

EL LAGO HELADO

Gustavo Fontán
Gloria Peirano

registros sobre Arte
editorial
PAPEL COSIDO
en América Latina fva

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

EL LAGO HELADO

Gustavo Fontán
Gloria Peirano



facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Fontán, Gustavo,

El lago helado / Fontán, Gustavo; Gloria Peirano; prólogo de Eduardo Adrián Russo; Roger Koza. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2018.

65 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-950-34-1616-7

1. Cine. 2. Filmación. 3. Poética. I. Peirano, Gloria II. Russo, Eduardo Adrián, prolog. III. Koza, Roger, prolog. IV. Título.

CDD 778.5

Diseño y diagramación: Valeria Lagunas

Fotografía: Gustavo Fontán

El lago helado es propiedad de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Nacional de La Plata.

© Sobre la edición es de la FBA. UNLP.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

ISBN 978-950-34-1616-7

abril 2018

Impreso en Argentina - Printed in Argentina



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidente Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de publicaciones y posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretaria

de Relaciones Institucionales

Prof. Sabrina Soler

Secretario de Cultura

Prof. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martin Barrios

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín González Laría

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Juan Alberto Mansilla

ÍNDICE

Las imágenes que tiemblan se hacen cine 7
Eduardo A. Russo

La vida lúcida 17
Roger Koza

EL LAGO HELADO 27
Gustavo Fontán

MANUAL PARA SONÁMBULOS 55
Gloria Peirano

Las imágenes que tiemblan se hacen cine

Es posible pensar al cine de Gustavo Fontán como un arte de la luz. Sus imágenes mantienen una sugestiva cercanía con la indagación de aquellas «relaciones de los movimientos entre proyecciones de luz» que László Moholy-Nagy postulaba como función propia del cine. Aunque en las obras de ambos acostumbren a extenderse sombras que son exploradas con insistencia y hasta con obstinación, su ángulo es el de las incidencias luminosas. La elucidación resulta parte del trabajo del cine cuando la conciencia no se presenta como una instancia encubridora sino en tanto actividad enigmática que anuda la percepción, la intelección y la emoción. En *El rostro*, las filtraciones lumínicas a través del chasis de una vieja cámara de cine con la que fueron filmadas ciertas imágenes velaban parcialmente los fotogramas registrados, pero lo que podía ser descartado como defecto fue convertido en logro. Ese velado, trasmutado en inesperada revelación, fue parte decisiva de la alquimia de aquellas imágenes memorables. Del mismo modo avanza Fontán entre sus películas y también dentro de cada una de ellas, con un movimiento que liga de manera remarcable el plan y lo inesperado, como también se articulan en su itinerario la coherencia, la tenacidad y la modestia. Se trata de mirar, aún cuando no se encuentre la imagen que se busca, o más aún, aunque no se sepa del

todo qué se está buscando. El cine no es, por tanto, arte de la imagen en movimiento, sino más bien arte del movimiento de una mirada.

En la *Trilogía del lago helado* la búsqueda y sus desplazamientos dejan huellas particularmente expuestas. ¿Cuándo mirar, qué mirar? ¿Qué queda en pantalla de eso que se ha querido capturar con la máquina, entre resto y hallazgo? A través de esas preguntas, que no dan cuenta solo una inquietud intelectual sino también de un estremecimiento que afecta hasta lo físico (la cámara no sólo delata al ojo que mira, sino a la mano que la porta y al cuerpo íntegro de aquél que la sostiene), el cine se abre paso y muestra el proceso de su propia marcha. La *Trilogía* participa de una forma cinematográfica que comparte rasgos con el diario filmado y el ensayo cinematográfico. Su lógica hace fundamentalmente a la captura del acontecimiento portador de una reserva de sentido, en las dos acepciones del término: como acervo y también como reticencia. Si el sentido asoma, será de modo parcial y provisorio, cambiante, al precio de un trabajo colaborativo, a cargo de realizador y espectador.

Desde hace mucho tiempo Gustavo Fontán tiene presente la premisa de Fassbinder: no hay que hacer cine sobre las cosas, sino *con* las cosas. Por otra parte, sus películas no se extienden sobre un tema, sino que el tema es el que cobra existencia a través de la película. Si se amplía un poco más el espectro, podría afirmarse que estas películas no son sobre la vida, sino que están hechas con la vida misma, los flujos y reflujos de sus ritmos, las distancias y contactos posibles con aquello que nos rodea, abrazándonos o aislándonos, con la falsa naturalidad y la coraza invisible con que atravesamos lo cotidiano, o con la eventualidad de una conexión posible, o al menos de algunos efímeros pero vitales encuentros.

Así como es un cine de la luz, el de Fontán también es un cine del tiempo. Por cierto, se trata de esa condición fundante de la materia cinematográfica que hace del tiempo una experiencia sensible, una cuestión encarada de modo directo por la mirada y la escucha. Pero también lo es de ese otro tiempo, aquél que decimos que hace cada día, el que responde al mandato del clima. Por supuesto, no estamos aquí aludiendo al lugar común al que apelan aquellos que ante una narrativa tenue o incierta concluyen que se trata de «una película de climas». Se trata concretamente de filmar el tiempo que hace. Su cine está hecho con ese tiempo que hace: sale el sol, las plantas se mueven por el viento, de pronto llueve y luego la lluvia cesa, eso que pasa es precisamente la duración de un temporal o el tránsito de una nube que ensombrece el patio. El cine ha sabido desde el inicio explorar esta misteriosa conexión: Louis Lumière se demoraba en las plantas o los árboles mecidos por el viento; Eric Rohmer se declaraba un cineasta meteorológico, aprovechando lo que el día le deparaba en cada exterior, más allá de los sucesos humanos que perseguía, tan sutil como persistente; Joris Ivens pasó los últimos tramos de su vida filmando el viento. Fontán recoge ese legado, atento a ese costado indomitable del mundo, del que esta trilogía da cuenta de manera admirable.

En *La vida lúcida*, el bello estudio que integra este libro, Roger Koza resalta certeramente en el cine de Fontán un constante combate contra el automatismo. Aquí hay una clave central, que atraviesa tanto los tres films como los textos de este volumen. Hace exactamente un siglo, Viktor Shklovski escribía en *El arte como artificio* que ésta era una práctica orientada a liberarnos de los automatismos perceptivos. Materialista consecuente, Shklovski recusaba cualquier justificación metafísica o trascendente para la actividad artística. La función

de esta labor humana, para él, no era otra que la de recuperar la intensidad de una percepción averiada por los automatismos propios de lo cotidiano: «para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte». Entre los procedimientos artísticos estudiados por Shklovski para cumplir con este propósito, el que tuvo más repercusión e influencia fue aquel denominado *ostranenie*, que impactó tanto en Benjamin como en Brecht, llevando al desarrollo de algunos términos clave como el de distanciamiento, y que hoy se acostumbra traducir en nuestra lengua como desfamiliarización: hacer extraño lo cotidiano. Pero había otra modalidad indagada por Shklovski, bastante menos referida que la influyente *ostranenie*, a la que llamó *zatrudnenie*. En este caso, de lo que se trata es de enrarecer el reconocimiento mismo, dificultar o demorar el acceso de lo percibido a lo figurativo. La traducción suena rara y es infrecuente, pero se entiende si lo traducimos como *desfacilitación*. Ella produce una brecha, un retardo entre percibir y reconocer de qué puede ser imagen eso visto, oído o leído, y que se rehúsa a mostrar de inmediato una forma identificable. En ese intervalo que media entre lo sensible en términos de trazos, formas, colores o manchas luminosas —o bien entre los ruidos inciertos y su vinculación con algún referente físico o su estructuración musical— y su reconocimiento como imagen de algo concreto, las películas de Fontán encuentran un ámbito que no dejan de explorar incesantemente. En el primer film, *Sol en un patio vacío*, durante el tramo donde se atraviesa un viaje en la ruta bajo la lluvia se manifiesta un ejemplo magistral de este procedimiento.

La *Trilogía del lago helado* en pantalla y el libro que aquí presentamos componen un conjunto cuya relación interna y sus recurrencias son inusuales. Así como destacamos la condición

intermedia, entre diario y ensayo, de los films, también resulta crucial la intrincada relación que sostiene este volumen con las películas. No se trata de que Fontán haya escrito un diario de rodaje en sentido estricto, ni que el *Manual para sonámbulos*, de Gloria Peirano, haya oficiado convencionalmente como guión o tratamiento para los videos. Además de la relación entre fotos y textos en las páginas que siguen, que rechazan las convenciones de la ilustración para insinuar una complementariedad compleja entre imagen y escritura, está la relación que ambas voces, la de Fontán y la de Peirano, mantienen entre sí en el volumen y en los tres films. Desbordando los repartos de funciones y las codificaciones que hacen a las habituales operaciones de la letra y la imagen en la realización cinematográfica, este conjunto de palabras e imágenes remite a un cotejo —a veces confrontación, otras veces alianza y fusión íntima— entre distintos estados de la imagen y la escritura. La letra y la voz despiertan imágenes tan poderosas como los efectos de escritura que produce lo efectivamente plasmado en pantalla. Queda expuesto que lo que aquí entra en juego no solamente hace al misterio de lo visible, sino que también resulta crucial el mundo de esas imágenes que surgen de lo invisible, al asomar desde la ficción verbalizada o en el relato de un sueño. Una de ellas resuena en el mismo título que agrupa estos tres films y la resaltaremos aquí dado que su peso se muestra tan crucial como la referencia a los sonámbulos del manual de Peirano (ese tan atípico como inmejorable modo de empleo para encarar la *Trilogía*) que Koza examina con detenimiento.

Si el *Manual para sonámbulos* es un texto que reclama su conversión en cine, no lo hace en tanto relato, o solamente porque la condición del sonámbulo resulta promisorio para comprender los estados intermedios de ese otro sujeto de

nada fácil comprensión, el espectador de cine, que muchas veces ha sido pensado como partícipe de una situación entre mundos, entre sueño y vigilia. Aunque históricamente contamos con variadas y refinadas teorías del espectador, es bien poco lo que se ha pensado sobre el particular estado en que se encuentra, mientras filma, aquel que está detrás de una cámara. A su manera mixta, entre la letra y la imagen, la *Trilogía* es una contribución sustancial, entre creación artística y pensamiento, para la intelección de este sujeto poco abordado. El estado fronterizo y de relación oscura entre un deambular y una percepción dividida, desplazada, entre una mirada que encuadra y un cuerpo en riesgo, un estado de alerta abierto simultáneamente a cierta ensoñación flotante, también se ligan con ese andar en los bordes, en la cuerda floja, sincrónico a cada toma. Pero además de ese estado recóndito del sonambulismo en el que reside el íntimo motor imaginario de la *Trilogía*, hay otra imagen inquietante que permanece en cualquiera que se asome a estas «imágenes que tiemblan», de acuerdo a la certera definición del cineasta. Leemos (y escuchamos) el relato de un sueño de Peirano: unos niños patinan en un lago helado, sin advertir que la capa frágil que los sostiene está por quebrarse. Situación sobrecogedora, de la que el cine se ha ocupado no pocas veces, inscripta en ese tiempo en tensión por un saber insoportable de eso que está a punto de ocurrir y no puede detenerse. En la *Trilogía* algunas imágenes de los sueños de Peirano, entre ensoñación y difusa pesadilla, se plasman en pantalla, aunque no ésta. Ante la ausencia del lago helado como experiencia visible, otras imágenes evocadas por el sueño concurren a nuestra memoria y dialogan con esa situación que menta un tiempo en el que se ligan la dicha temporaria y la cercanía de lo ominoso, el evento presente y la inminencia de una catástrofe.

El juego en la superficie de un lago helado ha sido un motivo frecuente de los viejos maestros en la pintura flamenca y holandesa. Los historiadores del arte nos anotan de los motivos presentes en esas pinturas donde el paisaje invernal deja adivinar diminutos seres humanos dedicados a todo tipo de menesteres, demostrando las variedades de la naciente vida burguesa, sus ocupaciones y diversiones. Incluso se ha destacado el costado deportivo del asunto, resaltando que fue para entonces que comenzó a practicarse el patinaje sobre hielo. En esas minuciosas descripciones queda bastante disimulada, dentro del enjambre de motivos a leer en cada uno de estos paisajes protagonizados por una multitud de pequeños personajes y objetos aptos para ser minuciosamente escrutados en la tela, la tensión fundamental que está en juego en estas representaciones: en ellas todo el mundo se desliza en tiempo presente, como si tuviera la levedad garantizada y el suelo firme, mientras en cualquier momento el hielo puede ceder y la vida cotidiana queda engullida por el abismo. Un angustioso fuera de campo define hasta el menor detalle visible, y a veces, como en Brueghel el Viejo, una trampa para pájaros instalada en algún rincón de la tela oficia como advertencia metafórica para que no se olvide la condición de estos humanos. Entre los numerosos artistas obsesionados por la pintura de escenas sociales en lagos helados hubo un holandés, Hendrick Avercamp, que la llevó a un grado de nitidez extrema, con una pasmosa concentración en el detalle visual que algunos asocian a su condición de sordomudo de nacimiento. A la luz glacial de los paisajes sobre el hielo de Avercamp, la anciana vecina de Fontán registrada al inicio del segundo capítulo, «Lluvias», se asemeja, apenas cambiando la escala, a una de sus tantas figuras, vacilante o a la espera. Aunque atravesase ciudades, campos, playas y bosques la *Trilogía de-*

tecta cómo el lago helado se extiende bajo nosotros, cubriendo una superficie difícil de delimitar, pero que se adivina de extensión tan inadvertida como creciente. En ese sentido es, y cabe agradecerle, una eficaz cura para la mirada y la escucha del espectador, un antídoto contra la diaria ración de embrutecimiento que amenaza en nuestro entorno audiovisual consensuado. Es una invitación a entrar en esas imágenes estremecidas, caminando con precaución, ligando lo percibido con la comprensión y la emoción, confiando, aún en la dificultad, en que esa conexión todavía es posible, para sostener ese cuidado de la mirada, que es también un cuidado de cierto andar, un modo de hacer habitable el mundo.

Estos films no sólo se ocupan de un presente, sino que también, entre registro y archivo, revisan la trama extraña que el cine suele tejer entre presente y pasado. En tiempos de su magistral *Sans Soleil*, Chris Marker se preguntaba cómo hacía la gente para recordar antes de contar con una cámara. Seguramente nuestros antepasados recordaban, pero distinto. Lo que el cine captura se abre hacia una posterior revelación de ese tiempo vivido como visible y audible, por medio de su conservación y la restitución de algunas de sus evidencias perceptibles. Ver, pero distinto. Recordar, pero distinto. Podría afirmarse que existe un modo cinematográfico de estar en el mundo. Ese movimiento continúa en la era digital, y el cine de Fontán asume esa responsabilidad. La *Trilogía*, aunque su modestia no aspire a plantearlo en términos que parecerían más próximos a la ambición de un tratado, se dirige a ensayar no otra cosa que una fenomenología del cine en su estado postfílmico. Nuestra relación con el mundo no es algo dado ni inmediato. Max Planck daba un excelente símil para la situación: es como si al mundo sólo pudiéramos conocerlo por lo que de él se hace signo. Pero el problema reside en

que esos signos son como lentes cuyas propiedades ópticas ignoramos por completo. En esa oscura mediación, ante todo, reside un misterio en el que cada película de aquellas que importan se arriesga a incursionar mediante sus singulares estrategias. Este libro y los films de la *Trilogía del lago helado* se demuestran como manifestación consumada de una poética en curso, que exhibe su propia evolución y sus obstáculos, sus iluminaciones y sus perplejidades. El recorrido propuesto invita a cada lector, a cada espectador, a participar con su propia urdimbre en el proceso por el cual, sin abandonar su fragilidad constitutiva, esas imágenes que tiemblan muestran su poder y terminan dando forma a ese cine que de tanto en tanto asoma en nuestras vidas colmadas de pantallas y que cada vez se nos hace más necesario.

Eduardo A. Russo

La vida lúcida

La lucidez es el tenue abismo de la razón. El sonambulismo es un fugaz abismo sin razón. La vida ordinaria está en el medio. Al decir «vida ordinaria» no se quiere introducir ningún matiz de menosprecio, más bien se alude a un estado de conciencia disperso, ceñido en responder a las tareas de la cotidianidad y las obligaciones pragmáticas que definen la marcha de cada día: una labor, una actividad, una función, una distracción.

En un sentido estricto, el sonámbulo es aquel que sueña como si estuviera despierto. No le basta al inconsciente con generar escenas nocturnas que representan deseos, fantasías y miedos; en la experiencia del sonambulismo, el cuerpo abandona el descanso y se pone en movimiento, como si estuviera poseído por un demiurgo que disocia el psiquismo de la física. En efecto, el sonámbulo no solo se desplaza en el espacio, al que reconoce sin referenciar, sino que también habla. ¿Quién habla? El lenguaje mismo, un sujeto anulado por una fuerza (inconsciente) que también le pertenece al lenguaje y lo desborda. ¿No sucede cada tanto que las palabras usan y se apoderan de los hablantes? Es reconocible la experiencia por la cual alguien dice algo y sin saber por qué una palabra se repite y adquiere un protagonismo que el hablante no ha concebido ni tampoco elegido. La palabra se impone, domina a quien habla a elegir cómo decir algo. La palabra elige al que

habla y no viceversa. El sonámbulo es figurativamente aquél que ha sido tomado por algo tan íntimo como extraño que es parte de él o ella pero que además no es del todo. Se mueve, habla, pero en cierto modo no está allí. Podría ser un *zombie*, un no viviente, que no es lo mismo que estar muerto.

No es en vano insistir en que dicho fenómeno puede ser trasladado a otra dimensión de la experiencia. Hombres y mujeres despiertos, mejor dicho, conscientes, se pueden comportar como sonámbulos, en tanto que hay algo que les habla y eso que habla, habla por ellos e incluso determina el deseo, los gustos, los valores, los placeres y los rechazos. He aquí otra figura del sonámbulo, el autómeta, un sonámbulo despierto — pero no por eso consciente—, pues el autómeta se deja llevar por los dictámenes del incesante murmullo del discurso (del otro), creyendo así que su palabra es suya y asimismo sus decisiones. El autómeta se casa, trabaja, ama y vota. El autómeta tiene documento de identidad y es capaz de unir el reflejo de su rostro en el espejo como una apropiada duplicación óptica de sí. Cree ser alguien, y posiblemente lo es, ya que la vida de los autómetas consiste en abrazar una forma simulada de conciencia o, más bien, un simulacro de autoconciencia. Visto así, el sonámbulo es tan solo una versión física del autómeta. Un hombre o mujer renuncia sin enterarse a ejercitar una vida consciente. Esa cualidad psíquica que define una auténtica vida espiritual, que no es otra cosa que el repliegue de la conciencia sobre sí, no le ha sido dada. Por ahora, o para siempre, su conciencia se actúa según una restringida lógica de estímulos y de respuestas.

La vida consciente es un abismo, porque la primera constatación del advenimiento de la lucidez es entrever que los automatismos que rigen el discurso son mucho más poderosos de lo que se creía. El flujo del discurso contiene y circunscribe al

yo. Por eso pensar es aquí una inflexión; como se dijo alguna vez, pensar es pensar contra uno mismo o empezar a examinar los automatismos con los que el yo se instituye como tal. La vida consciente se pone en juego cuando el autómeta se descubre a sí mismo como una endeble red de creencias que lo organiza. El autómeta se confronta así con el vacío y la incómoda clarividencia que adviene de saber que de ahora en más no se podrá continuar existiendo del mismo modo. De aquí en adelante se inicia una contienda. El deber de la conciencia es doblegar las ciegas marcas que hasta allí la han determinado. ¿Un nuevo alumbramiento? Digámoslo así: la vida consciente no es otra cosa que la derrota del autómeta, el debilitamiento de ese sonámbulo simbólico que puede haberse inmiscuido en el espacio de la intimidad para malograr la difícil proeza de pensar lo que se piensa.

El cineasta Gustavo Fontán presintió, primero en la literatura, luego en el cine, que el escritor y el cineasta pueden trabajar estéticamente a favor de esa vida consciente. La suya y la de otros. El cine de Fontán es justamente una práctica sonora y visual en la que se intensifican los sentidos y la relación estricta de la experiencia sensible con la conciencia. La poética general del cineasta consiste en ejecutar, sobre las relaciones que se establecen entre el lenguaje, la escucha y la mirada, una maniobra de inadecuación estructural por la que un todo viviente tiende a experimentar una escisión en los enlaces sincrónicos del plano sonoro y visual. El sonido se independiza de la imagen, y éstos a su vez del lenguaje, de tal modo que la amalgama instituida por el hábito da lugar a una inestable ontología, donde todavía la comunión del objeto con la palabra no está del todo sellada y codificada en el lenguaje. Esto es lo que sucede con absoluta precisión e intensidad en la magistral *Sol en un patio vacío*. Los sonidos se dispersan

y no coinciden con las posibles referencias de su emisión; la propia estabilidad de una imagen, una fijación apropiada para la clasificación y la manipulación, es violentada por una fluctuante dispersión generalizada de las partículas de la física del mundo. La realidad fluctúa, se mueve, deviene. La apoteosis de ese objetivo estético se puede verificar en la hermosa secuencia de *Sol en un patio vacío* (y en varias secuencias de *La orilla que se abisma*, *El rostro*, *La casa*) en la que un viaje en automóvil impulsa una reorganización poética de los objetos y paisajes percibidos desde el interior del vehículo y los sonidos que provienen del afuera están desligados de un naturalismo sonoro. La nitidez necesaria para conducir es reemplazada por un nuevo movimiento de lo real que permite vislumbrar un materialismo poético en el que las formas del mundo son expresiones estéticas desentendidas de cualquier noción pragmática.

He aquí un laborioso rediseño de la sustancia móvil de la identidad, he aquí una modulación de la vida consciente que es interpelada por una nueva disposición de todo el orden sensible, pues si bien la vida consciente se define por el trabajo de la conciencia sobre sí, la sensibilidad también puede acelerar la conquista de la experiencia consciente. Sucede que la misma sensibilidad ha sido confiscada por el régimen estético de los autómatas. La relación con la materia, la bienaventuranza del tacto, el reconocimiento de los sonidos, la apreciación morfológica de las cosas y la combinación de todos y todo en el espacio son cuestiones centrales de la vida consciente y, por lo tanto, del cine de Fontán.

Todo esto no es del todo novedoso en ese cine, pero sí el trabajo en conjunto con la escritora Gloria Peirano. Ambos ya habían probado esta afinidad electiva cuando trabajaron al unísono en *El día nuevo*. Este entrecruzamiento estético y

amoroso se replicaba en la propia historia de una separación de una pareja. El trabajo mutuo detrás de cámara o en el fuera de campo permitía que el hombre y la mujer de la ficción se separaran. Peirano tomaba la palabra y el sonido, Fontán la imagen. El hombre era una imagen, el verbo una mujer. El relato de una separación se materializaba en la total disyunción entre imagen y sonido que conformaba la materia real de ese film.

A Peirano no la avergüenza ser sonámbula y por lo tanto ha decidido escribir un insólito manual para quienes son parte de ese viaje breve y sin calendario a lo ominoso. Dice: «Los sonámbulos no toleran la demanda. Miran fijo hacia delante. Pueden atacar si se insiste en hablarles. No lastiman física o espiritualmente, sino que van más allá, hacia un territorio desconocido, que profundiza los bordes del desgarró».

La escritura no puede coexistir con la experiencia sin sujeto y alucinada del sonámbulo, pero al escribir sobre esto se saca provecho del trance no deseado para regresar de ese periplo con un posible saber acerca del no saberse ni contenerse. La escritura intenta poblar el desamparo. En esto, la sabiduría misteriosa de Peirano consiste en trabajar sobre la ausencia del sonámbulo como ente privilegiado que visita el abismo para avanzar sobre otras formas de sonambulismo que ya no atañe a los durmientes que caminan y hablan sino a todos aquellos que caminan y hablan como si durmieran.

Es que el manual, el diario y las películas de la trilogía prodigan una revelación compartida, acaso terapéutica, que nada tiene que ver con las categóricas trivialidades de la autoayuda. He aquí una ascesis secular o una inusual práctica conjunta: dos artistas eligen doblegar diariamente el sonambulismo y el automatismo, ese otro sonambulismo que no necesita del colchón y de la noche. Las tres películas de esta trilogía de

Fontán condensan toda su obra precedente —hasta se oye el tic-tac de *El árbol*— y en cada caso profundizan la potencia del cinematógrafo (digital) para hendir la repetición de la vida ordinaria y hallar entre actos mecánicos y espacios ordinarios una vía estética que modifica la cualidad intrínseca de la conciencia y su relación con lo circundante. Si un espectador se sometiera a un visionado diario de las tres películas por un tiempo determinado, las formas de asociación del cerebro y los circuitos implicados en la recepción de las películas darían como resultado un nuevo equilibrio sensible. El diario de Fontán, por otra parte, fundamenta amablemente los hallazgos de la puesta en escena. No se trata aquí, al menos todavía, de una posible organización discursiva de su poética, sus propias «notas sobre el cinematógrafo». No hay dudas de que se da a conocer, sin por eso ser indiscreto pero sí generoso, la conciencia que ha acompañado el nacimiento de las imágenes y los sonidos de su trilogía. Taquigrafía del alma del cineasta, que está en sus imágenes, sonidos y palabras.

El manual de Peirano es necesario porque complejiza las cosas, porque los recuerdos del sonámbulo, ahora ya transformados en literatura, no niegan la existencia de un fondo incierto e ingobernable en el que la muerte coexiste con la vida y que parecería cuestionar la feliz hermosura que despunta en las tres películas. No es así, más bien todo lo contrario. Si estas películas existen es porque entran en disonancia con los textos de Peirano, oraciones sufridas y a su vez siempre vigorosas que remueven las certezas y los talismanes conceptuales para ir en busca de una vida nueva, tras reconocer un punto ciego en el corazón de la existencia.

I

Sol en un patío vacío es un título equívoco frente a lo que Fontán (se) propone: atestiguar el movimiento de la materia antes de que el lenguaje fije sus límites y establezca diferencias entre los entes animados y los objetos. Excepto un texto de bienvenida, el resto del film es sólo imagen y sonido en un sistema de enlace erigido en la disyunción: lo que se ve rara vez coincide con lo que se oye; aquí el sonido espiritualiza todas las apariencias, a veces borrosas o desacomodadas respecto de una posible referencia, con lo que se insiste en hallar fenómenos materiales todavía sin terminación. Un viaje en subte o en auto durante un día de lluvia adopta figuras que a veces sugieren tímidamente la distorsión material de las pinturas de un Bacon. La expedición a un jardín puede devenir en una acuarela viviente; el patio aludido en el título, en un teatro fantasmal donde la luz del sol determina el brillo de los objetos, como si estos fueran emanaciones estéticas de la Tierra. A esta grandiosa elección de registro se suma un laborioso y complejo universo sonoro que simula formar un acorde musical no identificado y renuente a cristalizarse en una expresión melódica reconocible, decisión estética coherente dado que todo lo que se representa tiende a una expresión indeterminada de la materia.

II

«Si las palabras son continuas —dice Gloria—, existe entonces una posibilidad». Un poco después, el propio Fontán dice: «Hay una frontera difícil de describir en los sonámbulos, viven en la rasgadura del hielo y desde allí hablan. Y lo que quieren es hablar, continuamente; que las palabras no cesen jamás». En el cine de Fontán siempre está presente una poética que organiza el todo; he aquí una declaración indirecta: hacer un film cuyo punto de vista esté situado en la rasgadura. Todo lo que sucede en *El estanque* es la combinación de breves meditaciones sobre el sonambulismo, escenificadas en algunos tramos como si fueran esbozos de los sueños de Gloria Peirano, escritora y compañera del director, que además es sonámbula. El relato habla de un estanque, de un niño que lleva un hacha, de una mujer con cicatrices; algún plano ilustra algún recuerdo, otro es una respuesta a una frase dicha en pleno trance. Pero todo es enigmático, porque el sonambulismo lo es. ¿Qué es un sonámbulo? Un hombre o una mujer que habla, se desplaza, abre los ojos, pero sigue durmiendo. El lenguaje suena, pero no hay exactamente un enunciador; se habla, sin que alguien hable. Bajo tales coordenadas simbólicas, Fontán se aventura en ese misterio. Que haya elegido filmar felinos, reptiles y cuadrúpedos no es una casualidad. El lenguaje separado de Gloria lo empuja a considerarla, intermitentemente, animal, pues cada vez que el lenguaje la abandona y una entidad ajena la ocupa, ella es pura animalidad. Es el film más amoroso del director y acaso también un film de terror.

III

Ninguna cosa, ningún suceso está desprovisto de la potencialidad de suscitar la emoción estética. La lluvia, la muerte de un vecino, una demolición, una mudanza, la memoria almacenada en un video casero en el que un niño juega con un gato y baila, una caminata en el bosque, la conducta de un transeúnte, el reflejo de un ramo de flores en un televisor apagado, los operarios de una obra vistos desde una ventana, pueden adquirir un matiz estético. Eso es lo que resplandece sin prepotencia alguna en *Lluvias*, película muy cercana a la tradición del diario personal de Jonas Mekas, aunque alejada del cosmopolitismo de éste y teñida por la característica impronta poética de Fontán. La clave de la mirada asumida por el director de *El limonero real* consiste en acopiar signos y eventos cotidianos y estetizarlos para que se desmarquen de la insignificancia habitual que se les atribuye bajo otro código de significación. Dividida en capítulos y acompañada por daticiones no del todo completas, forma elemental de separación que apenas sugiere el paso del tiempo y un cambio en el estado de ánimo, la película ostenta un trabajo minucioso en su materia sonora que enrarece la apariencia de las cosas. Así es como *Lluvias* prodiga varios momentos de una hermosura contundente: las secuencias que tienen lugar en un bosque de pinos son inolvidables, intensidad estética reconocible en toda la obra del director.

Roger Koza



EL LAGO HELADO

DIARIOS

Gustavo Fontán

SOL EN UN PATIO VACÍO

Marzo de 2014

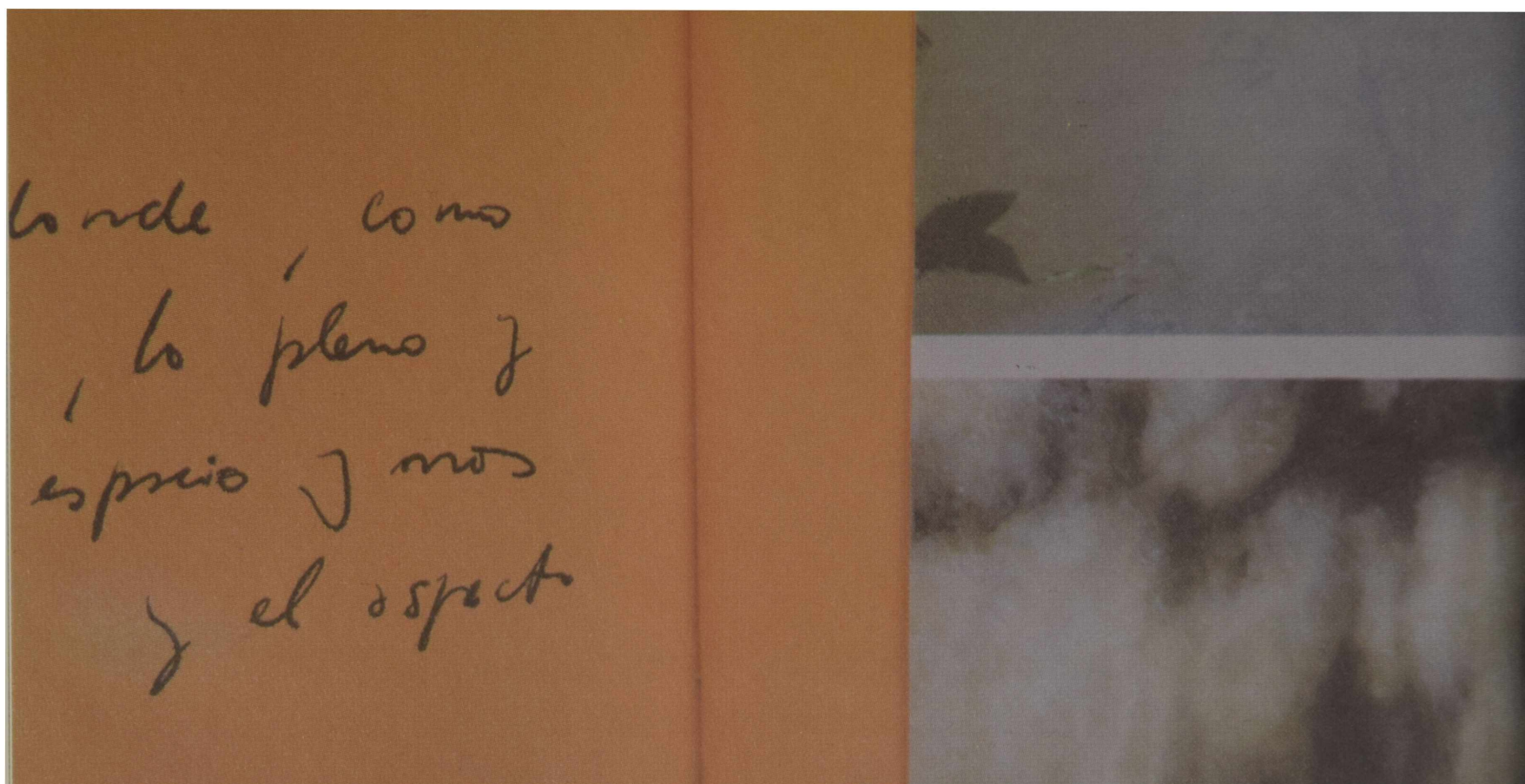
Desde la ventana de la cocina de mi casa veo un patio. La posición y la distancia me permiten solo una vista parcial, un fragmento. Me gusta cómo el sol toca ese patio. A veces, una mujer cruza la puerta entreabierta; la atraviesa como un relámpago y desaparece.

Abril de 2014

Grabo con una primitiva cámara digital. Una mirada directa sobre el mundo. Mirar lo cotidiano. Vaciarlo de lo cotidiano. Lo real y su abstracción.

«Un mundo en pedazos donde, como en las pinturas chinas, lo pleno y lo vacío se reparten el espacio y nos enseñan la imperfección y el aspecto fugitivo de la existencia.»

Raúl Ruiz



Junio de 2014

Unos árboles que se bambolean en una memoria arcaica. Huelo el pasto húmedo, llega hasta mí con las primeras gotas de la lluvia. Ese olor despliega un ensueño, un conjunto de vibraciones, de certezas vitales.

Volver a oler, a ver, a oír, como si fuera la primera vez. Elegir partir.

Ella dice: Hay una casa, siempre se llega a una casa. Hay un perro blanco y negro y la pata gastada de una mesa y una luz que se esfuma cuando la mirás.

¿Es posible filmar un movimiento del espíritu? ¿Es posible filmar ese camino? Irse de una casa para llegar a otra casa. En el horizonte, en la fugacidad del plano, en la certeza del movimiento, se instala una mujer, como en la bella tradición amorosa.

Grabo sólo imágenes que tiemblan. Ese temblor es la condición inefable del viaje. También su belleza.

LLUVIAS

Mayo de 2015

Llevo a mi padre al médico. Llovizna. Vamos a un consultorio en Mármol, frente a una plaza inmensa y vacía. Mi padre va serio. Lo veo viejo por primera vez. Va callado y se toma una rodilla para bajar del auto. En esos metros, desde el auto hasta la puerta, la lluvia nos moja un poco. Recuerdo dos versos de Daniel Freidemberg: «Acá me trajo el declinar de mi padre, o el amontonamiento de los años».

Junio de 2015

Suena el timbre de mi departamento. Atiendo por el portero eléctrico, no contesta nadie. El timbre vuelve a sonar con insistencia; es tarde y me sobresalto. Entiendo que es arriba, directamente en mi puerta. Abro y me encuentro con Delia, mi vecina de piso, una viejita con apariencia de gnomo. Me pregunta si tengo Rivotril o cualquier tranquilizante.

Ve a Delia en la puerta del edificio. Aunque está inmóvil, sin bajar a la vereda, su cuerpo tiene una tensión, como si todo el tiempo amenazara con irse. De su brazo cuelga una cartera. Está lista para un paseo que no se decide a hacer. Pienso en los desesperados, en cualquier tipo de desesperación. Le saco una foto.

«Permanece en la lluvia atenta. Por su luz, hombre callado por su luz callada. En quien los recuerdos se vuelven lluvia ni bien se da vuelta para evitar unas ramas caídas. Mira avecindarse unos árboles. Callada la lluvia, callado el hombre que por ella avanza, lluvia de su memoria que lo moja.»

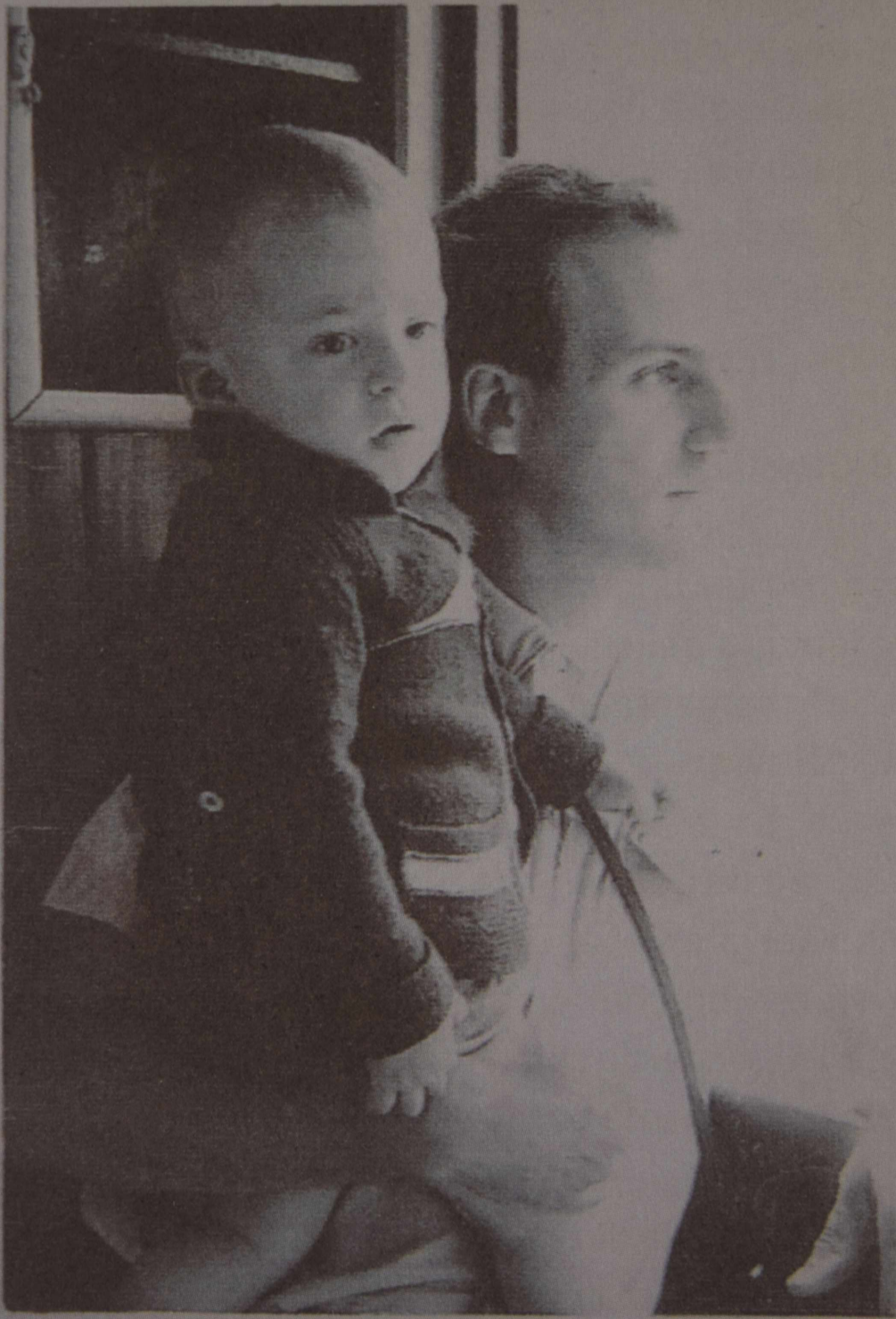
Arnaldo Calveyra

El portero me cuenta que Delia se murió.

Septiembre de 2015

Operan a mi padre. Es una operación menor, sin riesgos salvo los que sus ochenta años plantean. Paso con él dos días en la clínica. Pienso en el paso del tiempo, el enrarecimiento del tiempo dentro de una clínica. Por la pequeña ventana de la habitación se ve una línea de macetas sobre una pared, un estacionamiento, el patio de una escuela, algunos árboles en el fondo. Lo que se ve por esa ventana no es lo mismo de día que de noche. Pienso en el tiempo enrarecido dentro de un hospital o una clínica, en la ventana, las macetas, esa liberación. Le muestro a mi padre una foto que encontré hace unos días. Me tiene en brazos. Él tendría unos veinticinco años, yo uno o dos. Le pregunto dónde estamos. Me dice que no se acuerda.

¿Cuál es la distancia entre el cuerpo de mi padre en esa cama y el mío en esta silla?



My pride of joy.

Vemos con Mario lo que filmé en la clínica. Hablamos del modo de filmar a las personas en el espacio. Hablamos del modo de filmar la intimidad, vaciándola de sentimentalismo y biografía. Probamos pegar algunos planos. Hablamos de los puntos de corte, la tensión que una sucesión de cortes puede provocar en la sensación de cronología o de suceso casi fuera del tiempo. Quiero que el suceso esté en el tiempo, y también fuera de él. Se ríe. Esa noche pienso en el cruce de tiempo y materia.

Octubre de 2015

Vemos con Gloria *Últimas conversaciones* de Coutinho. João Salles presenta la película. Unos días atrás, vimos con Gloria Santiago. Se lo comento a João. Mira a Gloria. «Perdón», le dice y ríe. (Amo *Santiago* es una de las películas más hermosas que vi en mi vida). En la presentación, João habla de la memoria, de la necesidad de Coutinho de que haya bastante tiempo entre el hecho del que se habla y el presente. Dice que Coutinho confiaba en esa brecha temporal, en esa distancia entre la experiencia y el recuerdo como material para una película. Por eso la duda permanente para hacer *Últimas conversaciones*.

Esa noche Gloria habla dormida. Se angustia. Habla de una niña y enseguida entiendo que habla de la niña de la escena final de la película de Coutinho. Dice que ella quiere una niña que le hable, que le hable todo el tiempo. Que no quiere nada más.

De niño, durante un período alrededor de los ocho años, tuve terror a la muerte. No dormía en toda la noche, hundido en mi cama, rodeado por la sombra espesa de un cuarto de techos altos. En un rincón había un reloj de péndulo que sonaba cada

media hora. Las campanadas me permitían registrar el movimiento de la noche. Todavía tengo la sensación de esa experiencia. Las cuatro, las cuatro y media, las cinco. La cercanía del día y de la luz. Cuando el primer resplandor entraba por las rendijas de mi ventana, me dormía.

Carmela, una de mis alumnas en la Universidad Nacional de La Plata, escribe en su proyecto: «Escribir sobre la tristeza que desarma el alma. Escribir sobre las cosas que hacemos para aplacar esa tristeza».

Pararse en el balcón, mirar la calle. Sostener ese esfuerzo. Después de algunos días aparece un hombre, fuma, va y viene en la vereda. Estira los pasos como en un rito indescifrable, mira sus pies. Hacia un lado y hacia otro, como si la vereda lo enjaulara o no pudiera ir más allá.

Diciembre de 2015

El episodio de Delia puede ser el primero de la película. El de mi padre el último. Una lluvia inicial, una lluvia final. Entre dos lluvias, una mirada sobre la fragilidad.

Enero de 2016

Las conexiones secretas entre los episodios, los hilos invisibles que tejen la malla del sentido. Es uno de los esfuerzos, quizás el central.

Fechar: 3 de marzo, 8 de noviembre... La precisión de las fechas que atan el suceso a un momento histórico, un acá y un ahora.

No fechar: sin fecha. El lugar donde el tiempo se abisma y se convierte en memoria o en sueño.

La luz nos revela el mundo. No lo sublima, no la epifanía, sino la piel gastada: una cama de hospital, una mesa, una ventana. Las cosas intrascendentes y los cuerpos, las energías de los cuerpos, la fragilidad de los cuerpos. Ya no lo sublima sino el riesgo y el naufragio. Las sombras cuando la luz o las aguas se retiran.

«Huyó lo que era firme y solamente lo fugitivo permanece y dura.»

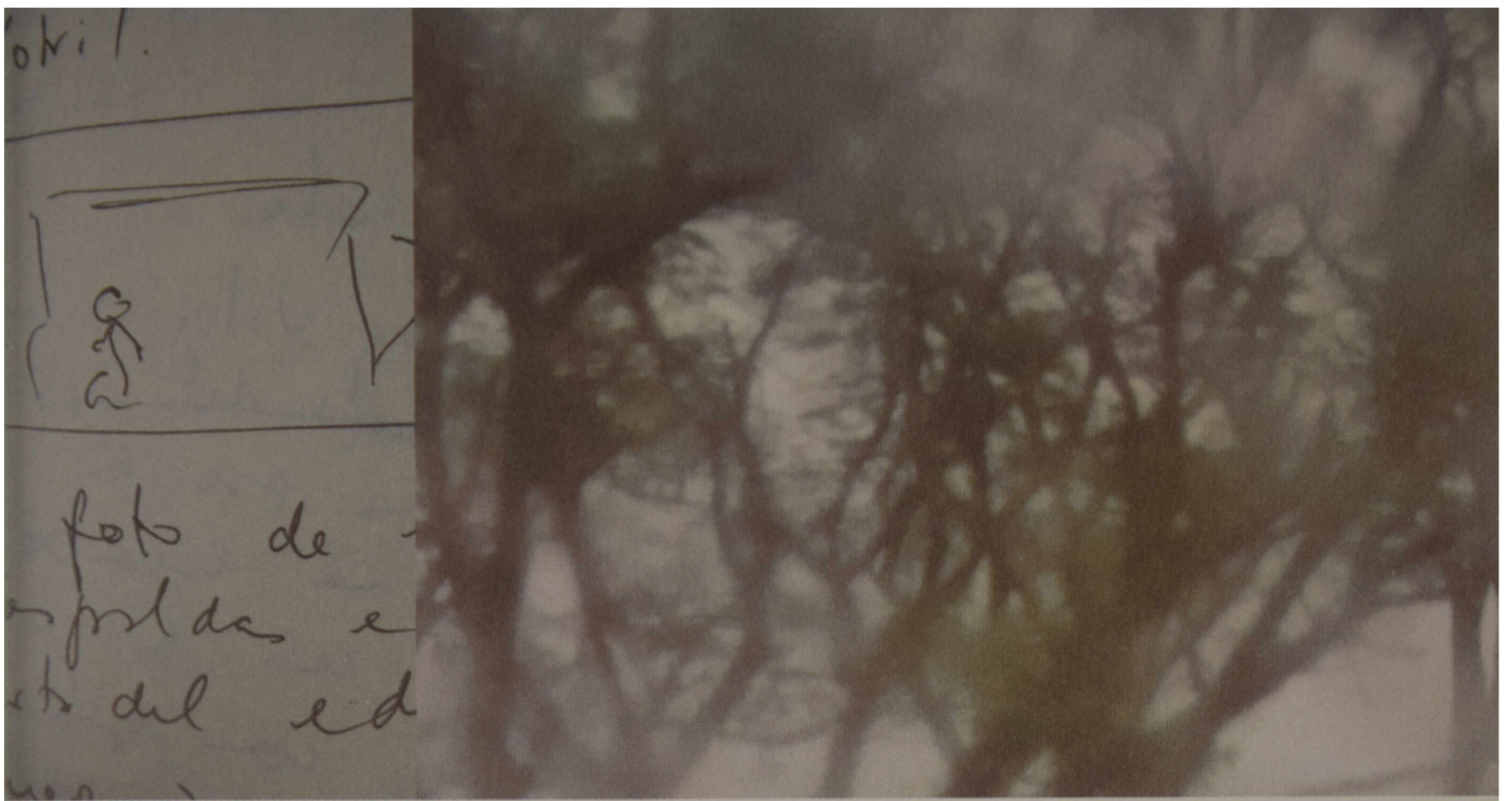
Quevedo

Febrero de 2015

Filmo, vuelvo a filmar, lo que se ve por la ventana de mi cocina. Aquel patio, aquel de la casa vieja que rozaba el sol, va quedando oculto. Obreros, maquinarias, construyen un edificio entre aquel patio y mi ventana. Filmo a los obreros en el pozo. Filmo unas planchas de *nylon* inmensas, balanceadas por el viento, rasgando el aire.

«Luego hablaron de otras cosas, pero él no las recordaba ahora porque la memoria se le iba hacia los andenes y todos los andenes estaban como arrasados por la lluvia.»

Daniel Moyano



Voy y vengo con la película. Se arma, se desarma. Le permito que tiemble, acepto su sismo. Creo y descreo en ella.

Marzo de 2015

El sol, en esta época del año, entra durante quince minutos a la casa de Mario. La habitación y los objetos que están a su alcance van de la sombra a la sombra, con ese intervalo de luz móvil sobre ellos. Mario quiere registrar ese tránsito de la luz y arma un dispositivo con su cámara súper 8 para que dispare cada treinta segundos. Coloca algunos objetos sobre el piso de madera, se asoma cada tanto para mirar el cielo entre las paredes del edificio. El gato llega solo detrás de los rayos de sol.

Me acuerdo de una lluvia en Cosquín, donde pasábamos unos días de vacaciones. Yo tendría unos seis años. Fue breve y feroz. Así permanece en mi memoria, desbordando calles y ríos,

aullando con una especie de furia inédita para mí hasta entonces. Esa noche soñé con un río que corría por los pies de mi cama. Todavía recuerdo ese temor, el esfuerzo para que no me arrastre.

Un saber que se funda en la experiencia. Un lenguaje que ponga de manifiesto esa experiencia. Un cuerpo bajo la lluvia (no hay que filmarlo).

De pronto me acordé de algo. Proyectábamos hace algunos años *La orilla que se abisma* en un pueblo de Entre Ríos. El público era variado, algunos habían leído la poesía de Juan L. Ortiz, otros no. No eran demasiados los espectadores, unos veinte. Quizás por eso pude prestarle atención a una mujer, de unos setenta años, en el fondo de la sala, que permaneció inmóvil durante el rato que duró la charla posterior. Parecía prestar atención a los comentarios, pero también ajena a todo, como hundida en un estado indescifrable. Terminó la charla, la mujer se acercó y me dijo: «Toda mi vida viví en el campo... esa tormenta me dio miedo». Se refería a una pequeña secuencia de la película. No dijo nada más, me miró unos instantes y se fue. Ahora pienso en el poder afectivo de la lluvia, de su ligazón emocional con todos nosotros. Hay algo primario en ese vínculo con la naturaleza, un modo de estar *a merced de*, una forma de intemperie. La lluvia despliega en nosotros un saber de características dobles, ancestral y arcaico, por un lado: personal por otro.

La distancia entre una lluvia y otra lluvia. La distancia, lo que entiendo por distancia en este caso es casi paradójal: es la del tiempo y la de la experiencia. (La experiencia es doble, la del relato, y la de cada uno con la lluvia). Por fuera del

valor metafórico, espero que la lluvia coloque al espectador en una especie de sensación de *intemperie*.

Agosto de 2015

Como en un diario, los episodios no tendrán que ver argumentalmente entre sí. Serán fragmentos de realidad, una multiplicidad de imágenes discontinuas que, en un principio, no podrán ser reducidas a la conciencia: fragmentos que se resistan a todo discurso inteligible. Solo en la acumulación de estos fragmentos y a raíz del canal oculto que los une, debe darse el desprendimiento del sentido. No importa el enunciado de un tema, sino las conexiones más profundas que dejen en la percepción una marca, una cicatriz.

Si pudiésemos asimilar el concepto de voz al de *mirada*, haría más las palabras de Diana Bellessi: «Las tareas de esta voz: permanecer atenta a lo inútil, a lo que se desecha, porque allí, detalle ínfimo, se alza para ella lo que ella siente epifanía. Las tareas de esta voz: deshacer las cristalizaciones discursivas de lo útil y tejer una red de cedazo fino capaz de capturar las astillas de aquello que se revela. Atención y artesanía. Las tareas de esta voz: desatarse de lo aprendido que debe previamente aprenderse, y disminuir así los ecos de las voces altas para dejar oír la pequeña voz del mundo».

EL ESTANQUE*

31 de diciembre de 2015

En el parque de la casa de campo donde pasamos fin de año con Gloria vemos un chico con un hacha. El niño nos mira, nos pregunta si vimos a su amigo, anda de acá para allá. De su mano cuelga un hacha pequeña, de mango rojo.

Esa noche, como suele sucederle en un lugar extraño, Gloria tiene sonambulismo. Se levanta, quiere salir. Le abro un poco la puerta cuando ya no hay más remedio. Ve una porción de pasto; se frustra y retrocede.

«Ahí tiene que haber una escalera para que sea mi casa. Traeme la escalera para que pueda salir».

Enero de 2016

Gloria me regala una cámara. Sabe de una inquietud que tengo desde hace un tiempo: la necesidad de filmar el mundo de manera más inmediata, mirar lo contiguo sin mayor intervención, mirar lo que sucede, en el momento que sucede, robar fragmentos del mundo. Los procesos dilatados de la producción de una película, la intermediación de un equipo —sentí en su momento— me impedían llegar a una zona de la mirada más ingenua, más intuitiva, más visceral.

*Sobre textos de *Manual para sonámbulos* de Gloria Peirano.

Además de la cámara, Gloria me regala algunas frases:

«Kafka escribe un diario para volver a leer las conexiones que no ha visto al vivir.»

Ricardo Piglia

«El diario es tan privado y tan instintivo que incluso permite que otro yo se desgaje del yo que escribe, que se separe y observe al primero cuando escribe.»

Virginia Woolf

Salgo a hacer unas fotocopias. Son las dos de la tarde y hace mucho calor. En la calle vacía, muy cerca de mí, un hombre cae de boca al piso. No es un tropezón, se desmoronó. Cuando toma conciencia se aplica Ventolín. Lentamente, se reincorpora. Al rato cuenta: salió de su casa en Colonia Gálvez, Santa Fe, hace veinticuatro horas. Llegó hasta Buenos Aires a dedo y sólo comió un pan que le dio un camionero. Perdió su trabajo hace un mes y va hasta Verónica, a buscar a su padre. Habla con sencillez: «Se me acabaron las fuerzas».

Gloria tiene un sueño, habla dormida. Recuerda a su hija pequeña en la plaza: describe los movimientos, el ir y venir; hace mención a su pollera roja. Habla como si lo estuviera viviendo o lo tuviera frente a sus ojos de algún modo. Vuelve a describir a la niña, sus movimientos en la hamaca, y en la descripción se hace presente el sujeto que observa, inevitablemente:

por el recorte, por el relato, por las emociones asociadas. Es un instante de felicidad plena. Eso transmite, eso creo, hasta que se pone a llorar. Lloro, hablo, no entiendo. Hasta que al fin entiendo. Dice: «Yo sabía que alguna vez eso iba a estar perdido en el tiempo».

Durante varios días quedo impactado por el sueño de Gloria. Me pregunto por la intensidad de una escena que deja ese fulgor en la memoria. Me pregunto cómo alguien puede decir dormido una frase de esa belleza y profundidad: «Sabía que alguna vez eso iba a estar perdido en el tiempo».

Gloria me dice que cuando uno pierde algo nunca sabe el alcance de lo que pierde.

«Es mi parte de tierra la que llora por los ciruelos que he perdido.»

Héctor Viel Temperley

Febrero de 2016

En una plaza de Colón, en Entre Ríos, una noche, mientras espero a Gloria y a su hija, filmo lo que me rodea. Es tarde y el calor, todavía a esa hora, carga al mundo y al tiempo de un vapor denso. Todo es lento y sofocante. Alrededor de las sombras, como un fantasma, el *trencito de la alegría* se va y vuelve permanentemente con sus luces falsas y su música. Esa música y el silencio. Esa música que se obstina y se desintegra. Y ese vapor como un polvo gris que cae sobre todos. El propósito, ya lo dije: mirar lo contiguo sin mayor intervención

que una cámara, mirar lo que sucede, en el momento que sucede, robar fragmentos del mundo.

Mayo de 2016

Vemos con Mario Bocchicchio imágenes que filmé. Me dice que no encuentra nada en varias de ellas: las luces y las sombras en un patio, la lluvia sobre las plantas (ya está eso, ya lo hiciste); la marcha del 24 de marzo (cree que ese tono directo no es mío —y lo sé yo también—). Hablamos largo y tendido del desasosiego que provoca el avance de la derecha, el gobierno de Macri y su ferocidad. Nos reconocemos entristecidos, también furiosos, pero profundamente heridos. Después editamos las imágenes nocturnas de la plaza de Colón. Coincidimos en que ahí se abre un camino.

A partir de la secuencia editada (la de la plaza de Colón) decido trabajar con dos patrones visuales que se establecen ahí: los autos, las luces de los autos, que se mueven en el cuadro (siempre fragmentadas, perturbadoras, como algo que acecha), y personas vistas a la distancia (fragmentadas o semiocultas). ¿Por qué? Eso me pregunto, una y otra vez. No lo sé con certeza. Intuyo, siento, que hay en esos patrones, en principio, la expresión de un estado que es fiel a lo que siento.

Le escribo a Mario sobre lo que estoy trabajando (filmar a partir de esos dos patrones visuales). Me contesta: «Hay un suspenso en ese procedimiento que nos va a llevar al sentido de lo que buscás, tiene fuerza esa idea, es como si el mundo fuera visto por el rabillo del ojo. Las definiciones aparecerán por la persistencia del procedimiento». Me quedo pensando en esa

cita que te dio Gloria: «Sustancia es lo que ha sido puesto a prueba», algo así como «Esto no es una pipa».

¿Es posible que una película nazca y crezca a partir de la persistencia en un procedimiento? ¿En qué momento surge el concepto, la secreta e imprescindible ligazón de los fragmentos? ¿Puede ser sólo intuitivo?

Cada fragmento debe ser lo que es y debe ser un abismo (pensar en esto, desarrollarlo). ¿Y entre palabra e imagen? ¿Cuál es el agujero?

Gloria escribe *Manual para sonámbulos*. Me ofrece hacer una adaptación para la película. Son fragmentos, como éste por ejemplo: «Sueño con unos niños que patinan sobre un lago helado. Llevan abrigo de colores, gorros, guantes. El hielo va a romperse. Primero se rasgará, nadie se da cuenta. Seguirán patinando. Pasarán con sus patines por encima de la rasgadura. Todo el sueño transcurre en ese lapso de tiempo, antes de que el hielo se astille y se fragmente, y un niño caiga en el agua helada y muera, cuando todavía nadie se da cuenta de aquello terrible que pasará».

La imposibilidad de estar en el mundo.

Filmo la secuencia de los obreros que asfaltan la calle. Llegaron inesperadamente esta mañana a la calle de la casa de Gloria. Veo todo desde la ventana del dormitorio. El rigor de las máquinas, el polvo, el humo, la coreografía robótica de los hombres vestidos de anaranjado. Pasan las horas; la luz profundiza el dramatismo o lo achata. Si hay sol, la belleza es un contrapunto. Si está nublado, la unidad no tiene fisuras.

La secuencia de los obreros asfaltando la calle habilita algunas preguntas. La propia dinámica temporal que le pertenece al suceso es una tentación para su edición. La cronología de la realidad otorga a la secuencia una posibilidad de estructura narrativa. Creo que hay que estar atento a estas tentaciones. Nada que se acerque a la cronología en el sentido más llano parece ser útil para la película.

A partir de la secuencia de los obreros asfaltando la calle me hago otras dos preguntas: ¿Cómo son los equilibrios de los pesos en una estructura? (Hay que pensar muy bien esto en cada secuencia: ninguna puede tragarse a la otra. Su peso específico debe inscribirse de manera precisa e invisible en el conjunto). Y por otro lado: ¿Cuál es la dinámica de la organización de las secuencias a lo largo de la película? ¿Queda definida desde el principio y se la mantiene? ¿O el propio devenir de la película provoca una acción también sobre la sintaxis?

Entre la voz y la imagen, entre imagen e imagen la rasgadura del hielo. El paisaje del desconsuelo. Lo que se pierde, dice Gloria, es infinito. La soledad del que mira, la soledad del que narra.

Sueño con un espacio portuario, nocturno y desolado, de grandes galpones. Hay una luz fantasmal contra las chapas. Me muevo con lentitud, como si caminara por un lugar familiar que se transformó en otra cosa, una especie de paisaje devastado, gris. Durante el sueño, sin dejar de caminar —alma en pena— pienso que es eso lo que tengo que filmar.



Junio de 2016

Gloria ya escribió los textos. Los tenemos presentes con Mario, pero decidimos no colocarlos en la película hasta el final. Nos guían, estructuran, pero intentamos que los dos relatos se muevan de manera paralela: a veces se tocan, a veces no. Poseen el mismo espíritu, el mismo dolor.

Entiendo que hay que abrir nuevos espacios para mirar y creo que deben ser espacios públicos. Mario me propone que vaya al zoológico. Me río en principio pero termino haciéndole caso. Nada más desolador que ese triste paseo dominical. Familias enteras tirándole galletitas al elefante, incluso un niño con una gomera, tienen para mí algo desolador, de circo triste. Hay algo hermosamente ingenuo, sin embargo, en la sonrisa de los niños. Las encuentro entre los reflejos de los vidrios del serpentario. ¿Hay algo de esperanza en esas sonrisas? (¿Tal vez, si dejamos alguna de esas sonrisas en el relato

la fisura no será completa, habrá luz, alguna lucecita en algún lugar del túnel? ¿O serán el contraste, el reflejo de lo perdido?) En el pabellón de las serpientes también encuentro un movimiento de sombras: un andar sin sentido de cuerpos sin rostro. Soy uno de ellos.

En un callejón, al costado de la estación de trenes Federico Lacroze, filmo a unos perros. Es un día gris, atardece. La luz gris, sucia, permite recortar con precisión a los perros negros contra los adoquines. Están inmóviles, en situación de alerta. Mientras los filmo se acercan dos policías. Me miran —hay algo perturbador en su acechanza— pero no detengo la acción. Aunque sigo filmando, algo en mi cuerpo se intranquiliza. Al fin, después de un rato, apago la cámara, cruzo frente a ellos sin mirarlos, y me voy. (La imagen de los perros y la intranquilidad, esa suma.)

«Hay una confianza metafísica en este esperar que la sucesión psicológica de tus pensamientos se configure en una construcción.»

Pavese

Es un impulso el que lleva a ver/recortar fragmentos del mundo. Un trozo de materia que contiene la emoción actual (primera operación: el plano como catalizador de una experiencia). El sentido final surge de las relaciones, fundamentalmente las ocultas, entre esos fragmentos (segunda operación: el montaje).

Un domingo de sol voy a filmar a La Boca. Sobre el río, más allá del río y a los costados del lugar turístico, encuentro un paisaje desolado. Mientras miro a través de la cámara pienso en esos fragmentos de materia que me regala el mundo y en la necesidad de abismar el plano, tensionarlo hasta su abstracción.

Planos arrancados al mundo: deshechos de su cotidianeidad y sus relaciones habituales se abisman. Esa violencia persiste en ellos y los vuelve disponibles para nuevos vínculos con otros planos arrancados al mundo.

Hablamos con Gloria de la película. Me da a leer al rato una cita de Rilke: «Así como el lenguaje no tiene ya nada en común con las cosas que designa, los gestos de la mayoría de las personas que viven en las ciudades han perdido su relación con la tierra, están por así decir suspendidas en el aire, oscilan de un lado a otro y no encuentran lugar donde posarse».

Julio de 2016

La película avanza como un río. Filmo, editamos. Respetamos, de alguna manera —no estricta— la cronología de los fragmentos filmados. Como si el tiempo, el avance del año, nos diera una clave de transcurso, de movimiento. ¿Un río que va hacia el desierto?

Una mirada que no encuentra lugar donde posarse. ¿Qué hay para mirar? La película como la huella, lo residual de esa búsqueda. Mirar el mundo sin lugar donde posarse.



Las secuencias empiezan, en su avance, a configurarse de otra manera: no las reúne una acción o un personaje, a veces ni siquiera el espacio. Se van uniendo por una conexión secreta, un canal que va desde ellas hacia otra cosa. Hay en este procedimiento una tensión extrañada, inexplicable. Calle desierta, perros inmóviles en un callejón, unos distantes de los otros, configurando una figura geométrica, una luz incandescente, roja... ¿Qué es esa unión? ¿Qué misterio conlleva? ¿Qué estado ficcional articulan esos fragmentos de realidad?

Una película que hable como los sonámbulos, «un continuo nocturno y ciego que nadie sabe bien qué es».

Agosto de 2016

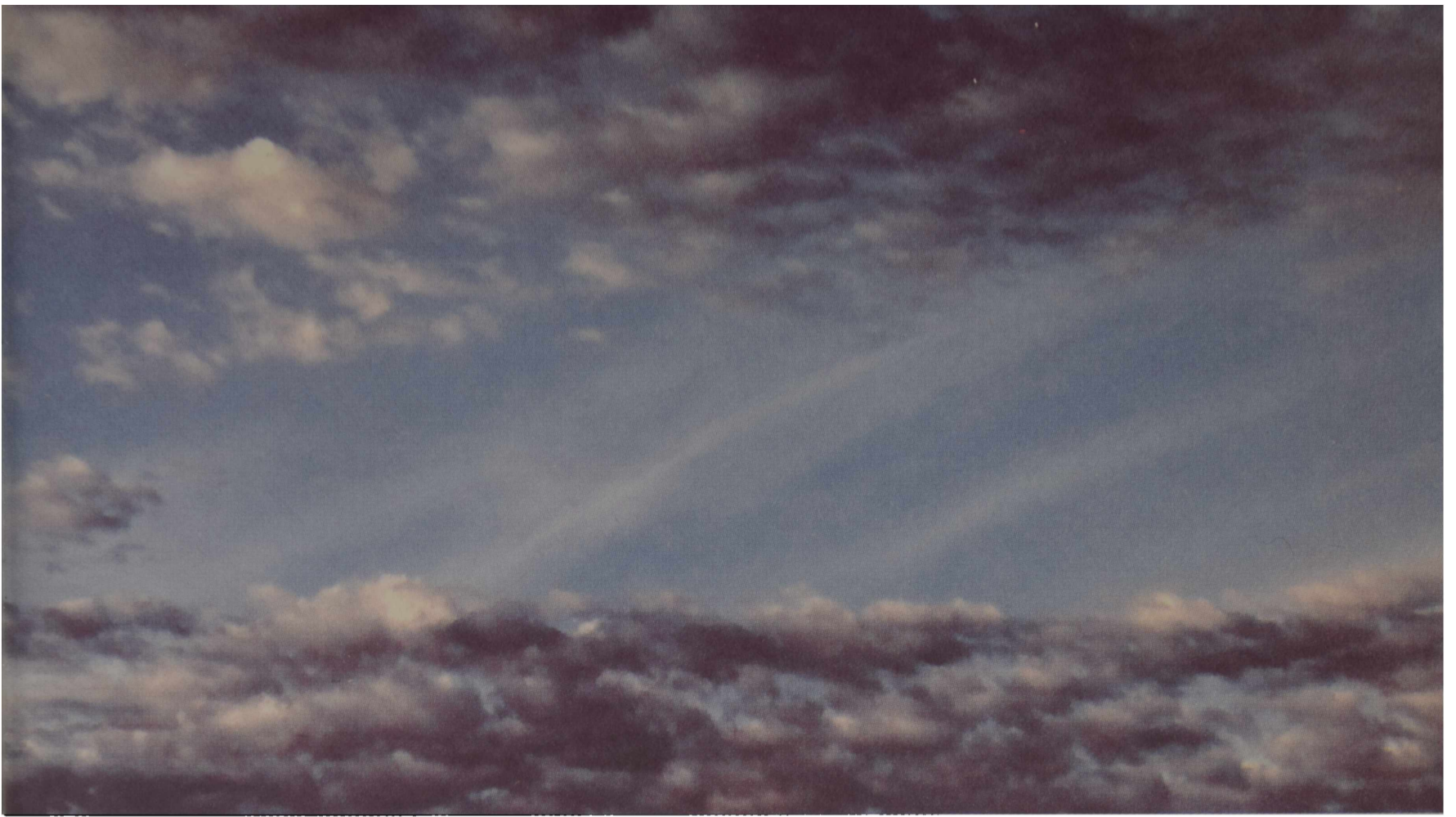
«Aquí está pintada, en grave deterioro y desolación, la herencia del desgaste que carcome al final/ hasta las piedras.»

W. G. Sebald

Octubre de 2016

Viajo a Valdivia para presentar *El limonero real*. De regreso, filmo en el aeropuerto a través de un ventanal. Llueve. Desde donde estoy, puedo delimitar un encuadre sobre el cemento mojado. Turbinas en movimiento, hombres reflejados en el piso, carros y escaleras que se desplazan: una realidad líquida, inestable. Un rato después, a la mitad del vuelo, el avión sufre un desperfecto o algo así y durante una hora volamos, sin explicación, como en una coctelera. Gritos y desmayos se suceden en un conjunto de minutos que quedaron aislados del tiempo. Esa incertidumbre. No hay piso donde apoyarse. Los sonámbulos están y no están en este mundo: esa frontera, delgada, inestable.

Tal vez, la secuencia final tenga que ser una mirada que se desplaza sobre las cosas sin saber que mirar, una mirada que deambula y ya no sabe cómo mirar.



Noviembre de 2016

La película se configura en un doble movimiento:

Inmediatez: el plano es la resultante de una mirada que se desplaza sobre el mundo buscando una imagen que responda a una emoción. El plano es un fragmento aislado (siempre es un acto violento) de su cotidianeidad. Arrancado del mundo y del devenir, se vuelve abstracto (también profundamente real porque es la expresión de un tajo) y desde el abismo de la abstracción se vuelve disponible al vínculo con otros planos.

Construcción: esos planos aislados del mundo podrían entrar en infinitas combinaciones con otros. La corriente que los lleva, el hilo sutil y secreto que los une, construyen la expresión única de la experiencia que habita la película. Se parte de la experiencia (plano) y se construye (montaje) para que el espectador tenga una experiencia similar.

¿De qué modo este doble movimiento involucra otras dos cuestiones: intuición y razón? En principio parecería que el primer movimiento contiene una importante carga de intuición y el segundo de razón. Esto es verdad a medias porque cuando empezamos a juntar las imágenes, a dejar que se vinculen unas con otras en ese diálogo único, hay un criterio que se empieza a definir y que acciona sobre la búsqueda de las imágenes siguientes. La mirada que se desplaza sobre el mundo lo indaga con relación al concepto que quedó definido. También hay algo de intuitivo, inexplicable, que funciona por el contrario cuando juntamos dos imágenes que no pertenecen al mismo universo. Es una mera comprobación. Esta imagen con otra, juntas, funcionan. Una certeza que se abre ante los ojos. Por momentos me preocupa el equilibrio de todas estas cuestiones. Es necesario que las decisiones queden ocultas, es necesario no perder el misterio. Y también es necesario el rigor para que el sentido no se disperse y se fugue.

¿Hay una doble naturaleza en cada uno de los elementos del lenguaje? ¿Una dualidad necesaria para reponer la ambigüedad de lo real?

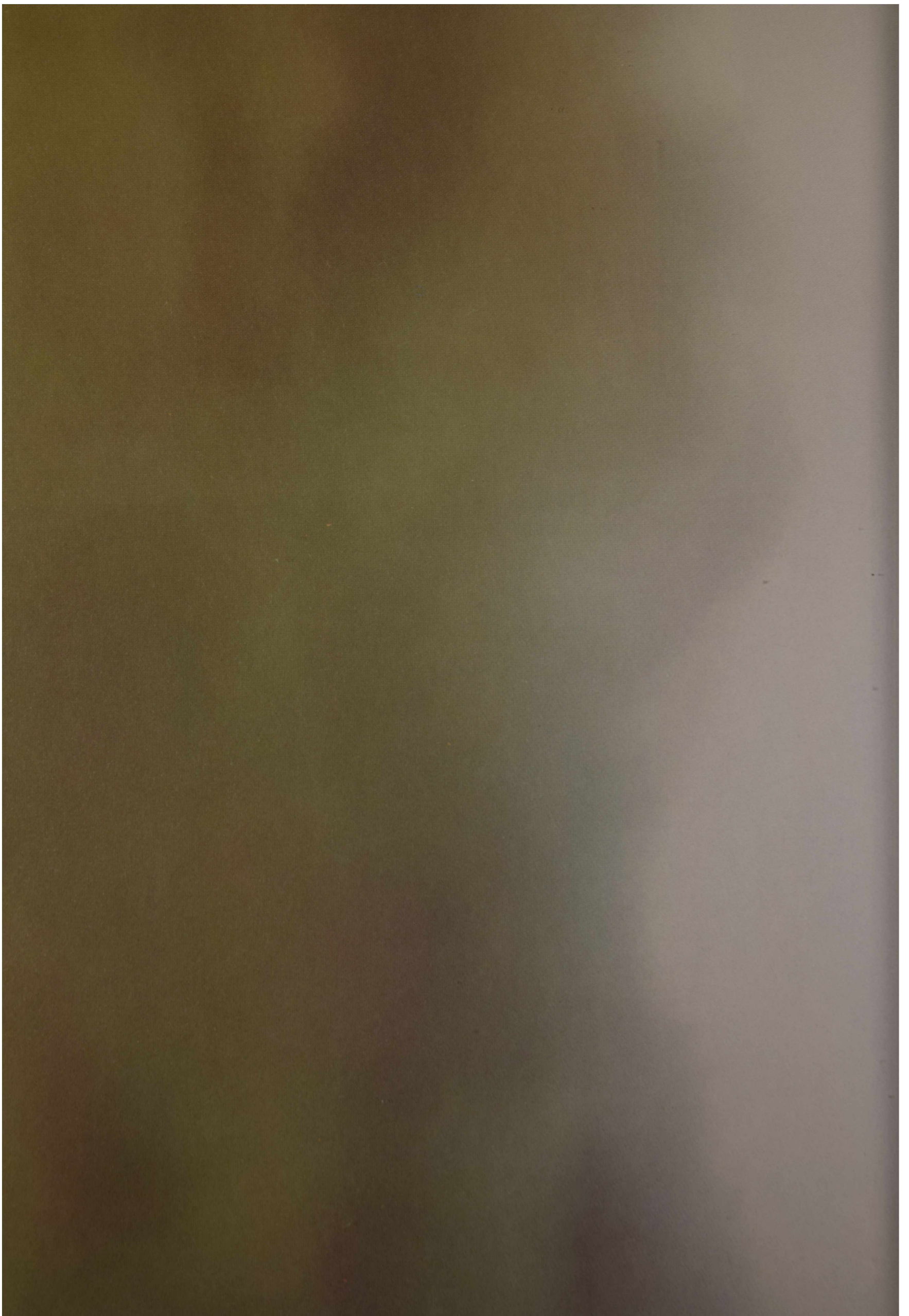
Los bordes, las cornisas. Una mirada que tenga el devaneo y la inestabilidad de quien camina por una cornisa. Las cornisas son territorios de los gatos. Por eso, los animales pasean por la película con mayor naturalidad que los hombres.

Cuando se habla con la certeza de la derrota, lo dicho es un balbuceo. ¿A su vez, una esperanza? Si alguien ve, si alguien narra, dice Gloria, se abre una esperanza. Lo dice en la terraza de la casa, mientras comemos una noche. Después se levanta

un viento intenso que mueve las plantas y las enormes ramas de la bignonia. Esas ramas arañan un techo de tejas; rasgan y se silencian.

Diciembre de 2016

Estas notas son una hoja de ruta. No sirven para entender la película. Son sólo su germen y sus aristas, un conjunto de pensamientos que se ausentan a la hora de realizar la película. Estas notas exceden la película y la película se desmarca de estos pensamientos. La película surge en los poros de estos pensamientos y se afirma en su libertad.



**MANUAL
PARA SONÁMBULOS**

Gloria Peirano



Hablo dormida. Hablo de cuando mi hija menor era chica. La niña llevaba una pollera roja. Hablo de los movimientos de la niña en la plaza. Después digo que caminamos y nos sentamos en el umbral de la escuela. Digo que sabía que alguna vez eso iba a estar perdido en el tiempo. Que no habría modo de volver.

Es un camino solitario. Un camino nevado, que nunca vi. Un zorro aparece en un costado, entre los árboles, y se queda quieto. Los sonámbulos tienen los ojos abiertos, pero no ven como cuando están despiertos y suelen creer que están en otras habitaciones de la casa o en sitios diferentes. Los sonámbulos tienen los ojos como los de los zorros en la nieve.

Están dentro del mundo, pero están fuera del mundo.

Sueño con unos niños que patinan sobre un lago helado. Llevan abrigos de colores, gorros, guantes. El hielo puede romperse. El hielo va a romperse. Primero se rasgará. Seguirán patinando. Pasarán con sus patines por encima de la rasgadura. Todo el sueño transcurre en el tiempo antes de que el hielo se astille y se fragmente, y un niño caiga en el agua helada y muera, cuando todavía nadie se da cuenta.

Hay una frontera difícil de describir en los sonámbulos. Parecen dormidos, si se los acompaña suavemente hasta la cama o despiertos, si se los toca con fuerza, si se los trae de vuelta. Los sonámbulos viven en la rasgadura del hielo y desde allí hablan.

En la terraza, donde había un desván y un lavadero, construimos un dormitorio, un baño, un estudio. El arquitecto descubre una vista extraordinaria desde el dormitorio, abriendo una ventana. La ventana es un vidrio con forma de triángulo, sellado. Se ve la palmera de la casa vecina, las copas de los árboles. Es lo último que se hace, colocar ese vidrio, antes de detener la obra en la mitad porque no alcanzó el dinero.

Perímetro es borde, digo una noche. Hablo dormida, me siento en la cama. Si hay un rectángulo que tiene un agujero en el medio, el perímetro es el borde del rectángulo pero también es el borde del agujero. Tal vez sea mejor pensar el perímetro como un alambrado. Entonces, si se alambra solo el borde externo del rectángulo sirve para proteger todo igual.

Los sonámbulos no toleran la demanda. Miran fijo hacia delante. Pueden atacar si se insiste en hablarles. No lastiman

física o espiritualmente, sino que van más allá, hacia un territorio desconocido, que profundiza los bordes del desgarró.

Algunas teorías dicen que hay que guardar distancia con los sonámbulos. No acercarse a ellos. No solo no tocarlos, sino más que eso, directamente no acercarse. Dejarlos que deambulen, aunque corran peligro. Desde el centro del dormitorio, a través de la ventana triangular que está en la obra que sigue sin terminar, se ve la palmera de la casa vecina y las copas de los árboles. Si uno se acerca, se ve también el techo recubierto por membrana y varias sillas viejas apiladas. Se sabe que si se despierta a un sonámbulo se lo daña de alguna manera.

Subo a la construcción que sigue por la mitad. Antes de irse, los albañiles pusieron un *nylon* para cubrir una parte de un panel de poliuretano que se rompió durante la obra. Si hay viento, se escucha el ruido del *nylon* desde la casa, desde abajo. Es una fricción. Veo todo lo que falta. La pintura, los pisos, los artefactos del baño, pequeños detalles. No habrá dinero para hacerlo en los próximos meses. La obra sin terminar es un estribillo, encima de la casa. Todo lo que está sin terminar es un estribillo de sí mismo. Vale para las personas, también. Las vuelve ávidas. O las vuelve locas.

En enero de 2009, en una ciudad de Suecia, un electricista de 51 años salió de su casa mientras estaba sonámbulo. Llevaba puesto solamente una camisa y ropa interior. Su cuerpo fue encontrado la mañana siguiente, a más de 150 metros de su casa. Había muerto de hipotermia.

Cada tanto subo y miro la construcción. La planta baja de la casa es sombría y húmeda. El primer piso es soleado, aunque

llueva. El tercer piso, donde antes había un desván y un lavadero y ahora está la obra sin terminar, es el piso del viento.

Vamos al campo un fin de semana. En la casa, siguen con la obra. Es el verano. Delante nuestro hay un inmenso parque lleno de árboles y más allá, el río. De pronto, llega un niño. Nos pregunta si vimos a Francisco. Le contestamos que no. Nos mira fijo, no parece creernos. Otro niño grita que Francisco está ahí, grita desde la casa que está a sus espaldas. Le decimos eso, que Francisco está en la casa.

En el camino nevado, el zorro ya no está. El zorro se escapó. Lo busco por la habitación, digo que quiero alimentarlo. A los sonámbulos hay que ayudarlos a terminar lo que están haciendo. Buscamos entonces al zorro, lo encontramos adentro del placard, acurrucado. Le doy comer. Por suerte, no está herido.

Volvemos al campo. Nos enteramos de que el niño que vimos la otra vez es uno de los hijos de la casera, el menor. No lo vemos por ningún lado. Nos sentamos en un banco, en el parque. No hacemos nada, salvo mirar alrededor. Es un fin de semana solitario, las cabañas de alquiler temporario están vacías. Nos damos cuenta de que somos los únicos huéspedes.

El chico que vimos en el campo, el que buscaba a Francisco, tiene un hacha pequeña, con un mango rojo. Meses más tarde, sueño con él. Digo que el niño mató a alguien y que el niño está ahí, con nosotros, en el dormitorio. Quiero que él hable bajo, porque a mí el niño no me hará nada, pero a él sí.

Sueño con una ronda de bolsas de arpillera que están en la calle. Empiezo a hablar de eso a la madrugada. Algo se perderá,

hay que vigilar la ronda de bolsas para que no se transforme en otra cosa. ¿Qué cosa?, me pregunta él. Cuando uno pierde algo, no sabe de verdad todo lo que va a perder, le digo.

Los sonámbulos son figuras planas, con perímetro. El perímetro es un hilo rojo, delgadísimo, que puede transformarse en una cicatriz.

En el sueño de mi hija también hay un estanque. Un estanque con plantas acuáticas que está en medio de la avenida vacía por la que cruzamos para ir a la escuela. En el borde del estanque hay una mujer en malla blanca, enteriza, parada de espaldas, a punto de tirarse de cabeza. Tiene la espalda llena de cicatrices finísimas, como líneas de acuarela roja.

En Inglaterra una mujer se subió a una grúa que estaba en una construcción y se durmió en uno de los extremos. Al día siguiente los bomberos de la región la tuvieron que rescatar. El instante más cruel de una pérdida sucede cuando se olvida aquello que se perdió.

Los sonámbulos quieren darle de comer a los zorros. Suben y bajan de obras sin terminar. Ven estanques con plantas acuáticas en mitad de avenidas vacías. Una niña con pollera roja que corre delante, en el esplendor del pasado. Son como el niño, el del hacha de mango rojo, que ha desaparecido del campo.

Hablo dormida del camino nevado, que nunca vi. ¿Dónde está?, me pregunta él. Aquí, le contesto. Lo tengo entre mis manos.

En el campo, a la mañana, antes de irnos, vemos al niño, al hijo menor de la casera. Pasamos de casualidad frente a la

casa con galería donde vive y lo vemos acostado, a través de una ventana. Está en un sillón, tiene los ojos abiertos, fijos. Mantengo la distancia para que siga así y no note nuestra presencia.

Tal vez haya un modo de volver. De una precisión sobrehumana, un único modo. La imagen de la memoria —la niña de pollera roja está sentada en el umbral, callada, mirando el cielo, a mi lado— ya no forma parte del tiempo. Es inaccesible en el puro presente.

Me muestra dos figuras rectangulares superpuestas, que se intersectan en una zona. Me pregunta cuál es el perímetro. Todo es perímetro para mí, lo interior y lo exterior. Lo dibujo con un lápiz azul. Prefiero exceso de alambrado. Me equivoco.

Sueño con una muñeca de trapo que será desgarrada por mis manos. Eso todavía no ha sucedido en el sueño, pero sucederá. El porvenir de los sueños es irrevocable. Los sonámbulos lo saben, igual que todos, solo que piden ayuda para alcanzar ese porvenir, como si, de algún modo, pudiera modificarse.

Me acerco a las ventanas para abrirlas cuando estoy sonámbula. Toco, con las manos frías, los picaportes de las ventanas, trato de girarlos, de ir más allá. No podré abrir la ventana de vidrio sellado que está en la obra sin terminar.

Es el niño, le digo. Está acá al lado. Va a lastimarte. ¿Qué tiene en la mano?, me pregunta. El hacha de mango rojo. ¿Estamos en el campo? No, dice, estamos en tu casa.



Esa forma de hablar que tienen los sonámbulos. Ese continuo, nocturno y ciego que nadie sabe bien qué es.

Los sonámbulos no responden la pregunta que se les hace. Toman caminos laterales, desaparecen. Tienen los ojos como los zorros en la nieve. Los ojos lejanos en el camino blanco, fuera de foco.

¿Es la casa de mi madre? Lo que no llego a explicarle es que la poesía de la muerte disolvió la casa. Hay una poesía de la muerte y hay una poesía de la vida. ¿De qué lado quedó el niño? ¿Y de qué lado está el hacha?

