

EL LAGO HELADO

Gustavo Fontán
Gloria Peirano



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 indomable 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 escribió 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 atraviese 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 postfilmico. 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 autómatas, un sonámbulo despierto — pero no por eso consciente—, pues el autómatas 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 autómatas se casa, trabaja, ama y vota. El autómatas 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 autómatas 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 autómatas. 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