

Modos de penetrar el mundo

► Escribe **Gustavo Fontán**

Licenciado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Estudió Dirección de Cine en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica (CERC). Docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Sus películas participaron en numerosos festivales y han sido objeto de estudio en distintas universidades. Entre ellas: *Elegía de abril* (2010), *La madre* (2009), *La orilla que se abisma* (2008), *El árbol* (2006) y *El paisaje invisible* (2003). Ha dictado conferencias y seminarios en universidades de España, Italia y Estados Unidos. Publicó los libros de cuentos *Pasto del Fuego* (2008), *La voz del sospechoso* (1993) y *Los días vacíos* (1990).

Cuando entrevistamos a Jorge Calvetti para el documental *El paisaje invisible*, que lo tenía como protagonista, el poeta jujeño, de 85 años, no podía volver a su Maimará natal: la altura no era aconsejable para su debilitada salud. En el primer encuentro que tuvimos en su departamento, en la ciudad de Buenos Aires, le pregunté si me permitía ver su casa. "Cómo no", me respondió, y dio unos pasos hacia la pared. Para mi asombro, su dedo se alzó lentamente y señaló un punto a unos diez centímetros de un cuadro de Medardo Pantoja. "Acá, bajando este cerro, está mi casa", me dijo. Para Calvetti, el cerro pintado por Pantoja seguía bajando fuera del cuadro y le permitía ubicar su *verdadera casa*. Mirando el cerro pintado, y el otro, el que duraba en su alma, me dijo: "Hace mucho que duermo en Buenos Aires, pero vivir, viví siempre en Jujuy". Enseguida se volvió, notablemente emocionado: "Es un sitio donde la luz y las montañas le permiten a un hombre sensible pensar que cuando llega la hora del crepúsculo se inclina hacia las sombras la balanza del mundo".

Muchas veces pensé en la emoción de Calvetti; muchas veces, asociado a ella, pensé en ese encuentro de luz y montaña, en esa unidad, frágil y efímera, capaz de dejar una huella tan profunda: todo en su rostro, en su cuerpo y en el tono de voz lo evidenciaba. Esa unidad de luz y de montaña, acaecida lejos en tiempo y espacio, había impregnado la piel y la sensibilidad del poeta. Pero pronto entendí que no era sólo de esa marca ocurrida en otro tiempo de lo que Calvetti quería hablarnos. Eligió contar un conjunto de sucesos que impregnaron su vida y que fueron germen de algún texto. No será necesario repasarlos

ahora. Pero sí quisiera volver a pensar en algo que se fue manifestando con la precisión de las evidencias: esos acontecimientos no impregnaron su vida y su literatura porque ocurrieron sin más. Esos hechos conformaron su sensibilidad porque había una disposición en él: Calvetti vivía abierto al mundo. Y ese *estar abierto* era la condición y el motor de su creación.

Sobre ese estado de disposición, otro poeta admirado, Juan L. Ortiz, dice en "Para que los hombres":

Para que los hombres no tengan vergüenza de las flores,
para que las cosas sean ellas mismas:
formas sensibles o profundas de la unidad
o espejos de nuestro esfuerzo por penetrar el mundo,
[...] iremos todos hasta nuestro extremo límite.¹

A esos sucesos, consecuencias de su esfuerzo por *penetrar el mundo*, Calvetti los nombraba simplemente como "mis experiencias".

La experiencia es siempre una vivencia que nos acerca al mundo. 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 y nos resignifica. En la experiencia, las distancias entre uno y lo otro (o el otro) son vulneradas y el que uno era ya no será después del encuentro. Estas vivencias son siempre traumáticas, nos ponen en crisis, porque cuestionan nuestro saber sobre las cosas y sobre nosotros mismos. Pero también son reveladoras, porque nos arrebatan los ojos fosilizados y nos otorgan una mirada enriquecida.

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 en otro menos tranquilizador, quizás (bienvenida la intranquilidad), pero más certero; hablo de un conoci-

miento que se funda en el encuentro sensible y afectivo con el mundo: Yo no sé nada del mundo, yo no sé nada del otro, o, en todo caso, sólo sé aquello que me conmueve del mundo y del otro.

Reparar en esto es considerar la posibilidad de que el relato surja del entramado poético de los encuentros, de las huellas sensibles que nos dejan las experiencias. Quizás en algunas de estas cosas pensaba Rainer Werner Fassbinder cuando reflexionaba sobre sus propios intereses cinematográficos a partir de las películas de Douglas Sirk:

Sirk dijo que las películas no pueden hacerse sobre algo, que sólo pueden hacerse con algo, con personas, con luz, con flores, con espejos, con sangre, con todas esas cosas locas que valen la pena.²

Pensar el cine desde una experiencia inicial significa no permitirse desligar las reflexiones estéticas de los contenidos; permite entender que cualquier problema formal es, antes que nada, un problema gnoseológico. Pensar en un contacto con lo real por medio de la subjetividad –y pensar este contacto como material de una película– de ninguna manera significa hablar de uno mismo. Por el contrario, es permitirse, desde las interrogaciones, romper el orden de las apariencias para entrar en un contacto real con las cosas y hablar, desde uno (no de uno), con una sensibilidad que le pertenece al mundo.

Ya dijimos que mirar el mundo con ojos bien abiertos, desobedientes a lo aprendido, es parte de una decisión, de un trabajo con uno mismo. También, creo, es parte de la responsabilidad del artista para evitar los relatos muertos antes de haber nacido. Dirigirnos al mundo con la insistencia de las interrogaciones abre siempre una grieta en nuestro saber sobre el mundo. Si es así, si podemos entrar en contacto con lo otro, aparece una revelación: un conjunto de matices sensibles nuevos.

¹ Juan L. Ortiz, *La rama hacia el este* (1940), en *Obra Completa*, 2005, p. 272.

² Rainer Werner Fassbinder, *La anarquía de la imaginación*, 2002, p. 27.

Durante el rodaje de *El paisaje invisible*, cada tarde, una vez que dejábamos la casa de Calvetti, los miembros del pequeño equipo de trabajo necesitábamos ir a un café para conversar. Habla algo en el contacto con el poeta que nos atravesaba el cuerpo y el alma y era necesario ponerlo en común. Lo que probablemente entendimos enseguida es que la experiencia no es necesariamente el contacto con aquello inmensamente lejano: la mayoría de las veces es la inmersión en lo contiguo. La revelación que nace en su vientre es casi insignificante: no son verdades dogmáticas o grandes paradigmas filosóficos; por el contrario, lo que vemos es el rostro velado –desvelado en la experiencia– del mundo cotidiano. Vemos en las fisuras de lo familiar, en los huecos de nuestros prejuicios. Por eso, la experiencia no exige los ojos *más allá* sino los ojos *más acá*, más humanos.



El Paisaje Invisible, Gustavo Fontán.

Nada nos impide trasladar a nuestras reflexiones sobre el cine lo que la poeta Diana Bellessi piensa y escribe sobre la voz en el poema:

Las tareas de esta voz: permanecer atenta a lo inútil, a lo que se desecha,

porque allí, detalle Infimo, 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.³

Mucho se ha dicho y pensado sobre el vínculo entre fondo y forma. Pero no por viejo el problema deja de ser actual. Los debe ser, los dogmas técnicos y la ilusión tecnológica nos obligan a actualizar el debate de manera constante. Quizás podamos recorrer un camino a partir de la afirmación de Georg Lukács: "Un artista debe renacer como artista creador frente a cada nuevo contenido".⁴ No hay, no puede haber, preceptivas totalitarias: es tarea del artista saberlo todo para olvidarlo todo. Es necesario decir que el problema del cine no es esencialmente técnico (aunque el conocimiento técnico es indispensable). Es necesario decir que la imagen no puede ser sólo el sostén de la información (literal) ni un capricho esteticista. La forma es la verdadera expresión de los frutos de nuestro esfuerzo por *penetrar el mundo*.

Si la realidad es un campo potencial de infinitos relatos, el recorrido, la elección de los recursos audiovisuales, la forma, en fin, constituyen siempre una decisión entre muchas y se transforman en el verda-

³ Diana Bellessi, *La pequeña voz del mundo*, 2011, p. 10.

⁴ Citado por Juan Carlos Portantiero en *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, 2011, p. 63.

dero depósito del sentido. Si el mundo es en general, el discurso sobre el mundo a través de la forma elegida es en particular. Podríamos pensar, quizás, en un doble encuentro: el del artista con el mundo y el de forma con un contenido. Cuando uno y otro encuentro se vuelven indisolubles la película se transforma en el cuerpo preciso de la sensibilidad nacida de la experiencia. Lo decía con claridad Henri Matisse, como reflexión sobre su propio trabajo: "Pretendo llegar a concretar en el cuadro las sensaciones que están en su origen".⁵

Si el encuentro de fondo y forma es certero, la película "es una cicatriz que ante los ojos de quien la ve vuelve a abrirse en herida resplandeciente".⁶

En su libro *Puerca tierra*, John Berger afirma: "El acto de escribir no es más que el acto de aproximarse a la experiencia sobre lo que se escribe. Del mismo modo se espera que el acto de leer el texto escrito sea otro acto de aproximación parecido".⁷ Nada nos impide cambiar escribir por filmar y partir de la reflexión de Berger para pensar el cine y los modos de ver cine.

Mucho se ha pensado y escrito, al margen de lo aprendido en las propias experiencias, de lo que significa ver cine en el cine. Los espectadores sabemos de qué modo el espacio, la caja negra, permite que la pantalla avance, y la luz, los sonidos y los seres deambulen como fantasmas y nos perturben.

Nunca voy a olvidar las sensaciones que tuve viendo en el cine *Stalker*, de Andréi Tarkovski. Ya la había visto en la televisión, y nada de lo que me pasó en la sala me había pasado la primera vez. No es algo sencillo de explicar porque aquello novedoso no estaba en la trama sino en el arrebató sensorial que la película lograba en mí. Algo, una especie de certeza nueva, devenía del modo en que la película me había atravesado. Eso era lo que sentía: no la había visto, me había atravesado. En la comparación sentí que había

algo de la proyección en la sala, de esa película pensada para el cine, que era verdadero retorno al contenido, a lo que anima sensiblemente la forma. No a la cáscara sino al alma.

Muchos se han referido a esta capacidad del cine. Bastará con las palabras de Luis Buñuel:

Ha dicho Octavio Paz: "Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo", y yo, parafraseando, agrego: "Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo". [...] Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, gracias a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana.⁸

Ahora bien, el tiempo nos propone nuevos desafíos. De poco sirve mirar el futuro atado a la añoranza. La tecnología abre nuevas condiciones de proyección, llámense teléfonos celulares, internet o lo que la imaginación de cada uno sea capaz de construir. El otro día viajaba en tren en un horario pico. En el vagón repleto, un muchacho que había tenido la suerte de sentarse miraba una película en su iPhone. Lo observé durante un buen rato y me concentré en sus expresiones: con un auricular en su oído derecho, iba bastante atento a lo que sucedía en la pantalla. A veces se reía y alzaba los ojos como buscando a alguien con quien compartir la humorada. Cada tanto, el brazo que debía permanecer medio alzado para sostener el aparato se le cansaba y lo dejaba caer unos instantes sobre su pierna. En esos momentos, aunque la película que

⁵ Henri Matisse (1972), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 52.

⁶ Dice Diana Bellessi en la obra citada: "El poema es una cicatriz que ante los ojos de quien lee, ante la escucha, vuelve a abrirse en herida resplandeciente, vuelve a ser de quien fue siempre: del vulgo", p. 11.

⁷ John Berger, *Puerca tierra*, 2011, p. 18.

⁸ Luis Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", conferencia brindada en México y reproducida por el suplemento "Culturas", del diario *Página 12* el 11 de junio de 1989, p. 2.

seguía corriendo desapareciera de su vista, no perdía cierto gesto de satisfacción. Varias veces me hice una pregunta: ¿Qué ve? No qué película mira, sino qué ve de la película.

La distancia entre esas condiciones de expectación y la de la caja negra son profundamente diferentes. Es claro que nada del aspecto perceptivo de la película, nada del desborde sensible a través de la atmósfera, es capaz de accionar desde una pantalla miniatura en un tren repleto de gente, de movimientos y de voces. La pregunta se vuelve inevitable: ¿qué películas son aptas para estas nuevas pantallas?

Las tecnologías abren nuevos desafíos expresivos. Un nuevo cuerpo de reflexiones será necesario para enfrentar dos riesgos centrales. El primero está vinculado a pensar todas estas posibilidades de circulación como una respuesta a la carencia de salas de cine. Ya sabemos el proceso que han sufrido y el tipo de películas que se prioriza en las salas de cadenas. Muchas películas –el problema es general y no sólo de la Argentina– se quedan sin posibilidades de ser proyectadas en cine, y parece que las actuales pantallas vienen a dar solución al problema. Pero es evidentemente una falsa solución. La tecnología abre nuevas y ricas posibilidades pero habrá que pensar nuevas películas para las nuevas condiciones de expectación. El recorrido experiencia-forma-expectación debe ser revisado en cada caso, y dotado de nuevas reflexiones.

Ya sabemos: los dispositivos son parte central de la construcción de sentido. Si el desarrollo tecnológico no viene acompañado de reflexiones serias (entre ellas deben ocupar un lugar central los modos en que los formatos pueden ligarse a un contenido), estaremos de cara al segundo de los riesgos: que sólo nos quede la cáscara, la superficie, los espejitos de colores. Un gran festín de lo vacío. Y de esto también sabemos bastante.

El desarrollo tecnológico está entre nosotros. Los nuevos desafíos poéticos, también. ✨

Bibliografía

- BELLESSI, Diana: *La pequeña voz del mundo*, Buenos Aires, Taurus, 2011.
- BERGER, John: *Puerca tierra*, Buenos Aires, Alfaguara, 2011.
- MATISSE, Henri: (1972) *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona, Paidós, 2010.
- ORTIZ, Juan L.: *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2005.
- PORTANTIERO, Juan Carlos: *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.