo en cuenta estas reflexiones, en este artículo quiero detenerme en los modos en que tres películas de Gustavo Fontán parten de una tradición literaria fluvial, pero logran “pintar” un río al explorar las relaciones entre sujeto y paisaje a través de las dimensiones sensoriales propias del cine. Descentrándose de un sentido tradicional de narrativa documental y fílmica, *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2013) y *El limonero real* (2016) apuestan por la intensificación perceptiva y estética para encontrar una nueva idea de experiencia que permite redibujar la geografía afectiva del litoral argentino. En esta exploración sensorial y afectiva de lo real me interesa señalar los modos en los que sus películas apuestan tanto por una “visualidad háptica”, más táctil que óptica, como por una “escucha háptica” (Marks; Bruno *Surface*), lo que instala una ambigüedad en la percepción visual y sonora y permite, así, reelaborar las experiencias perceptivas de la poesía de Juan L. Ortiz y Juan José Saer, que fueron la inspiración primaria para el proyecto de Fontán.

Tanto la película que abre el ciclo, *La orilla que se abisma*, como aquella que lo cierra, *El limonero real*, producen un realismo sensorial en relación con el universo del río mediado por una primera aproximación literaria: la poesía de Ortiz y la novela de Saer. Este cruce de universos vuelve necesario aclarar algunas cuestiones en torno a los abordajes sobre los vínculos entre textos literarios y textos fílmicos. Ciertamente, la adaptación no es un concepto o procedimiento adecuado para pensar la relación entre literatura y el cine, sobre todo si se miden los resultados en términos de una idea de fidelidad. En los estudios más recientes sobre el área, el término ‘adaptación’ ha sido desplazado por el de ‘transposición’ (Corrigan 4-15). Mientras el vocablo ‘transposición’ pone el acento en el proceso creador que se opera en el pasaje del medio literario al medio fílmico, el término adaptación acarrea cierta connotación negativa. En este sentido Eduardo Russo plantea:

La idea de una adaptación ya parece establecer la necesidad de que algo del relato en su formulación ajena al cine se adecúe, se domestique, cambie al mudar de continente. Como si más allá de una formulación manifiesta como original, se encontrasen posibilidades de traslación que de una manera u otra convocaran a una cierta inadecuación que acecha en ese cambio de lugar. (23)

El término ‘fidelidad’ también ha sido objeto de reflexión. En particular, al tratar sobre el préstamo, la intersección o la fidelidad de la transformación implicada en el proceso de transposición, Andrew Dudley critica la fidelidad mecánica, pero defiende la fidelidad al espíritu, al tono original, a los valores, al imaginario y a los aspectos intangibles del trabajo literario (426). De esta manera, no solo se reconoce la película como un nuevo lenguaje, distinto del literario, articulado en una gramática propia y poseedor de una estética específica, sino que nos acercamos a la noción de textos en diálogo. Por tanto, toda transposición fílmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de cada autor. Así, el concepto de transposición como interpretación e intersección de universos supone también la posibilidad de la decisión autoral de transformar, extender o elaborar el texto previo. En palabras del mismo Fontán, toda transposición implica “un doble signo: un acto de amor hacia un texto literario y un acto violento por el rompimiento que se necesita para convertir el texto en otra cosa” (Biedma s/n). Se trata entonces de pensar aquí los modos en que este homenaje y esta traición se resuelven en *La orilla que se abisma*, *El rostro* y *El limonero real*.

Ecopoesía y afectividad en *La orilla que se abisma*

“De pronto sentí el río en mí,
 corría en mí
 con sus orillas trémulas de señas,
 con sus hondos reflejos apenas estrellados.
 Corría el río en mí con sus ramajes.
 Era yo un río en el anochecer,
 y suspiraban en mí los árboles,
 y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
 Me atravesaba un río, me atravesaba un río”.

JUAN L. ORTIZ

Dentro del panorama del cine argentino contemporáneo, Gustavo Fontán ha desarrollado un modo particular de acercarse a lo real desde un registro íntimo. Pacientemente, película tras película, ha logrado construir una forma poética de capturar lo real en su dimensión infraleve. Si en el “ciclo de la casa” (*El árbol*, *Elegía de abril*, *La casa*) el seguimiento calmo de los rituales ínfimos que ocupan el paso del tiempo redefinía, desde la mirada y la escucha, las diferentes capas de un mundo aparentemente conocido (las tres películas tienen lugar en la casa paterna de Banfield), su serie sobre escritores, antes que ofrecer retratos biográficos de Jorge Calvetti, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández o *Juan L. Ortiz*, propone una inmersión, a la vez fiel y extrañada, en esos otros mundos literarios. La inquietud por los poetas y los novelistas que atraviesa toda la obra de Fontán alcanza su máxima expresión en *La orilla que se abisma* (2008), apropiación visual y sonora de la poesía de Ortiz (1896-1978) que inicia una nueva serie bautizada por el mismo director como el “ciclo del río”.

La mayoría de las teorías en el debate de la adaptación y de la transposición están orientadas a lo narrativo, y no siempre permiten dar cuenta de los modos en los que la poesía y el cine dialogan como modos expresivos específicos. Desde la teoría del cine se han presentado reflexiones sobre lo poético en el cine para dar cuenta de los filmes que no favorecen la narrativa o la presentación de un argumento. En *Cine de poesía contra cine de prosa*, Pasolini y Rohmer plantean que el cine de la poesía se vincula al carácter onírico y a la naturaleza irracional del lenguaje fílmico, que el cine de la prosa reprime. Ese trabajo sobre lo real, que se desmarca de lo que tradicionalmente se estructura en términos de una narrativa, se acerca a lo que Nichols entiende por “modo poético del documental”,² y es una forma de dar cuenta de aquellos filmes que, más allá de incluir poesía en sus narrativas fílmicas, han tratado de recrear cinemáticamente la estética de un poema.

2 En *La representación de la realidad*, Bill Nichols introduce cuatro modos de organización de la representación documental en torno a patrones comunes que determinan el discurso. Un documental puede ser preponderantemente expositivo, observacional, interactivo y reflexivo si privilegia la argumentación objetiva sobre el mundo histórico, la observación sin comentario, la interacción con los protagonistas o la reflexión sobre el propio lenguaje documental. Años más tarde, en *Introduction to Documentary*, un texto complementario, propone la categoría de “documental poético”, caracterizado por un discurso abstracto montado a través de la libre asociación de registros fragmentarios.

En su análisis sobre la relación entre poesía e imagen cinematográfica en dos películas de Gustavo Fontán, Laura Martins sostiene que *La orilla que se abisma*, antes que un documental sobre Ortiz, es un filme que intenta traducir la estética y la ética del poeta. Esta traducción del mundo poético en imágenes comunicaría una noción de la poesía como visión, un estado febril de la sensibilidad en la que se pueden ver cosas que en otro estado mental no se ven. Algo que, según Martins, se resuelve cinematográficamente al detener la mirada en la materialidad de la naturaleza o de los objetos, insistiendo, al igual que Ortiz, en la importancia de la observación y de la lentitud:

Lo que unifica ambos trabajos, el de Fontán y el de Ortiz, es [...] la asombrada celebración de la unidad de lo viviente. Lo que ambos nos dicen es que para educar nuestra percepción hay que observar [...]. Contra la *museificación* del mundo, este film propone habitarlo, propone la posibilidad de hacer experiencia. (Martins 169-170)

La orilla que se abisma comienza con una placa negra con un texto del poeta entrerriano: “Estamos todos cansados y nos olvidamos demasiado del oro del otoño. Acaso la revolución consista en lo que el hombre por siglos ha estado postergando: la necesidad del verdadero descanso, el que permite ver cómo crecen día tras día las florcitas salvajes”. Excepto por esta breve cita inicial y la voz del mismo Ortiz leyendo algunos de sus poemas recuperados de un material de archivo perteneciente a *La intemperie sin fin* de Juan José Gorasurreta, documental rodado en 1976-77, las palabras del poeta parecen estar ausentes del filme de Fontán. Prescindiendo del comentario de citas y alejándose de un registro mimético, *La orilla que se abisma* propone un nuevo encuentro con lo real (el ecosistema de Ortiz) que resulta en una experiencia perceptiva ligada al trance poético. Antes que adaptación se trata de un proceso intermedial de traducción e interpretación. A través del lenguaje cinematográfico, en particular del desenfoco y de los movimientos de cámara, Fontán sustituye los versos de Ortiz por planos que nos abren a una experiencia poética del mundo natural.

El documental de Fontán transfiere el universo de Juan L. Ortiz al cine no solo porque respeta la lentitud de la observación que proponía el poeta, sino también porque introduce una forma cinematográfica de trabajar la relación entre sujeto y entorno que está en el centro de la poética de Ortiz, al mismo tiempo que insiste en cierto registro de la imagen que le permite también al espectador experimentar vicariamente esa geografía. Esta opera-

ción supone el trabajo sobre dos dimensiones: una movilización del paisaje, entendido como un modo de relación entre los cuerpos y el entorno, y una apuesta a la dimensión no solo óptica, sino también háptica del cine. *La orilla que se abisma* sintoniza con la ecopoesía de Ortiz, intensificando, a través del desenfoque, una representación abstracta de su naturaleza inspiradora. Explorando toda la superficie de la imagen, Fontán logra traducir fílmicamente la poesía de Juan L. Ortiz. Los planos detalle de la naturaleza, y el registro atento a las huellas de lo visual y de lo sonoro, reconfiguran paisajes vivientes de un modo casi táctil.

Laura Martins ha señalado cómo *La orilla que se abisma* presenta una verdadera experiencia sensorial en la que, en oposición al valor *referencial* de la imagen, se despliega su valor *textural* (171). Es cierto que la cámara de Fontán hace un minucioso recorrido de los distintos elementos del ecosistema fluvial y se detiene en las texturas de las superficies: la rugosidad de los troncos de los árboles, la densidad de las ramas que caen sobre el río, los elementos sólidos como la tierra y los evanescentes como la bruma sobre cuyo fondo se ven los contornos de una barca o de un hombre, el sonido del viento, el caer de la lluvia sobre las hojas, las ondulaciones del agua. Se detiene también en los animales: un gato, un pájaro, un insecto. Se demora, en definitiva, en las “reverberaciones de lo viviente”.

Sin embargo, el valor textural de estas imágenes de *La orilla que se abisma* excede lo sensorial entendido meramente como lo textural. El del documental es un registro atento al movimiento, un inventario de imágenes borrosas que nos invitan a una percepción más táctil que visual. Casi todos los planos de la película presentan las cualidades formales que Laura Marks asocia a la “visualidad háptica”: imágenes granuladas y poco claras, imaginérra que evoca memoria de los sentidos (agua, naturaleza, viento), posiciones de cámara muy cercanas al cuerpo, a los objetos y al espacio, recorrido de superficies, cambios de foco, baja exposición o sobreexposición, uso de película vencida, uso de Super 8, emulsión desgastada, imágenes densamente texturadas, intercalado de *film*, video y fotografía (163). En este sentido, las imágenes de Fontán son verdaderas potencias sensoriales porque participan de una dimensión háptica mucho más próxima a la dimensión táctil que la tradicional visualidad óptica.³ Más allá de las características texturales, las

3 Laura Marks toma la noción de ‘visualidad háptica’ de Alöis Riegel, un historiador del arte especializado en textiles que buscaba dar cuenta del modo en que la percepción de una alfombra no respondía a un modo óptico, sino a una forma de visión que “tocaba”

imágenes hápticas implican un tipo diferente de mirada y sensibilidad en el espectador. Las imágenes borrosas invitan a una percepción más próxima a la superficie y a la materialidad misma, donde el ojo se queda explorando el grano y la textura, pequeños eventos que emergen en la superficie del plano. Según Marks, en la visualidad óptica el ojo percibe los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana, que los aísla como formas en el espacio. En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, la visualidad háptica sería un modo más cercano de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie de los objetos, antes que zambullirse en una profundidad ilusoria, y no busca tanto distinguir formas sino discernir texturas. En este sentido, la visión háptica se basaría más en el tacto y estaría más cercana a una forma corporal de percepción como si los ojos en sí mismos fueran “órganos del tacto” (162).⁴

aquello que miraba (162). Esta distinción entre háptico y óptico reaparece numerosas veces a lo largo del siglo XX, especialmente en *Mil mesetas*, texto en el que Deleuze y Guattari definen los “espacios lisos” como aquellos navegados por medio de una percepción háptica del entorno inmediato, a diferencia de los “espacios estriados” que corresponderían a una visión óptica más distante. El mismo Deleuze, en sus estudios sobre el arte, también se inspira en Riegel cuando, refiriéndose a la obra de Francis Bacon, plantea que la pintura, antes que una mera representación histórica o significación, es un lenguaje dirigido al cuerpo, un lenguaje con el poder de configurar sensaciones determinadas: “la propia vista descubre en sí una función de tacto que le es propia, que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos” (158). Luego, en sus estudios sobre cine, Deleuze se refiere brevemente a la dimensión háptica. La “imagen-afecto” deleuziana, al convocar una respuesta visceral del espectador, nos aleja del modo dominante de la “imagen movimiento” porque impide una catarsis obvia en la acción y nos abre a una experiencia del tiempo. La misma Marks reconoce su vínculo con la tipología de las imágenes acuñadas por Deleuze: “Haptic images are actually a subset of what Deleuze referred to as optical images: those images that are so ‘thin’ and uncliché that the viewer must bring his or her resources of memory and imagination to complete them. The haptic images forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative. Thus it has a place in Deleuze’s time-image cinema. Optical visuality, by contrast, assumes that all resources the viewer requires are available in the image” (163).

- 4 En *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Giuliana Bruno insiste en la cualidad recíproca del tocar: “There is a haptic rule of thumb: when we touch something or someone, we are, inevitably, touched in return. When we look we are not necessarily being looked at, but when we touch, by the very nature of pressing our hand or any part of our body on a subject or object, we cannot escape the contact. Touch is never unidirectional, a one-way street. It always enables affective return” (12).

Se trata, entonces, de una mirada más íntima que reduce la distancia y confunde observador y superficie observada. Este tipo de visualidad háptica refuerza el tipo de vínculo entre sujeto y paisaje presente en la poesía de Ortiz, pero trasladado a la relación entre espectador e imagen. Para Marks, en la visualidad háptica, la mirada del espectador no se involucra simbólicamente para identificar o dominar la imagen en la pantalla, sino que crea un espacio táctil de intersubjetividad entre el espectador y la pantalla. Así, el discurso crítico de la “visualidad háptica” se aleja de lo virtual o de los espacios descontextualizados y abstractos para acercarse a lo físico, a la experiencia corporeizada. En este enfoque que busca entender los “sentidos de percepción” en términos de una proximidad sensual y táctil, las imágenes de Marks confían en su poder de desestabilizar el “sistema de sutura” del cine.⁵

Según Clelia Moure, en la poesía de Ortiz hay una relación entre la disolución del sujeto y el objeto. Más que una relación dicotómica se trata de una tensión inestable. Por momentos el paisaje se disuelve en el universo subjetivo (Moure 366). La elasticidad en los vínculos entre los sujetos y el entorno se expresa en la película de Fontán a través de distintas modulaciones del paisaje y convocando asimismo una dimensión de lo espectral. *La orilla que se abisma* se plantea como un recorrido, una deriva por el paisaje fluvial de Entre Ríos. Algunos cuerpos humanos sin relevancia narrativa entran en los planos como recortes humanos en el entorno natural. El foco está puesto en las posibilidades de exploración, sobre todo de un río, que es presentado a través de los sobrenquadres, los fuera de foco y los movimientos de una cámara que se desplaza de manera azarosa. En el documental

5 Aunque la visión sigue siendo un sentido privilegiado, el cine lo utiliza para “hablarles” a los otros sentidos. Para Laura Marks, así como para Giuliana Bruno y Vivian Sobchack, el cine no es solo un conjunto de signos. Marks elabora el término ‘visualidad háptica’, que se basa en la idea de que los ojos pueden funcionar como órganos del tacto (162). En este sentido, la teoría contemporánea del cine discute cómo podemos tocar y ser tocados por la textura de las imágenes e incluso llegar a experimentar el “aroma visual” de una película (Sobchack 65). El sonido posee cualidades táctiles y hápticas porque está relacionado con las ondas y el movimiento, y puede ser háptico en las ocasiones en las que el espectador-oyente no puede distinguir su fuente o establecer una jerarquía clara entre los distintos sonidos. El resto de los sentidos también están fundamentados en la materialidad de nuestros cuerpos (Elsaesser y Hagener 137) y la percepción háptica privilegia la presencia material por lo que Marks insiste en la experiencia multisensorial del cine (13).

de Fontán la reorientación del hecho fílmico hacia el campo de lo sensible es también un modo de entender una relación de naturaleza y cultura que encuentra resonancia en las conceptualizaciones contemporáneas en torno al paisaje. Como sugiere Jens Andermann, el paisaje, como una forma espacial, no es enteramente naturaleza (entorno) ni cultura (imagen), sino que es una categoría que franquea esos límites. El paisaje es a la vez un marco visual sujeto al consumo estético, una relación entre cuerpo y entorno y un “ensamble” móvil entre agentes humanos y no humanos. En el paisaje, como forma de representación, no hay vuelta a la naturaleza: el paisaje en sí es una noción intersticial, oscilante entre imagen y entorno, aquello que ensambla lo perceptivo con los efectos –y podríamos pensar también en los “afectos”– que la percepción produce en la materialidad que lo abarca. Así, observadores y naturaleza observada se convierten en partes inseparables de un “dispositivo performativo” en perpetua transformación: no solo naturaleza, no solo cultura, sino una relación dinámica entre ambos elementos (280). En *La orilla que se abisma* hay una mirada extrañada que logra que los efectos de la naturaleza, y la intimidad ante la misma, traspasen la pantalla de un modo en que el paisaje recupera toda la potencialidad para producir un lugar. En el documental, la meditación visual sobre el espacio considera los dos sentidos de paisaje: como imagen, espacio observado desde cierta distancia –como se destaca en el plano de espaldas de una mujer, recortada sobre el marco de una puerta, que observa el afuera desde el interior de su rancho– y como entorno, medio recorrido –una mirada que viaja a la velocidad del bote que se desplaza por el río, o sigue el ritmo de la caminata o el recorrido de un auto–.

Asimismo, la película de Fontán recupera e interviene un material original en blanco y negro de 1976 que pertenece al documental *La intemperie sin fin* de Juan José Gorasurreta. El registro fílmico pasado al video hace estallar el grano de la imagen y refuerza su cualidad háptica. En la secuencia vemos a Ortiz caminando, tomando mate, recostado observando el entorno. Más adelante escuchamos la voz del poeta recitando, ahora sobre las imágenes pictóricas registradas por la cámara de Fontán. Imágenes hápticas de naturaleza precaria, e inestables, acompañadas por una sombra del poeta que sugiere una espectralidad que nos interpela desde otra dimensión. Una naturaleza no naturalista que pierde sus contornos definidos con la bruma que, hacia el final de la película de Fontán, lo invade todo, borrando los límites entre el cielo y el río, entre lo interior y lo exterior.

Textura y precariedad en *El rostro*

“No se puede decir que el río cambie de una manera en invierno y de otra manera en verano. Cambia. Eso es todo. Las islas, por el contrario, parecen distintas con cada estación que llega. No sólo por la intensidad del verde, en el verano, sino por algo mucho más sutil. En el invierno, desde el río abierto, se pierden en una lejanía brumosa. De pronto están, de pronto no están. Uno duda del río y piensa que es imposible llegar alguna vez, a pesar de toda esa tenue ansiedad que lo aísla y lo mece y lo acongoja en parte. Más bien son un borde ilusorio, una sombra que oscila con el horizonte, hacia el oeste. Si por fin logra acercarse, entonces parecen todavía más remotas, habitadas por el silencio y la soledad y por una tristeza irreparable”.

HAROLDO CONTI, *SUDESTE*

Antes de que aparezcan las imágenes texturadas en blanco y negro de un hombre remando y abriéndose paso a través de la bruma, antes de que aparezca el título de la película, escuchamos el sonido de un río. *El rostro* (2013) vuelve a ese ecosistema, el paisaje fluvial del noreste argentino, para trazar un nuevo mapa de lo sensible, un modo de contemplar y habitar el mundo. El argumento de la película es mínimo: un hombre se interna en el río, remando en un brumoso río Paraná, y llega a una isla aparentemente desierta, un territorio que paulatinamente se irá poblando de seres que parecen habitar el sueño o el mundo de los muertos. La bruma que domina las primeras escenas de la película parece una continuación de aquella bruma que cerraba *La orilla que se abisma* y otorga un halo de misterio. Una densa bruma que parece nacer del agua y una deriva en el río que parece ser también una deriva en el tiempo.

Con respecto a *La orilla que se abisma*, *El rostro* promete una mayor narrativización a partir del eje en los cuerpos, aunque los rostros de niños, mujeres y hombres, probablemente pescadores, llegan tardíamente al filme. Antes que la comunidad de pescadores, lo que se impone es la naturaleza, sobre todo la del río y todas sus entidades vivientes, que la cámara registra entregando algunos planos subjetivos desde el cuerpo sin identidad del personaje principal. Ese hombre que llega a la isla, interactúa y finalmente se retira, está completamente integrado al paisaje, es parte de él, como lo sugieren los planos generales en los que se adivina el contorno de un cuerpo que carece de identidad.

De manera similar a *La orilla que se abisma*, este retrato del río y de las islas se sostiene en una mirada y una escucha peculiarmente afectivas. En el filme, planos híbridos, autónomos e imperfectos se nos presentan como un caleidoscopio visual y sonoro aparentemente sin más conexión que la trayectoria de este hombre sin nombre. Un sentido dado en cuanto a sensaciones, una invitación a escuchar y contemplar antes que a establecer vínculos causales entre las escenas. El potencial afectivo de ese vínculo hombre-espacio se traslada a la película, como si la cámara acariciara los cuerpos, la vegetación, los animales y los espacios y nos permitiera vivir vicariamente la experiencia sensorial del tránsito.

Así como en su “ciclo de la casa”, los planos detalle parecían querer “hacer hablar” a los objetos, en *El rostro*, el delicado intercalado de imágenes en 16 y 8 milímetros propone una mirada atenta a los innumerables efectos de la superficie. El mismo registro visual fragmentario, texturado e impreciso del Super 8 es el que motiva las miradas en relación con las personas y los espacios. Los planos de *El rostro* presentan las cualidades formales que Laura Marks asocia a la “visualidad háptica”. La fuerza pictórica de los planos, que fluctúan entre un registro impresionista y uno cercano a la abstracción, invita una aprehensión táctil, un modo de contacto sensible y corporal con la imagen que, al atender lo sensorial, parece desmarcarse de lo simbólico. Pero la película recupera la textura como portadora de sentido, ya que en los diversos formatos en blanco y negro –Super 8, 16 mm, video– las texturas del material viejo se integran con las del nuevo para enrarecerlo. Las filmaciones de distinto origen se entrecruzan en forma de capas, una estrategia del cineasta para postular un tiempo en movimiento continuo: la memoria y los restos del pasado que fluyen hacia un presente de incertidumbre.⁶ Así, en el atento registro de las sutiles variaciones, en la aparente uniformidad del paisaje, se cifra un relato. De cierto modo,

6 En una entrevista con el director, realizada en el BAFICI, discutimos sobre la razón detrás del intercalado entre las imágenes de 16 y 8 mm y el tipo de temporalidad que convocaban: “Teníamos unas imágenes –de unos neños jugando, de una nenita, de unos hombres que se meten al monte– que había filmado el tío del protagonista. Teníamos ese archivo original y yo no quería que hubiera dos tiempos distinguidos, presente y pasado, sino que hubiera un presente que se conformara con otros pasados, con la idea de deriva temporal. Por tanto, necesitábamos materiales que no se alejaran rotundamente de ese material inicial. Entonces trabajamos con Súper 8 que fabricamos nosotros, también con 16 vencidos y con 16 nuevos como para tener distintas texturas, distintos movimientos. Queríamos que hubiera como un fluir en el material, con imágenes más precarias en el medio y con un ir

desde la pura materialidad visual, sonora y táctil, *El rostro* abre un espacio para que el Paraná respire y extienda su propia temporalidad: un tiempo no lineal y fluido, en el que el presente de la experiencia se funde con el recuerdo y la anticipación.

En *Art and Time*, Philip Rawson y Piers Rawson discuten las figuras de la “imagen agua del tiempo” y del “río del tiempo” en el arte como modos de ver la vida por fuera de una forma estática general y abstracta. Siguiendo una exploración de las formas en que el arte puede diferir de los objetos empíricos ordinarios, consideran los valores relativos al tiempo en los materiales y en el vocabulario de la creación artística y sostienen que la naturaleza del tiempo presume una suma de estados diacrónicos y sincrónicos, la memoria y la experiencia táctil diacrónica. Una comprensión más compleja del tiempo, que supone el “experimentar, recordar y anticipar” antes que una mera “idea-categoría singular” es un elemento fundamental para la percepción del arte (27-28) y dialoga con el modo en que se piensa la temporalidad del río en *El rostro*.

Experiencia y memorias acumuladas de barro, variaciones casi imperceptibles de su contorno, su flora y su fauna, el río de *El rostro* cambia, o amenaza con cambiar, y de esta latencia deviene la precaria e ilusoria existencia del territorio al cual el protagonista llega: una isla del Paraná, esos trozos de tierra que, como decía Haroldo Conti, “de pronto están, de pronto no están”. Porque la inundación es parte del tiempo, de la historia, de la experiencia y de la memoria del río; las islas son un mundo primigenio, tierra que potencialmente deviene agua. Las islas son un espacio cargado de cierta precariedad: las crecientes construyen una memoria y un riesgo que puede sobrevenir. Por ello el presente de la isla es un estadio frágil entre dos dolores, y esta conciencia imprime en sus habitantes, los isleños, una extraña vitalidad: la pesca, los encuentros, el vino, el fogón, los silencios, todo es una fiesta y una despedida al mismo tiempo.

En esta película también el registro visual háptico convoca un tipo particular de mirada en el espectador. En las imágenes borrosas de *El rostro*, la relación entre el tacto y la mirada tiende a crear proximidad con los observadores. Al reducir la distancia y confundir observador y superficie observada, la visualidad háptica establece canales de comunicación entre estética y afecto que impactan en las dimensiones narrativas y de tempora-

y venir, no una contraposición entre presente y pasado. Un presente habitado por muchos pasados: eso es lo que está en el material” (Depetris Chauvin, “Volver a mirar” s/n).

lidad. La imagen háptica es “menos completa” y requiere que el espectador contemple la imagen como una presencia material antes que como una pieza representacional reconocible en una secuencia narrativa. Al mismo tiempo, las imágenes hápticas son “precarias” porque, al esbozar antes que representar sus objetos, no convocan una mirada que disecciona, que mira con atención, sino una que vislumbra, que mira como de costado y que funde percepción y sensación.

En este sentido, el modo de registro de *El rostro* comparte la misma “precariedad” de la geografía isleña, ya que trabaja con un universo de imágenes que, por su escasa definición, parecen apuntar necesariamente a su propio límite, como si hubiera algo que no se ve completamente, no solo porque están fuera de foco o fuera de campo, sino porque ese límite señala algo todavía no actualizado, como una promesa de algo que está por venir.⁷ Pero el modo en que *El rostro* va hilvanando esas imágenes hace que la precariedad de los planos se traspase también al espectador que se vuelve él mismo vulnerable a la imagen y puede participar íntima y vicariamente de la incertidumbre que caracteriza a esa comunidad.

Así, las imágenes porosas y de contornos difuminados que registran los rituales, a la vez cotidianos e irreales, de la isla, parecen destinadas a desaparecer. Hay una precariedad e inestabilidad del registro en 8 milímetros que nos lleva a imaginar los vestigios de algo que ya ha sido o a aquello que está por venir. Expresión de lo que queda en la frontera de la vigilia y el sueño, de lo tangible y lo inaprensible, de la vida y la muerte, las imágenes en *El rostro* están en estado de latencia, como si la película nos invitara a vislumbrar aquello que queda entre un plano y el otro. El de la isla parece ser un espacio habitado por espectros y la sucesión de planos de la película de Fontán no permite resolver la tensión entre la visión y el conocimiento, el modo de relación entre los muertos y los vivos, porque la única forma de conocimiento que parece brotar de ese río se vincula a la intuición y a la sensibilidad. En definitiva, en este nuevo viaje al Paraná, Gustavo Fontán vuelve a explorar todo el potencial del cine para recuperar sensorialmente los espectros de lo viviente, y a dibujar una geografía íntima y afectiva desde la sensibilidad y materialidad misma de la imagen.

7 En su libro sobre las narrativas sensoriales, Omar Reis Filho propone la existencia de este vínculo entre los planos borrosos e imprecisos característicos de las imágenes hápticas, el sentido de precariedad y la latencia temporal (5-15).

Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en *El limonero real*

“Cierra los ojos, respirando con un ritmo lento, preciso, acompasado. Ahora son las partes borrosas del conjunto lo que “ve” –los muchachos, el mazo de naipes, las barajas con las figuras vueltas hacia arriba sobre la mesa, la botella de vino a medio vaciar, el cigarrillo consumiéndose y emitiendo una débil columna de humo azul– como si el núcleo brillante se hubiese empañado, empastando y borroneando las figuras, y los sonidos borrosos lo que “oye”, pieles quemadas por el sol que se convierten en manchas, rostros y expresiones que pierden significado y se vuelven confusos y lejanos, sonidos que se deforman apagadamente, escamoteando palabras o sustituyéndolas por otras que no tienen sentido, hasta que el hueco brillante y transparente se enciende otra vez y lo muestra corriendo, atravesando el patio delantero en dirección al río, con el pantaloncito azul descolorido y la piel tostada, el pecho atravesado por los listones regulares de las costillas, y después desaparece; el lugar brillante queda vacío y en silencio por un momento hasta que en su interior resuena la explosión de la zambullida”.

JUAN JOSÉ SAER, *EL LIMONERO REAL*

Se puede decir que en *El limonero real* de Juan José Saer el argumento, en tanto encadenamiento de acciones, es mínimo: una familia de pobladores del río Paraná se dispone a compartir el último día del año. Son tres hermanas, con sus maridos e hijos, que viven en tres ranchos, a la orilla del río. Aunque el protagonista, Wenceslao, intenta convencerla, su mujer se niega a asistir a la casa de su hermana para participar del festejo. Dice que está de luto: su hijo murió hace seis años. A pesar del terrible dolor que significa perder a su único hijo, Wenceslao parece haberlo superado y decide participar del festejo. La atmósfera de la novela vuelve una y otra vez sobre el río omnipresente, las variaciones de la luz y el sonido. El baile festivo, la comida, el vino y los cuerpos, todo aparece atravesado por la percepción de Wenceslao y el impacto de las dos ausencias: la de su mujer y la de su hijo muerto. Estructuralmente, la novela se compone de ocho secuencias conectadas por el párrafo “Amanece y ya está con los ojos abiertos”, que explotan al máximo el mecanismo que el propio Saer definía como condensación, el cual consiste, en el decir de Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilha, en combinar la insistencia obsesiva, el detenimiento minucioso que se demora en la descripción de cada contingencia, y la repetición casi infinita de lo ya narrado o descripto, con variaciones que subrayan más la

insuficiencia que la ineficacia de las versiones previas (Dalmaroni y Merbilha). Esta detallada descripción –de un árbol, de una caminata, de un río– complica una estructura cinematográfica clásica. La dilatada acción dramática, la obsesiva descripción de cada suceso, dificultan una versión cinematográfica, en la medida que se busque tanto en el cine como en la novela la exposición evolutiva de un relato.

En su análisis sobre las relaciones entre literatura y cine en Juan José Saer, David Oubiña señala que lo que le interesa a la literatura de Saer no es el filme en tanto representación de la fluidez, sino ese punto de descomposición cinética en donde toda acción se reduce a una serie de momentos inconmensurables. Tradicionalmente, el cine suele buscar en la literatura argumentos que pueda ilustrar con imágenes en vez de interpelar a los textos para establecer con ellos un diálogo crítico. Pero si en la literatura de Saer el cine es utilizado en su negatividad –ya que los procedimientos cinematográficos de los cuales su novela se apropia son la fragmentación y la detención propias del cine moderno–, la literatura deja de ser una mera proveedora de relatos para constituirse en un material perturbador a partir del cual los filmes no puedan convalidarse sino ponerse en cuestión (435-438).

Esta dificultad es una oportunidad para Fontán que decide no adaptar la novela, sino apropiarse de ella para continuarla: propone una nueva variación a ese último día del año que Wenceslao comparte con la familia de su mujer ausente. Estilísticamente, y desde las herramientas propias de *su* cine, la película retoma las posibilidades abiertas en la novela original en relación con la percepción del tiempo y el espacio y con las posibilidades de aprehender lo real. En *El limonero real* de Gustavo Fontán el núcleo temático de la novela permanece y el comienzo es muy similar, pero la película elude los relatos dentro del relato, los *flashbacks* y *flash forwards* y los diálogos, para focalizarse en la inmersión de los personajes y del espectador en el paisaje isleño, a partir de lo cual se trabaja una dimensión de lo real vinculada a la intemperie.

El relato transcurre durante un solo día. Desde el amanecer hasta el regreso de Wenceslao al rancho después de la medianoche. *El limonero* de Fontán arranca con una panorámica del río. La cámara recorre el transcurso del agua del río lentamente. Otro plano general deja ver ropa tendida y un rancho. De allí sale el cuerpo del personaje central y desaparece por un costado. El cuadro originario, ya sin él, persiste unos segundos: el entorno trascendió al personaje. Cuando Wenceslao se despierta, va al baño, prepara el mate, habla con su mujer, visita a su hermano, almuerza con toda

su familia, se baña en el río, duerme una siesta bajo un árbol y en la noche asiste a los festejos. Todo eso sucede bajo una difusa atmósfera afectiva. La mujer de Wenceslao está de luto y su tristeza es infinita. Todos los familiares conviven con esa tristeza y el deseo de que ella deje de penar. En esa noche en la que se celebra un nuevo ciclo de vida, los comensales bailan y parecen felices como si desearan conjurar el duelo.

La simultaneidad de pasado, presente y futuro, que es una característica esencial de la novela, se sugiere en la película a partir de la percepción. Hay un presente de cosas pasadas, la memoria, un presente de cosas presentes, la vista, y un presente de cosas futuras, la espera. Los recuerdos y la memoria son la continuidad de la vida ante la tragedia. Los actos son los cotidianos –hacer mate, remar, comer–, pero la tensión entre la vida y la muerte es permanente. La percepción del mundo, por lo tanto, tiene una continuidad aparente por lo que tampoco entre la imagen visual y la imagen sonora hay sutura posible. El dolor de la doble ausencia se presentiza porque en la película de Fontán los cuerpos que atraviesan el espacio parecen dejar una huella, espectros recortados por una luz, que deambulan por los senderos de la isla entre los cuerpos de los vivos. En la película todo parece convocar el pasado: los objetos, las acciones, los olores y la luz traen al otro, lo presentizan, pero esa presencia es, a su vez, una fuga, algo se escapa. En esas tensiones de aparición/desaparición, distancia/cercanía, se construyen los vínculos de los personajes con el entorno.

El río, ese espacio no delimitado, en constante movimiento, inabarcable, que nunca deja de fluir, tiene un movimiento interno y opera como nexo entre la presencia y la ausencia. Esa zona difusa también hace del río una pantalla oscilante de memorias. A la noche, el bote avanza despacio. La niebla y el silencio acompañan el viaje. Pasado y presente en un mismo río, y Wenceslao llega a la otra orilla, al rancho donde su mujer continúa de luto. La transición de la luz que fue registrada durante todo el día finalmente se apaga. Las islas recortadas por el río también comunican el luto eterno. Como se sugería en *El rostro*, la isla está simultáneamente entre el antes y el después, su presente es una especie de estadio entre dos momentos dolorosos vinculados a la inundación. Esta conciencia imprime en sus habitantes, los isleños, una extraña vitalidad. Esa forma de habitar, configurada por ese vínculo particular entre el entorno, los hombres y los animales, que constituye una vida a la intemperie porque el espacio imprime en los habitantes una impronta de fortaleza-debilidad, vitalidad-muerte.

¿Cómo trabaja estas ambigüedades temporales la película de Fontán? ¿Qué tipo de registro visual y sonoro permite continuar un diálogo con la novela de Saer? En un interesante artículo, Carlos Walker discute la existencia, en *El limonero real*, de un pensamiento sobre la imagen y la mirada, caracterizado por la recurrencia del despertar y la figura de la imagen como destello. Más allá de señalar que en la novela se presentan diversas miradas, a medio camino entre el sueño y la vigilia, Walker se detiene en aquellos pasajes en los que la mirada se configura como un panel, se da a ver en un plano con múltiples perforaciones o puntos: “El texto va estableciendo una constante: la imagen se da a ver como destellos, e incluso algunos se designan como tales. Se trata de una mirada en permanente estado de alteración: figuración de una imagen que puntúa el espacio a través de haces de luz que se cuelan por los agujeros” (166-167). En esta lectura, el destello no es tan solo una manera de encegecer, sino la construcción de una mirada-imagen alternativa: por un lado, una concepción de lo visual como un estado en permanente alteración y, por otro, una visión en forma de red, en la que las manchas, determinadas por el juego de presencia/ausencia de un cuerpo, no son meras expresiones del fracaso de la representación. Las manchas, compuestas por series de partículas, delimitan la figurabilidad de las imágenes: cuerpos que forman destellos, hendijas que agujerean el espacio ante una mirada que está despertando. Frente a la supuesta indecibilidad y el fracaso de la representación de la mancha compacta, Walker propone el destello de la imagen panel. Un despertar que fisura el tiempo cronológico, y aparta, de esta manera, la fijeza prometida por la identidad de lo mirado (183).⁸

La composición de los planos, los movimientos de cámara, el diseño de color y las texturas en *El limonero real* guardan cierta continuidad con la puesta en escena en *El rostro*. La visión siempre aparece fragmentada: en la cena familiar de fin de año los planos cerrados dejan ver solo una parte de los personajes. En *La orilla que se abisma*, el fuera de foco ocupaba todo el cuadro, pero aquí el recurso se encuentra dosificado en función de un recurso expresivo que opera perceptualmente en el relato. La vegetación impenetrable, que se transforma en un muro para la percepción visual, y el uso del fuera de foco para los espacios abiertos promueven un sentido de

8 Walker insiste en el carácter móvil de la aparición y se inspira en la imagen/mirada en movimiento que David Oubiña denominó el “transcurrir inmóvil” de la narrativa de Saer por el énfasis del autor santafecino en un movimiento permanente que se vincula al mismo tiempo al desarrollo de la lentitud.

extrañamiento y tiñen el espacio de misterio. Para el personaje de Wenceslao también la percepción con manchas que configuran el paisaje sugiere su estado de presencia-ausencia en el festejo y el peso de la doble ausencia de la mujer y del hijo.⁹

Según Fontán, “entre la imagen visual y la imagen sonora hay una distancia, una tensión, no suturan. Busco permitir una percepción lo más verdadera posible, cercana a la ambigüedad de lo real” (Bilbao s/n). Por eso en la película casi no hay correspondencia directa entre imágenes y sonidos y las dos bandas crean diferentes dimensiones perceptivas. El diseño sonoro casi abstracto de Abel Tortorelli en *El limonero real* busca transmitir esa simultaneidad de pasado, presente y futuro, que es una característica esencial de la novela. En los primeros y en los últimos minutos de la película se escucha un sonido no diegético, un zumbido que parece ser el sonido del viento o ecos de los seres que ya no habitan este mundo. Este trabajo sonoro es, para Fontán, un modo de enrarecer ciertas secuencias para que se notase “algún vericuerdo en la construcción del tiempo y en la subjetividad de Wenceslao” (Biedma s/n).

Como si los actos cotidianos no perdieran la conciencia de la muerte, en las acciones se cuelan los sentimientos de Wenceslao y el misterio de lo real por medio del trabajo sonoro. Una escena ilustrativa en ese sentido es la del baño. Wenceslao, de espaldas, camina hacia la orilla y se sumerge en el río. Cuando se zambulle, se añade un sonido extra, que parece lejano, convocado desde una dimensión paralela. El registro sonoro produce una percepción extraña y la narración pasa de la tercera a la primera persona. Wenceslao no se ahoga, pero se convierte en pura forma; la unidad de lo visible se dispersa y se hunde en lo indeterminado, se vuelve brumosa. Por instantes el cuadro cinematográfico es ganado casi por completo por el negro. Las burbujas se dirigen hacia la superficie, al borde, a la vida, al aire libre, al linde entre lo sólido y lo líquido, lo presente y lo ausente. Nadando o flotando, la inercia del cuerpo obliga a Wenceslao a emerger de ese río, a esa vida que acontece indiferente. El punto de vista, en un momento, parece independizarse del personaje para seguir el curso de unas hojitas que se

9 En su estudio sobre la novela *El limonero real*, Graciela Montaldo sostiene que hay al menos dos tipos de manchas: por un lado, está la mancha negra que interrumpe el relato y que es interpretada por la autora como una representación de la desintegración discursiva (66-68), y, por otro lado, están las manchas que los personajes reciben a través de los sentidos, en determinados momentos del relato, como imágenes borrosas (73).

funden en el plano con un sol frontal que encandila y obtura la definición de la rama. El mismo sonido de un zumbido reaparece luego, durante el baile nocturno posterior a la cena, y el microclima de extrañamiento continúa.

Estos pasajes en los que la experiencia perceptiva pasa a un primer plano parecen, a primera vista, sustituir la voluntad narrativa. Sin embargo, siguiendo a Saer, Fontán entiende un sentido alternativo de narrativa: frente a una narrativa de trama, donde importan los sucesos y el argumento, se presenta otro sentido de narrativa vinculada al entramado. Ni en Saer, ni en Fontán habría voluntad, ni posibilidad, de separar la atmósfera de lo narrado, ya que la narratividad no surge del desarrollo estricto de las acciones de los personajes, sino de la mirada que se deposita sobre fragmentos de mundo que se van abismando, al mismo tiempo afirmando y dejando fugir algo. En palabras de Fontán: “En *El limonero real*, la narración pone en cuestión, como lo hace la poesía, cualquier discurso cerrado sobre el mundo y restituye para lo real la conciencia del enigma” (Koza, “De la buena glosa” s/n).¹⁰

Si en Fontán nada se afirma en forma definitiva, porque lo real está todo el tiempo en ese lugar inestable, habría que pensar, antes que en un fracaso de la narración, en un sentido alternativo de “narrativa sensorial”. En *El limonero real*, la tensión establecida entre los planes hápticos y su desbordamiento en las escenas siguientes no hápticas, es una de las formas de apertura a una experiencia dispersiva que caracteriza el realismo sensorial de la película. *El limonero real* refuerza las atmósferas y la ambigüedad narrativa al adoptar una mirada microscópica sobre el espacio-tiempo y una experiencia afectiva pautada por la presencia de una sensorialidad multilineal y dispersiva. La serie del río, en su conjunto, desarrolla una especie de pedagogía de lo visual y de lo sonoro, vinculada a cierta dosis de sensibilidad táctil en la imagen y el sonido, que nos invita a volver a aprender a ver y escuchar una película.

El espectador se sitúa en un espacio sonoro, en una experiencia sensorial dispersiva, que a menudo opera a partir de una casi equivalencia de volumen entre las distintas fuentes de sonido que no necesariamente

¹⁰ Para Marcela Gamberini, la pregunta por lo real es la clave de lectura del cine de Fontán y de la literatura de Saer: “Las percepciones, las sensaciones, el cuestionamiento del tiempo como materia, como transcurrir, como duración son el eje desde donde se construyen tanto la película, como la novela. El relato, como historia y argumento fracasa; porque está subsumido por las sensaciones”(s/n).

lo orientan de antemano hacia el desarrollo de la acción. Según Marks, la escucha también puede ser háptica en el momento en que los distintos elementos sonoros se presentan como no diferenciados y cuando, de antemano, no hay una jerarquía que señale qué sonidos nos pueden orientar en la construcción del espacio y de la acción (183). Así, la hapticidad auditiva puede ser un mecanismo capaz de ampliar la experiencia sensorial del espectador, una especie de potencia centrífuga que reorganiza las relaciones espaciales a partir del sonido. Al mismo tiempo, a los momentos de escucha háptica, se suman los usos de la acústica, y ambas permiten construir una atmósfera de ambigüedad narrativa, ya que también se cuestiona el valor de la palabra como organizadora de la narrativa, al darle más presencia a otros elementos sonoros y a las líneas de fuga que de ellos se derivan.

Se puede pensar la película de Fontán, siguiendo la propuesta de Osmar Reis Filho, de “narrativa sensorial”. El cine de Fontán es un cine de imágenes autónomas, que apuesta a la fuerza plástica y fragmentaria más que a la narración tradicional. Estos filmes cuestionan la idea del arte como representación y afirman una comprensión de lo audiovisual más allá del impulso por “contar una historia”. Así, las películas de Fontán contienen narrativas mínimas o incipientes, entrelazadas con formas expresivas ligadas a una lógica de lo sensible. Son narrativas sensoriales, formas expresivas que funcionan a partir de bloques de sensaciones, de un sistema de impresiones ínfimas, imperceptibles, de pequeñas percepciones, un trabajo sobre los afectos dados por la composición, los colores, las texturas y los ritmos de los filmes.¹¹

11 En su discusión sobre el realismo en las artes y en la literatura contemporáneas, Karl-Erik Schøllhammer propone una “estética afectiva”, contrapuesta a una estética del efecto asociada al realismo decimonónico. Para este crítico, a partir una experiencia desencadenadora de intersubjetividades afectivas, la obra de arte se vuelve real “como la potencia de un acontecimiento que involucra al sujeto sensiblemente en el despliegue de su realización en el mundo” (138). Schøllhammer propone este tipo de “suspensión” entre el yo y el otro, de “entre-lugar” por donde transitan los afectos, para pensar la literatura brasileña contemporánea, pero esta reflexión puede asociarse a lo ya planteado en torno a la exploración de lo sensorial en el cine como vía de acceso a la inmersión del espectador en la fugacidad del instante presente en que se desarrolla la acción fílmica.

Entre la literatura y el cine: el afecto

“Affects not only are makers of space but are themselves configured as space, and they have the actual texture of atmosphere. To sense a mood is to be sensitiveto a subtle atmospheric shift that touches persons across air space [...] To address this language involves a tangible redressing of visual space, because the affect is not a static picture and cannot be reduced to optical paradigms or imagined in terms of optical devices and metaphors. The landscape of affective mediation is material: it is made of haptic fabrics, moving atmospheres, and transitive fabrications”.

GIULIANA BRUNO, *SURFACE: MATTERS OF AESTHETICS, MATERIALITY, AND MEDIA*

Las películas de Fontán vuelven al mismo ecosistema, el paisaje fluvial del noreste argentino, para trazar un nuevo mapa de lo sensible, un modo de contemplar y habitar el mundo. Este artículo analizó los modos en que el “ciclo del río” parte de una tradición literaria fluvial, pero explora las relaciones entre sujeto y paisaje a través de las dimensiones hápticas y sensoriales. Descentrándose de un sentido tradicional de narrativa documental y fílmica, Gustavo Fontán apuesta por la intensificación perceptiva y estética, para encontrar una nueva idea de experiencia que permite redibujar la geografía afectiva del litoral argentino. Una apuesta que paradójicamente, más de un siglo después, dialoga con las reflexiones de Gabriela Mistral y su concepción de cine como una cartografía viviente, de la presencia, que la poeta volverá a retomar, al referirse, no solo a la potencia vivificante del cine para con los paisajes, sino a la necesidad sistemática de ampliar, por zonas geográficas, el espectro sensorial, de la experiencia del territorio. Se trata de una cartografía compuesta no de imágenes fijas, sino de un conjunto de ecos o sombras sonoras, de huellas de luz que vuelven esos “paisajes vivientes” palpables para el espectador.

Según Fontán, la experiencia no es un pensar en el mundo, sino que, en un inicio, es la certeza sensible de un estar en el mundo y de formar parte de algo que nos excede: “Uno sale siempre alterado de la experiencia: hay algo que nos impregna, una duración de lo otro en nosotros, que es siempre el origen de un nuevo conocimiento. No hablo de un conocimiento que se construya sobre los datos objetivos, racionales, sino de otro menos tranquilizador, quizás (bienvenida la intranquilidad), pero más certero; hablo de un conocimiento que se funda en el encuentro sensible y afectivo con el

mundo” (Fontán 8). En las películas de Fontán ese sentido de experiencia se vincula a una experiencia háptica y a una narrativa sensorial. En *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*, Osmar Gonçalves dos Reis Filho rescata diversos teóricos que hablan de una vuelta a la visualidad háptica, un mirar íntimo y táctil, una opción por imágenes próximas e inestables, que articulan una epistemología desde el sentir. La visualidad háptica implica “making oneself vulnerable to the image, reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing” (Marks 185), estableciendo un vínculo entre mirada y tacto que tiende a crear proximidad con los observadores. De este modo, reduciendo la distancia y confundiendo observador y superficie observada, los filmes establecen canales de comunicación entre estética, afecto y conocimiento. Una cultura háptica que responde a un deseo de restablecer un contacto más sensible y corporal con las imágenes, con los objetos, con el entorno. Un modo de relacionarse con las imágenes y con los otros que es también un nuevo modo de estar en el mundo. Así, las geografías móviles del “ciclo del río” de Gustavo Fontán sugieren una estética, una sensibilidad y una epistemología.

Obras citadas

- Andermann, Jens. “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”. *Geografías culturales: aproximaciones, intersecciones y desafíos*. Eds. Perla Zusman, Rogério Haesbaert y Hortensia Castro. Buenos Aires: Eudeba, 2011. 277-290. Impreso.
- Biedma, Salvador. “Al otro lado del río”. *Suplemento Radar*, *Página12* (28 de agosto de 2016). <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11745-2016-08-28.html>. Web.
- Bilbao, Horacio. “Los discursos cerrados me provocan desconfianza”. *Clarín* (5 de septiembre de 2016). http://www.clarin.com/extra-show/cine/entrevista-gustavo-fontan-saer-limonero-real_o_BJE1fOws.amp.html. Web.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso, 2002. Impreso.
- Bruno, Giuliana. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. Impreso.
- Conti, Haroldo. *Sudeste*. Buenos Aires: Emecé, 2005. Impreso.
- Corrigan, Timothy. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. London: Routledge, 2012. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilha. “Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción”. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000. Impreso.

- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2005. Impreso.
- Depetris Chauvin, Irene. “Cómo pintar un río”. *Informe Escaleno* (abril de 2014). <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&cid=144>. Web.
- Depetris Chauvin, Irene. “Volver a mirar (Una conversación con Gustavo Fontán)”. *Informe Escaleno* (abril de 2014). <http://www.informeescaleno.com.ar/articulos153>. Web.
- Dudley, Andrew. “Adaptation”. *Film Theory and Criticism*. Eds. Leo Braudy y Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1992. 420-429. Impreso.
- Elsaesser, Thomas y Malte Hagener. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge, 2015. Impreso.
- Fontán, Gustavo, dir. *El limonero real*. 2016. Filme.
- Fontán, Gustavo, dir. *El rostro*. 2012. Filme.
- Fontán, Gustavo, dir. *La orilla que se abisma*. 2008. Filme.
- Fontán, Gustavo. “Modos de penetrar el mundo”. Dossier “Mutaciones y migraciones en las artes audiovisuales”. *Arkadin* 6.4 (mayo de 2012): 7-11. Impreso.
- Gamberini, Marcela. “*El limonero real*. El sueño eterno” (septiembre de 2016). <http://ojosabiertos.otroscines.com/el-limonero-real-03/#comment-1006611>. Web. 1 de febrero de 2017.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004. Impreso.
- Hernaiz, Sebastián. “Notas sobre el río en la literatura argentina 2”. *El interpretador* 33 (mayo 2008). <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/10/24/notas-sobre-el-rio-en-la-literatura-argentina-2>. Web. 1 de diciembre de 2016.
- Koza, Roger. “De la buena glosa cinematográfica. Diálogo sobre *El limonero real* con Gustavo Fontán”. Septiembre de 2016. <http://ojosabiertos.otroscines.com/de-la-buena-glosa-cinematografica-un-dialogo-sobre-el-limonero-real-con-gustavo-fontan>. Web. 1 de febrero de 2017.
- Koza, Roger. “El plano que se abisma. El cine de Gustavo Fontán”. <http://ojosabiertos.otroscines.com/mes-ficunam-2014-07-el-plano-que-se-abisma-el-cine-de-gustavo-fontan>. Web.: 20 de abril de 2015.
- Marks, Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP, 2000. Impreso.
- Martins, Laura. “Contra la museificación del mundo: *La orilla que se abisma* (2008) y *La casa* (2012) de Gustavo Fontán”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11.2 (2014): 167-177. Impreso.
- Mistral, Gabriela. *Grandeza de los oficios: selección de prosas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1979. Impreso.

- Montaldo, Graciela. *Juan José Saer. El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986. Impreso.
- Moure, Clelia. “La ausencia de la dicotomía sujeto-objeto en la poesía de Juan L. Ortiz”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 30 (2005): 365-378. Impreso.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.
- Ortiz, Juan Laurentino. *El ángel inclinado* [1937]. Buenos Aires: Ferial, 1938. Impreso.
- Oubiña, David. “El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer”. *Revista Crítica Cultural* 5.2 (2010): 433-442. Impreso.
- Pasolini, Pier Paolo y Eric Rohmer. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1976. Impreso.
- Rawson, Philip y Piers B. Rawson. *Art and Time*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2005. Impreso.
- Reis Filho, Osmar Gonçalves, ed. *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. Impreso.
- Russo, Eduardo. *Diccionario de cine; estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires - Barcelona - México: Paidós, 1998. Impreso.
- Saer, Juan José. *El limonero real* [1974]. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. Impreso.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1991. Impreso.
- Schøllhammer, Karl-Erik. “Realismo Afetivo: Evocar Realismo Além Da Representação”. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea* (2012): 129-150. Impreso.
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, California: University of California Press, 2010. Impreso.
- Walker, Carlos. “El despertar de la imagen en Juan José Saer”. *Revista Babel* 2.1 (2011): 162-184. Impreso.