

Con el rabillo del ojo

Gustavo Fontán

Arkadin (N.º 7), pp. 12-18, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CON EL RABILLO DEL OJO

With the Corner of the Eye

GUSTAVO FONTÁN

gustavofontan@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/3/2018 | Aceptado: 13/6/2018

RESUMEN

El artículo aborda diferentes aspectos sobre las relaciones entre pensar y hacer cine, el mundo y su representación en pantalla y las huellas de lo real en el discurso cinematográfico. A partir del concepto de *rasgadura*, se reflexiona sobre los modos de incidencia de lo real en el cine, como emergencia en la que se implica tanto un desvelamiento del mundo como un ejercicio de la mirada que se desliza entre lo visible y lo invisible.

PALABRAS CLAVE

Documental; film ensayo; real; mirada; imagen cinematográfica

ABSTRACT

The article addresses different aspects of the relationship between making films and thinking Cinema, the world and its representation on the screen, and the traces of the real in film discourse. Developing his concept of «ripping», the author shapes a reflection on the modes of incidence of the real in the cinema, as an emergency in which both a revelation of the world and an exercise of gaze slides between the visible and the invisible.

KEYWORDS

Documentary; essay film; real; gaze; film image



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Quisiera referirme, en principio, a dos experiencias que contienen núcleos de un conjunto de preocupaciones que me asaltan a la hora de pensar y de hacer cine, y que están ligadas, por un lado, a la relación entre el mundo y su representación y, por otro, a las huellas de lo real en una película. Me interesa dar cuenta de lo que llamaré «la experiencia de un mundo rasgado», indagar en la conciencia de la ambigüedad como cualidad del mundo y, por supuesto, pensar en las posibilidades de representación de estas experiencias.

La primera de ellas corresponde al año 2002 y al rodaje de una película que se llama *El paisaje invisible* (2003). Su protagonista, el poeta Jorge Calvetti, de ochenta y cinco años, estaba muy enfermo y desde su departamento en Buenos Aires evocaba su *Maymará natal*, en la provincia de Jujuy. Habíamos planificado hacer con él cuatro jornadas no muy extensas. Durante esos encuentros, su relato construyó un tiempo cíclico de nacimientos y de muertes. Calvetti hablaba de la vida y de la muerte con la emoción de quien sabe que el tiempo que le queda es breve: era una memoria descarnada, lúcida. Entre otras cosas, nos contó que en Maymará ocurrió su segundo nacimiento. Vivía con su familia en San Salvador de Jujuy, en esa época la mortalidad infantil era muy alta porque el tifus hacía estragos. Por causa de esta enfermedad murió uno de sus hermanos, apenas mayor. Cuando, tiempo después, Calvetti también cayó enfermo su madre se rebeló: no quiso darle los mismos polvitos que los médicos le habían dado a su otro hijo e, intuitivamente, porque no se conocía la fuente de la enfermedad todavía, lo llevó a Maymará. Allí le dieron agua de vertiente y se salvó. Calvetti volvió siempre a esa casa de Maymará hasta que los médicos, alrededor de sus ochenta años, ya no se lo permitieron. «Unos vuelven, muchos vuelven y están contentos con el paisaje que se ve. Pero yo estoy contento con el paisaje que no se ve pero se siente», decía Calvetti sobre esos regresos. Cuando terminamos de filmar lo que teníamos previsto, Calvetti tuvo un gesto que no entendí inmediatamente: me dio la llave de su casa y me dijo: «Vaya a Maymará». No me interesaba ir a filmar la casa de Calvetti como un documento, como una referencia. Entonces le pregunté por qué creía que tenía que ir y simplemente me dijo: «Vaya a mirar». Ese fue, quizás, un viaje iniciático: fui a mirar lo que no se ve pero se siente. Eso pensé en aquel entonces y eso pienso hoy, quince años después: para hacer una película, antes que nada hay que aprender a mirar.

Aprender a mirar estuvo vinculado, desde entonces, a una forma particular de acercarme al mundo. En cada película suelo pedirle al mundo el favor de una imagen, una huella, un impacto, una especie de cicatriz. La búsqueda de un territorio de la percepción —una espesura de la imagen fundada en lo sensible— fue una idea que me obsesionó en ese viaje y que todavía me obsesiona. Pienso que la imagen y el relato (en el cine que me gusta ver y hacer) deben resguardar una cualidad que le pertenece al mundo: la ambigüedad. En lo ambiguo hay siempre una incertidumbre, un escamoteo, una invitación a la lectura. La ambigüedad nos acerca y nos aleja del mundo al mismo tiempo. Aprender a mirar, pienso desde ese momento, es aceptar esa cualidad del mundo como condición y como potencia, una particular relación entre lo visible y lo invisible. A esa relación Jorge Calvetti la llamaba *misterio*. Técnicamente la podríamos llamar *fuera de campo*, pero es más que eso, porque pertenece al territorio de la percepción y de lo inefable. La pregunta sigue vigente: ¿hay aprender a mirar para apropiarse de algo que le pertenece al mundo?, ¿debemos intentar que una imagen se apropie de lo real? De eso trato de dar cuenta, de lo que ponen en movimiento esas preguntas. Pero antes de recorrer este camino quisiera contar la segunda experiencia ocurrida unos años después [Figura 1].

A orillas del río Paraná, con Luis Cámara empezábamos a pensar en la película que filmaríamos unos meses más tarde, *La orilla que se abisma* (2008). En cierto momento nos paramos sobre una lomada mirando el río con la intención de investigar, mediante el contacto con el paisaje, de qué manera podíamos dialogar con la poesía de Juan L. Ortiz. Era una tarde de primavera y el sol dejaba manchas brillantes en el río. A lo lejos, casi un punto en la inmensidad del agua, un pescador revisaba su espinel. En las orillas, los verdes se habían desbordado ya en una gran cantidad de matices. El día era bello, la luz y los verdes eran bellos. Pero yo no estaba cómodo. Luis lo percibió y me preguntó si me pasaba algo. Intenté explicarle la inquietud, pero no pude porque en ese momento no sabía qué era lo que me la provocaba. Esa inquietud, una especie de desasosiego, duró en mí aún cuando nos fuimos. Fue algo repentino, desligado de sucesos anteriores; no llegué con ella, aconteció en ese lugar y en ese momento. Recién al otro día, mientras revisaba el material, entendí: a



Figura 1. Jorge Calvetti

lo lejos, se escuchaba un pájaro; emitía una especie de grito breve, periódico. Ese sonido casi escondido, supe, era el que accionaba sobre mi sensibilidad, impidiendo que percibiera el paisaje y la belleza como una totalidad cómoda, placentera [Figura 2].



Figura 2. Fotograma de *La orilla que se abisma* (2008)

Podría poner otros ejemplos, experiencias de distinto orden que tienen una constante: la percepción de algo incompleto, algo que chirría o que no encaja, algo que se desacopla y se tensa. Los ejemplos podría tomarlos de la vida, pero también del cine o de la literatura. Libros o películas que son la expresión de un mundo en tensión, lejos de la asepsia de los relatos inofensivos; lejos de la belleza congelada, estática. No hablo del tema (aunque esto resulta a veces inevitable) ni de la trama, sino de la experiencia y de la percepción. Lo que quiero formular es que el mundo se presenta rasgado. Lo que entiendo por rasgadura no está nunca en la superficie de los enunciados, no es la imagen de una grieta, no sucede como interrupción del lenguaje literario o cinematográfico. De la rasgadura no se habla; ella se manifiesta, a veces de modo inesperado, azaroso; a veces de modo incomprensible. En el mundo rasgado uno pierde la comodidad, la ilusión de lo completo. A lo lejos, un pájaro, que no recordé hasta el día siguiente, que no percibí hasta el día siguiente, estaba ahí y emitía un grito breve, periódico. Esa clase de manifestación es a veces incluso retrospectiva, misteriosa, del orden del azar, del universo de lo inesperado.

Pienso a veces que el primer movimiento de la concepción de una película es un estado de disponibilidad frente al mundo. Uno vive con su sensibilidad y con sus ideas, pero acepta, en el inicio, una especie de pérdida del control. Mirar el mundo con los ojos bien abiertos, desobedientes a lo aprendido, es parte de una decisión, de un trabajo con uno mismo. Entonces, tal vez, el mundo se manifieste. A esa manifestación —de distintos órdenes, sensible o intelectual, metafísico o político— que rompe los ojos fosilizados, que pone en crisis los saberes aprendidos, que denuncia las apariencias, podemos darle el nombre de *rasgadura*. Por la vitalidad con la que irrumpe, la rasgadura es afectiva, en primera instancia, e ideológica en la continuidad consciente de ese estado. Es afectiva por la crisis que

desata en la sensibilidad. Es ideológica en la medida en que atraviesa, inesperadamente, el conjunto de saberes, las capas superpuestas de saberes articulados en discursos y en imágenes previas, y los transforma en un campo de tensiones. El saber que deviene de esas experiencias está en el orden de la verdad, sí, pero muy lejos de cualquier certeza. Ya no estamos frente a una belleza de postal ni a un conocimiento unívoco sobre el mundo, sino frente a la experiencia de los saberes delicados, disruptivos, perturbadores [Figura 3].



Figura 3. Fotograma de *El estanque* (2017)

Quisiera volver a dos preguntas que formulé unos párrafos antes: ¿es necesario aprender a mirar para apropiarse de algo que le pertenece al mundo?, ¿hay que intentar que una imagen se apropie de lo real para reproducir la experiencia de la rasgadura? Algo así. Pero no sabría explicar qué es lo real y tampoco me interesa reducir estas ideas a una definición o a un procedimiento. Solo quiero hablar de una aspiración, de una búsqueda, de un acierto que puede ser reconocido, únicamente, en sus efectos. Entonces, cuando me vuelvo a preguntar qué significa que lo real aparezca en una imagen pienso en los efectos que reconozco y que se aproximan a lo que llamé experiencia de la rasgadura.

En primer lugar, podríamos hablar de un plus de sentido, una especie de ferocidad que excede a la imagen en sí misma. Podríamos pensarlo en torno a la idea de Raúl Ruiz, quien retoma un concepto de Walter Benjamin (2013): «Llamo inconsciente fotográfico a esos fantasmas que giran alrededor de las imágenes y los sonidos reproducidos de manera mecánica pero que nunca tocan el objeto audiovisual. A veces, cercan el objeto, literalmente lo transfiguran, lo secuestran» (p. 81). Reconozco lo real en ese poder transfigurador que dota a la imagen de una fuerte carga de ambigüedad. En segundo lugar, pienso que ese plus, esa ambigüedad de una imagen, tiene siempre un poder perturbador. Lo real es lo que molesta en la imagen, aquello que se sale de control. Esa presencia, activa sin descanso, remite siempre a un más allá de la imagen. A un más acá nuestro, quizás. Lo real es lo que se teme, lo no domesticado. Por último: lo real también es lo que se fuga de la imagen. Hay algo inasible, indecible, en esa presencia. Boquiabiertos, reconocemos un fantasma que se

muestra, nos conmueve y al mismo tiempo se fuga. Estos efectos tienen algo en común: el territorio bajo nuestros pies se vuelve incierto y las imágenes nos interpelan.

Entiendo que todos estos efectos que dan cuenta de la experiencia de la rasgadura pueden estar en una imagen pero también pueden ser producto de las asociaciones de las imágenes entre sí en el montaje o a través de la asociación de la imagen visual y/o la imagen sonora. Es decir, no queda reducido al plano visual. En el canal secreto que genera el montaje a partir de la cesura entre dos o más planos (unión de dos tajos, abismo de la mirada), por ejemplo, la película nos abre un conjunto de relaciones inefables, donde el sentido es desbordado mediante la sugerencia. Dice Jean-Louis Comolli (2002): «¿Cómo no comprender que lejos de filmar la realidad tal como ella se ofrece el cine no puede captarla sino como una acumulación de relaciones en su mayoría abstractas o no representables, no visibles, no mostrables» (pp. 60-61). Por lo tanto, aquello que remite a la experiencia original puede ser producto de lo que la imagen es capaz de robarle al mundo —un rostro, por ejemplo— pero, fundamentalmente, es consecuencia de las estrategias de representación. En el cineasta/ productor audiovisual hay algo de cazador, hay algo de arquitecto.

Podríamos decir, entonces, que uno de los problemas de la realización de una película (de las películas que me interesa ver y hacer) es cómo filmar la experiencia de la rasgadura; cómo hacer para que el conjunto enorme de decisiones de lenguaje y de estrategias de rodaje que significa realizar una película resguarde y recupere, en la medida de lo posible, la percepción de un mundo rasgado y lo traduzca en una experiencia nueva para el espectador. Porque si el primer movimiento tiene que ver con la disponibilidad frente al mundo, el segundo es de construcción. El cuentista norteamericano Raymond Carver (1995) habla de literatura, pero bien vale la cita para referirnos al cine y a lo que intento describir: «La definición de V.S. Pritchett de un cuento es “algo atisbado con el rabillo del ojo, al pasar”. Nótese la parte de *atisbo* en esto. Luego el atisbo que cobra vida. La tarea del cuentista es invertir el atisbo con todas sus capacidades» (p. 48).

No es posible enumerar la enorme cantidad de recursos, narrativos y poéticos, del cine; son tantos y diversos —en el orden de la estructura, del punto de vista, del montaje, de la relación imagen y sonido, de la construcción de los personajes, de las relaciones que propone el montaje, por ejemplo— que constantemente ponen en cuestión, incluso, los propios límites y fronteras de las decisiones con las que se trabaja. Lo que sí podemos decir es que la elección de los dispositivos narrativos y poéticos tiene que ver con la intención de resguardar, de dar cuenta y de mantener en el tiempo aquello que se atisbó. Es decir, tiene que ver con el deseo de volver disponible en el relato una experiencia cercana a la experiencia original. Si esto ocurre aparece algo en el orden de la verdad.

«Vaya a mirar», me dijo Calvetti. Y me enfrentó con un problema doble. Por un lado, qué significa aprender a mirar y, por otro, mirar con qué experiencia. Como ya dije, lo que se mueve a partir de estas preguntas es una aspiración que se vuelve vigente en cada película, un esfuerzo muchas veces condenado al fracaso. Lo que se ve siempre es precario, fugaz. Por eso pienso que tal vez la palabra *vislumbrar* es más precisa que *mirar* para pensar al cine en su interrogación al mundo.

En un excelente ensayo sobre el escritor argentino Juan José Saer Rafael Arce (2017) explica:

El narrador comienza siendo aquel que dice «Ahora estoy aquí y vislumbro». La narración comienza, si es que comienza, con una toma de conciencia *borrosa* de su narrador [...] Lo borroso no es consecuencia de un defecto sensitivo sino la cualidad más patente de aquello que se muestra (p. 25).

Si lo borroso y lo ambiguo son cualidades del mundo una película que lo interroge solo puede ser un balbuceo. Hondo, doloroso, bello, pero un balbuceo al fin. Un balbuceo que reconoce que no hay lenguaje que nos libere del desconcierto. Este cine fundado en la experiencia es visceral, perturbador. Tiene como única verdad la disonancia, la imposibilidad; nos pone de cara frente a la idea del fracaso. El fracaso es demasiado posible, está demasiado cerca. A veces, esa verdad se manifiesta en un fragmento, en una secuencia o en un plano. Pero todo lo que lo rodea es el camino que nos lleva al borde del abismo donde la película nos mira y nos interpela. La rasgadura solo existe en ese conjunto: estoy seguro de que hay un único cuerpo posible que la alberga. A veces, el realizador acierta y, de pronto, en la sutileza de la representación, de manera inesperada y misteriosa, una imagen se transforma en presencia: nos mira y nos vuelve vulnerables, otra vez humanos.

REFERENCIAS

- Arce, R. (2017). *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Carver, R. (1995). *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Argentina: Simurg-Cátedra La Ferla (UBA).
- Fontán, G. (Director). (2003). *El paisaje invisible* [Película]. Argentina: Fondo Nacional de las Artes, Fundación Leopoldo Marechal, Grupo Cine Arte.
- Fontán, G. (Director). (2008). *La orilla que se abisma* [Película]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Tercera Orilla Cine.
- Fontán, G. (Director). (2017). *El estanque* [Película]. Argentina: Insomnia Films.
- Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales.