



Texto enviado em

08.10.2024

Aprovado em

23.04.2025

V. 15 - N. 33 - 2025

* Doctora en Filosofía, con especialidad en Filología Alemana, por la Universidad de Munich (Alemania). Docente e investigadora en las áreas de Literatura Alemana, Literatura Comparada, especialmente en Literatura y Cine, en la Universidad Católica Argentina (UCA) y en la Universidad del Salvador (USAL). Profesora titular de la cátedra Estética del Cine de la Maestría en Comunicación Audiovisual de la UCA. Contato: adrianacid@gmail.com

Ritual de la mirada y experiencia de paisaje en un díptico de Gustavo Fontán

The ritual of gazing and experiencing landscape in a diptych by Gustavo Fontán

*Adriana C. Cid

Resumen:

Aun cuando resulte todavía prematuro mensurar el impacto de la pandemia sobre los seres humanos, se acumulan investigaciones que dan cuenta no solo de los efectos negativos, sino también de notables casos de creatividad, fruto de la experiencia límite vivida. En este contexto de pandemia y pospandemia, el cineasta argentino Gustavo Fontán realizó cuatro cortometrajes, que configuró a manera de políptico, integrado por sendos dípticos: *Jardín de piedra* y *Luz de agua*, y *Del natural* y *Árboles y pájaros*. En esta ocasión, nos concentraremos en el primero de los dípticos, gestado en pleno período de confinamiento, y donde se traza una cartografía de repliegue en la intimidad de una terraza. Allí se descubren metáforas de la vida, acuñadas, paradójicamente, en tiempos dominados por lo tanático. Intentaremos el abordaje de ambos cortos, apelando a la Semiótica fílmica y a la Fenomenología del espectador, a la vez que recurriremos, como marco teórico, a recientes estudios acerca del concepto de paisaje. En ellos, este es entendido como experiencia afectiva, en íntima relación con el ser humano.

Abstract:

Even though it is still premature to measure the impact of the pandemic on human beings, research is being made which accounts not only for the negative effects, but also for outstanding cases of creativity as a result of the extreme lived experience. In this context of pandemic and post-pandemic, Argentine filmmaker Gustavo Fontán made four short films, which formed a polyptych, made up by two diptychs: *Stone Garden* and *Water Light* on one hand, and *About Nature* and *Trees and Birds* on the other. On this occasion, we will focus on the first of the diptychs, created in the middle of the isolation period, and where a cartography of withdrawal is drawn in the privacy of a terrace. It is there where life metaphors are discovered, coined, paradoxically, in times dominated by death. We will try to approach both shorts, appealing to film Semiotics and the Phenomenology of the spectator, while at the same time we will resort, as a theoretical framework, to recent studies on the concept of landscape. In this context, this is understood as an affective experience, in intimate relationship with the human being.

"Tantas manos para transformar este mundo y tan pocas miradas para contemplarlo".

Julien Gracq

Gustavo Fontán es un reconocido director argentino que, en alguna otra ocasión, engalanó con su presencia y participación una de las ediciones de las Jornadas Diálogos LET. En su ya larga trayectoria, se hizo acreedor a varios galardones, entre los que quisiéramos recordar de manera especial el Premio Konex en la categoría de cine documental en el año 2011.

Su filmografía, al margen del cine industrial, parece hacer estallar todas las categorías. Sin embargo, podrían ensayarse algunas. Emilio Bernini, importante teórico y crítico, director de la revista *Kilómetro 111*, habla de "cine experimental", clasificación que resulta, por cierto, pertinente, aunque con la salvedad de que no es la meta de Fontán la experimentación por sí misma, sino para encauzar las búsquedas de su singular poética. También se imponen aclaraciones, al momento de catalogar a buena parte de su cine —como de hecho lo hacemos— dentro del género documental. En efecto, no es el documental clásico aquel que Fontán frecuenta, sino una modalidad más contemporánea que no oculta ciertos rasgos de subjetividad. Asimismo, creemos que otra clave que permite acercarnos a la producción fontaniana e interpretarla es el

llamado “cine de poesía” o “cine lírico”¹, esa forma alternativa, menos narrativizada, que, a diferencia del cine tradicional, posee una línea argumental mínima y elude, en la trama, el conflicto central.

Hecha esta breve presentación de nuestro realizador, es tiempo de pasar ahora al díptico que proponemos para el análisis y que está integrado por dos cortometrajes, *Del natural* y *Árboles y pájaros*. Surgidos en la inmediata pospandemia, —*Del natural*, de enero a junio de 2021, y *Árboles y pájaros*, de junio a agosto del mismo año—, ambos *films* llevan la impronta de ese tiempo y se erigen, ellos mismos en metáforas de vida.

Además fueron concebidos por el cineasta como culminación de un políptico, cuyo primer díptico, *Jardín de piedra* y *Luz de agua*, se configuró en plena pandemia. Al referirse a esta parte de su producción, Fontán confiesa: “Cuatro cortos que —creo— me salvaron la vida”².

Entendida la metáfora como cifra, como imagen concentrada y con saturación simbólica, podemos leer el primer díptico como la expresión de un repliegue ante la vida amenazada, en tanto al segundo, como la manifestación del emerger aliviado y perplejo ante la vida recobrada. Así es como en el primero de los dípticos, se recogen imágenes filmadas durante el confinamiento, desde la terraza de la casa del propio Fontán, complementadas, para plasmar el segundo corto, con imágenes de río que habían sido descartadas en la realización de una película anterior. Por su parte, el díptico que cierra la serie nos ofrece mar, vegetación agreste y médanos en *Del natural*, y árboles y pájaros, en el corto homónimo.

Antes de internarnos en el análisis de los textos filmicos, es necesario precisar el significado que asignamos aquí al término paisaje, concepto hoy muy difundido en diversidad de campos. Seguimos en esto, las definiciones del especialista catalán Joan Nogué y del fenomenólogo chileno Patricio Mena Malet, quienes diferencian naturaleza de paisaje:

1. En un artículo titulado “La cámara errante: en torno a dos dípticos del cineasta Gustavo Fontán”, nos explayamos algo más en el alcance de estas categorías.

2. Lo hace en una entrevista concedida al diario *Página 12*.

mientras la naturaleza existe por sí misma, el paisaje resulta inescindible del ser humano y se configura como experiencia afectiva. Nogué, por ejemplo, se refiere al paisaje como:

Aquellos lugares que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias, y, por ello mismo, el paisaje no solo nos presenta el mundo tal como es, sino que es también, de alguna manera, una construcción de este mundo, *una forma de verlo*.³ (2010, p. 124-125)

Desde esta perspectiva, el paisaje tiene como correlato la mirada humana, y no solo emerge bajo esta mirada, sino que también cobra vida y multiplicidad de sentidos. Por supuesto, no se trata de cualquier mirada. Para que tenga lugar la experiencia de paisaje, debe acogerlo una mirada contemplativa, como la que sugiere nuestro epígrafe. Patricio Mena lo explicita con lucidez: “El encuentro con el paisaje supone un ojo que debe aprender a desaprender los modos como se está vuelto hacia el mundo circundante [...] para verlo más acá de su manera de aparecer objetivo, práctico, y así captarlo en su puro surgir” (2022, p. 637). La mirada se despoja así, de su “dimensión objetivante” para abrirse a una “dimensión inmersiva”, en palabras de Mena.

Ahora bien, no podemos soslayar en este caso concreto, que en el visionado de un *film*, el paisaje nos llega no solo mediatizado –en tanto imagen cinematográfica–, sino también tamizado por la mirada del realizador. Se impone, entonces, la pregunta por la condición de esa mirada: ¿cómo es la mirada de Fontán? En primer lugar, diríamos que no es alguien que va por el mundo con certezas, sino sosteniendo y permaneciendo fiel a sus interrogantes. En segundo término, nos encontramos ante un director sumamente consciente y (auto)reflexivo, a quien podemos, en esta ocasión, ceder la palabra:

3. El subrayado es propio.

¿Qué significa aprender a mirar? [...] pienso que tal vez la palabra *vislumbrar* sea más precisa que *mirar*⁴ para pensar al cine en su interrogación al mundo. Lo borroso, lo ambiguo, son cualidades del mundo. [...] La imagen y el relato (en el cine que me gusta ver y hacer) deben resguardar esa cualidad que le pertenece al mundo: la ambigüedad. [...] Aprender a mirar es aceptar esa cualidad del mundo como condición y potencia, una particular relación entre lo visible y lo invisible. (FONTAN, 2021, 24.27-28)

A juzgar por este fragmento, existen similitudes entre el vislumbrar de Fontán y la mirada desautomatizada que posibilita –según planteábamos– el encuentro con el paisaje. Pero las coincidencias se tornan más notables, si continuamos recogiendo el hilo argumentativo de Mena, quien postula que el sujeto, movilizado por la crisis que genera la irrupción del paisaje, se encuentra en condiciones de “aprender a ver lo invisible” (MENA MALET, 2022, p. 640).

Si desviamos, ahora, el enfoque hacia el modo en que este paisaje, percibido y plasmado por el “ojo cámara” del cineasta, alcanza al espectador, nos atreveríamos a afirmar que lo hace por asimilación de ambas miradas. Ese recorrido de la cámara, en un gesto de gratuidad y de espera paciente a lo que adviene, logra la epifanía del paisaje, epifanía en la que también queda inmersa la audiencia. Se opera entonces la magia de que fotogramas en movimiento, acompañados por un sutil tejido acústico, devienen paisaje internalizado.

Quisiéramos demorarnos, asimismo, en la metáfora del camino, cuya presencia percibimos con fuerza en esta serie de documentales, tanto en la génesis de los *films*, como en su concreción. Para considerar la génesis, basta recordar las palabras del propio director: el proyectar, elaborar y realizar el políptico le permitió salvar su vida, o, si preferimos una expresión no tan radical (aunque es la que él utilizó), le posibilitó sobrellevar la experiencia traumática de la pandemia. Todo un tránsito; un camino de katábasis y de anábasis. La impronta de tales vivencias

4. El subrayado pertenece al original.

permea todo el políptico y se evidencia en distintas estrategias compositivas que buscaremos espigar aquí. Pero en este punto, resulta oportuno acudir nuevamente, a las consideraciones de Mena sobre el paisaje, al que describe como un “espacio hodológico: caminable y que se deja recorrer” (MENA MALET, 2022, p. 642).

Exploraremos, entonces, apelando a la Semiótica fílmica, algunos de los senderos que nos traza Fontán en estos cortos. En líneas generales, los dos dípticos que integran la serie se consolidan como momentos contrapuntísticos, a manera de transición, que parte de un profundo tono elegíaco en el primer corto, para arribar, en el último díptico, a la pulsión de vida que comunican el oleaje del mar, el ulular del viento entre las arbustivas de la costa, las nubes en el trasluz del sol o el trino persistente de los pájaros. Profundos contrastes se registran también en la banda sonora y marcan ese mismo camino de triunfo de la vida, luego de la vivencia tanática. *Jardín de piedra*, el corto que abre el políptico, se afianza en un silencio tan radical que, como espectadores, nos abrumba; no hay allí voz humana alguna ni música ni ruidos; solo las imágenes visuales sobre las que pesa el silencio. Al otro lado del arco, por el contrario, en el corto que clausura el políptico, el canto de los pájaros es omnipresente y, en tanto espectadores, nos invita a sumergirnos en él. La dirección de este viaje hacia la vida se encuentra, asimismo, subrayada por el particular uso del color y de la luz (esta última, siempre relevante en el cine de Fontán). Una paleta cromática apagada, que se esgrime al inicio de la serie, da lugar a dominancias de verdes y celestes más intensos en *Del natural*, y en *Árboles y pájaros*. El tratamiento lumínico opera en consonancia con la elección de los colores. Aunque a lo largo del políptico se mantiene una luz baja, sin estridencias, resulta ostensible el relegamiento de la misma en los cortos surgidos durante el confinamiento, así como la preferencia por segmentos de luz clara, blanda, diseminados en el díptico final para enfatizar el (re)encuentro con el paisaje.

Dirijamos, ahora, la atención a este segundo díptico, en donde –en nuestra opinión– se logra transmitir al público espectador en grado sumo,

esa dimensión inmersiva de la mirada, de la que nos hablaba Mena. Tanto el montaje con sus transiciones, como la elección de tipos de plano y encuadres colaboran en ello. En lugar de diseñar el espacio recurriendo a campos largos o campos larguísimos, Fontán opta por recortar el paisaje, para ofrecernos fragmentos que el ojo debe ir reconstruyendo. La cámara –y con ella, los espectadores– van penetrando de manera paulatina, se van abriendo paso, demorándose en ese paisaje que les fue sustraído durante el largo tiempo de confinamiento. En un ritmo *quasi* musical, se alternan parsimoniosos paneos de búsqueda –que evocan el cine de Tarkovski, pero que ya son estilema en Fontán–, con planos de cámara fija que se detienen generosos, sobre la copa de un árbol, sobre las nubes o sobre la rama de un arbusto donde está posado un pájaro. Las transiciones en el montaje, con corte seco no exhibido, lejos de cortar el flujo –como, por lo general, sucede–, lo pausan mansamente y van enhebrando las distintas tomas. La puntuación se convierte así, en una estrategia compositiva adicional que propicia la inmersión en ese espacio abierto, que, con delicadeza, se nos muestra. Mediante el *tempo* lento y tal exploración en escorzo de un asomarse asombrado, el paisaje se va entregando, y así, se van gestando, un (re)conocimiento y una (re)integración mutua. Ahora, de nuevo, después de esa situación límite por la que fuimos atravesados como sociedad global, la vida vuelve a fluir: en el mar, con el balanceo de las olas; en el rumor suave del viento entre el follaje, y también, por qué no, en una naturaleza enrespada por la tormenta.

Este díptico se nos presenta, en suma, como la reivindicación de la vida. Según hemos podido apreciar, el último corto se abre con un peculiar movimiento ascensional de grúa, que atraviesa las ramas más altas de los árboles y no se detiene hasta llegar al cielo. Si el inicio del políptico configuraba una katábasis silente, acá asistimos a una anábasis que orilla lo celebratorio. Indicador de ello, además, es la tormenta de lluvia y viento que se desencadena al promediar el *film*, y que se resuelve en un tenue arcoíris y en una luz iridiscente que se expande,

realzando el cromatismo del cielo y de unas nubes que los rayos del sol buscan perforar.

No podemos concluir este análisis sin detenernos brevemente en el universo acústico de estos cortometrajes, aspecto que, no por casualidad, ya ha asomado de manera tangencial aquí y allá. Adoptando un gesto que singulariza al cine lírico, Fontán prescinde de la convencional música extradiegética y escoge construir el espacio sonoro con aquellos “olvidados del sonido en el cine”, como los califica Michel Chion, (1998, p.138) que son lo que técnicamente denominamos ruidos. En efecto, en el díptico se integra una amplia gama de sonidos ambiente o sonidos territorio⁵, como son el susurro del viento entre las hojas, el rumor de la lluvia, el de las olas del mar, el trinar de los pájaros, el canto de las cigarras. Altamente sugestivo resulta el efecto que produce la dominancia, sobre todo en el último corto, de situaciones acusmáticas,⁶ aquellas en que existe una disyunción entre banda visual y sonora: se oyen trinos, por ejemplo, pero los pájaros que los emiten quedan fueracampo. De esta manera, el sentido del oído se aguza, y la atención de los espectadores se intensifica.

En la urdimbre de este paisaje sonoro, adquiere, asimismo, particular presencia el silencio, que en el inicio de la serie posee notas de soledad y desasosiego, mientras en este díptico alcanza un tinte benéfico, dando cuenta del deslumbramiento, algo vacilante aún, por el día después.

5. Aclara Chion: “Se llamará sonido ambiente al sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita un espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente: los pájaros que cantan o las campanas que repican. Puede llamársele también sonido territorio porque sirven para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes.” (1998, p. 78)

6. Técnicamente, se denomina situación acusmática a aquella en la que se percibe el sonido sin poder visualizar la fuente sonora. Según explican los especialistas, la situación acusmática modifica la escucha exacerbándola (cf. Chion, 1998, pp.38-39 y Rodríguez Bravo, 1998, pp.35-38).

A manera de coda de este estudio, quisiéramos evocar unas reflexiones del propio cineasta sobre la mirada, esa mirada tan suya, que busca suscitar también en nosotros:

Pienso a veces que el primer movimiento de la concepción de una película es un estado de disponibilidad frente al mundo. [...] Mirar el mundo con los ojos bien abiertos, desobedientes a lo aprendido, es parte de una decisión, un trabajo con uno mismo. Entonces, tal vez, el mundo se manifieste. (FONTAN, 2021, p. 12-13)

Referencias

- CHION, M. La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998.
- CID, Adriana. La cámara errante: en torno a dos dípticos del cineasta Gustavo Fontán. En: PUNTE, María José (comp.). Atlas precarios; Cartografías afectivas en la literatura, el cine y el arte de América Latina. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2024, pp. 90-99.
- FONTÁN, Gustavo. Del natural; Cuaderno de trabajo. Buenos Aires: VerPoder Ediciones, 2022.
- FONTÁN, Gustavo. Maraña; Escritos sobre cine. Buenos Aires: VerPoder Ediciones, 2021.
- MENA MALET, Patricio. La experiencia afectiva e inaudita del paisaje. En: Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, vol.39, n° 3, 2022: pp. 635-644.
- NOGUÉ, J. El retorno del paisaje. En: Enrahonar, n°45, 2010: pp.123-136.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Á. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998.
- RUSSO, E. Diccionario de cine; estética, crítica, técnica, historia. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998.