

Pasaje de cuerpos, refugio de espectros: Mirada y escucha en La terminal de Gustavo Fontán  
Eduardo A. Russo  
Arkadin (N.º 13), e055, 2024. ISSN 2525-085X  
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe055>  
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# PASAJE DE CUERPOS, REFUGIO DE ESPECTROS

Mirada y escucha en *La terminal* de Gustavo Fontán

## Passage of Bodies, Refuge of Specters

Gaze and Listening in *La terminal* by Gustavo Fontán

EDUARDO A. RUSSO | [earusso@fba.unlp.edu.ar](mailto:earusso@fba.unlp.edu.ar)

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/02/2024 | Aceptado: 30/04/2024

### RESUMEN

El largometraje documental *La terminal* (2023) representa un caso emblemático de intensificación del cine como arte de la mirada y la escucha. Filmado en la estación de buses de La Falda, provincia de Córdoba, Argentina, parte de una propuesta inicial propia del documental de observación y de la encuesta filmada para enriquecer estas modalidades, ofreciendo al espectador una plataforma que explora los límites de lo observable, en términos visuales, respecto al relato, la representación e incluso la figuración en la imagen cinematográfica. Y en lo relativo a la escucha, el espectro sonoro, y muy especialmente las voces que puntúan su recorrido, ingresando puntas de narración, proponen una experiencia fronteriza con los desafíos propios del cine experimental, aunque conservando el territorio que le es propio: el de la exploración poética de lo real.

### PALABRAS CLAVE

cine; documental; mirada; escucha; imagen

### ABSTRACT

The documentary feature film *La Terminal* (2023) represents a landmark case of the deepening of cinema as an art of looking and listening. Filmed at the bus station in La Falda, province of Córdoba, Argentina, the documentary is part observation film and part filmed survey to blur these modalities, offering the viewer a platform that explores the limits of what is observable in visual terms, in relation to storytelling, representation, and even figuration in the cinematic image. In terms of listening, the sound spectrum, and especially the voices that punctuate its journey, introducing narrative elements, propose a border experience with the challenges of experimental cinema, while still retaining its own territory: the poetic exploration of reality.

### KEYWORDS

film; documentary; gaze; listening; image



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

«Que las imágenes no pierdan  
la bruma que las habita [...]»  
Agitamos la sombra para que los cuerpos  
que van y vienen nos ofrezcan sus fantasmas.»

Gustavo Fontán (2024)

## DESDE EL SILENCIO

Partamos de una conexión que a primera vista parecería arbitraria: el inicio de *La Terminal* nos ha recordado cierto pasaje de Eric Rohmer. El cine de Gustavo Fontán mantiene dos relaciones fundamentales con el del francés. Más allá de lo que filmen, cuando capturan algo del mundo visible y audible, siempre respetan el tiempo en su sentido más estricto, aquel del clima que acontece durante el rodaje. Si sale el sol o una nube se interpone entre sus rayos. Si de pronto se levanta viento y se mueven los árboles, o si se lanza repentinamente una lluvia, sus rodajes en exteriores están sometidos a los avatares de ese tiempo que toca vivir cada día, y de allí extraen sus consecuencias; si hay ficción, la habrá sobre esa plataforma provista por lo real. La otra afinidad decisiva entre los dos cineastas consiste en que no solamente creen en la belleza, sino que en ella sostienen su convicción. Una belleza que no se limita a una apacible y reposada armonía, sino que puede ser enigmática, inquietante y hasta desgarradora. En los primeros instantes de *La terminal*, entre el silencio y la esa oscuridad de la estación de buses de La Falda que pronto se disipará, algo recuerda a la hora azul que una vez filmó Rohmer de manera magistral.

En «La hora azul» el episodio inicial de la deliciosa *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* (Rohmer, 1987) las protagonistas buscan, en la campiña francesa, encontrarse con este singular momento de la naturaleza. El fenómeno que lleva ese nombre designa al lapso fugaz en el que todos los animales de la noche cesan sus actividades, mientras aquellos que comienzan su rutina al alba aún no han comenzado a manifestar su presencia. Los sonidos de la vida nocturna se callan, mientras que los diurnos aún no han comenzado: durante un breve momento impera un silencio tan absoluto como efímero. Ni bien se lo percibe, algo lo ha desplazado hacia el pasado, como un instante ya vivido. Aunque *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* es una bella miniatura ficcional, Rohmer filmó la hora azul con afán de documentalista, con su cámara y sonido directo. Como sus protagonistas, la esperó durante varias noches, filmó el frustrado encuentro cuando no se produjo en cierta madrugada, y al final pudo capturarla ante la emoción de sus protagonistas, en un clímax tan extraño como conmovedor: aquel surgido de filmar el silencio. Resulta significativo que este pequeño film haya sido en cierto modo un ensayo, una prueba, ya que fue rodado mientras el cineasta estaba buscando cómo filmar otro mucho más elusivo fenómeno atmosférico: el rayo verde, para *Le rayon vert* (Rohmer, 1987). Allí lo difícil de captar no sería una experiencia sonora, sino un destello improbable, el del último rayo de sol sobre el horizonte marino en el crepúsculo, que adquiere un tono verdoso por su refracción en la atmósfera. Pero no nos extenderemos más sobre Rohmer, tan sólo lo hemos traído para cotejar su silencio con aquel que captura Fontán. Al ensamble de los silencios nocturnos que ceden, y aquellos que parecen prefigurar los del alba, sonidos mecánicos o de la naturaleza, pronto se suman las voces humanas.

Señala una voz: «Estoy esperando el ómnibus que no sale». Y pronto escuchamos otra: «Una vez. Y no me volví a enamorar». Retazos de discurso, entresacados de una situación dialogal que no nos es provista. Voces que no están ancladas en cuerpos visibles, y que no obstante adquieren un nítido efecto de presencia. Una de ellas menta una espera que podemos interpretar en sentido banal o angustioso,

por lo paradójico. No es sencillo esperar un ómnibus que no sale. La otra refiere un pasado y desde allí considera un presente. *Una voz y nada más* es el título de un notable libro que Mladen Dolar ha dedicado a este objeto tan particular, destacando la dimensión de presencia que les propia (Dolar, 2007, pp. 50–57). Las presencias protagónicas de esas voces que emergen de modo interminente, en pequeñas dosis, se enmarcan en los sonidos habituales de esas instalaciones. La actividad de las máquinas expendedoras, la de algunos juegos como el de la búsqueda de peluches con su melodía incansable, mientras desde afuera insisten los motores de los buses que arriban y parten de la terminal. Mientras los sonidos revelan actividad, los cuerpos son mirados oblicuamente, descansando en los asientos, en la oscuridad. Los gestos vacíos o amorosos se suceden pudorosamente entre aquellos en espera, o gana la inmovilidad hasta el instante de la partida [Figura 1].



Figura 1. *La terminal* (Fontán, 2023). En espera

En *La terminal* se percibe una constelación de objetos sonoros, abiertos a una escucha que mucho se reviste de pesquisa. Hay muchos más de ellos que objetos para la mirada. Uno de los motivos reiterados es el de la puerta vaivén. El ruido de las puertas de la estación que chirrían hace recordar aquello que alguna vez escribió Kafka, según recuerda Peter Szendy: El sonido de una puerta no es necesariamente mecánico, sino que puede adquirir una dimensión casi orgánica, como el quejido de un ser viviente que anuncia la conexión de dos dimensiones o el traspaso de los cuerpos a través de su marco. Detallaba Kafka que aquel que escucha desde una habitación, particularmente si se trata de alguien en un estado al borde del sueño o que se encuentra en reposo, es alguien alerta a una escucha magnificada. Más que escuchar, ese sujeto ausculta en los sonidos que emite la puerta los indicios de los que pasan, como si se tratase de un médico atento a los signos que emite el pecho de un paciente (Szendy, 2015, p. 106) [Figura 2].

La escucha que se activa en *La terminal*, por momentos se acerca a aquella auscultación mentada por Kafka. Intenta acceder al sentido de eso que se le ofrece en dosis mínimas, desde cierta dificultad perceptiva. Y, por otra parte, esa escucha no está solo atenta a las zonas de pasaje, sino que posee todas

las connotaciones exploratorias de lo que Szendy denomina «el sondeo». No se trata en la terminal de componer un paisaje sonoro, sino de permitir la apertura a un arreglo de profundidades, que instalan los acontecimientos en un juego de distancias para quien escucha atento (Szendy, 2015, pp. 103-117). La película nos deja asistir desde lo sonoro a los pasos de algún cuerpo, también al mínimo chasquido de un beso o a las voces que llegan de a retazos, con fragmentos de frases o palabras sueltas. Esas voces recolectadas a partir de diálogos escamoteados en la edición sonora son retazos de relatos de amor. Hablan de amores encontrados y perdidos. Algunos actuales y otros recordados de tiempos lejanos. *La Terminal* es, a su modo, una suerte de oficina de amores, que no objetos, perdidos y evocados en el tiempo de espera de la estación.



Figura 2. *La terminal* (Fontán, 2023). La puerta batiente

#### RITMOS DEL MOVIMIENTO, TIEMPOS DE LA ESPERA

La dialéctica de movimiento y espera atraviesa las cadencias del film, mientras la oscuridad potencia aquello que llega hacia el oído. Lo que oímos es eso que suena mientras no viene el ómnibus. *La terminal* opera en una continua disyunción sensorial entre lo visto y oído, pero esa separación en los sentidos, paradójicamente, conduce a una mayor integración de los espectadores en una diégesis más inmersiva. Lo escasamente dado a ver, o lo dificultosamente ofrecido a oír, disponen un intenso efecto de habitabilidad. Se trata de un habitar no exento de inestabilidad, contorneado por lo precario, que al mismo tiempo de ofrecer un refugio temporario no deja de reconocer la intemperie.

Las luces irrumpen, pero no llegan a disipar la oscuridad de la estación. Fontán registra el flujo de los cuerpos y su estela. Lo hace a través de la captura de distintas incidencias del espacio que conviven en el encuadre. Mediante fragmentos de tiempo y de espacio, la cámara toma lo real y su reflejo [Figura 3].

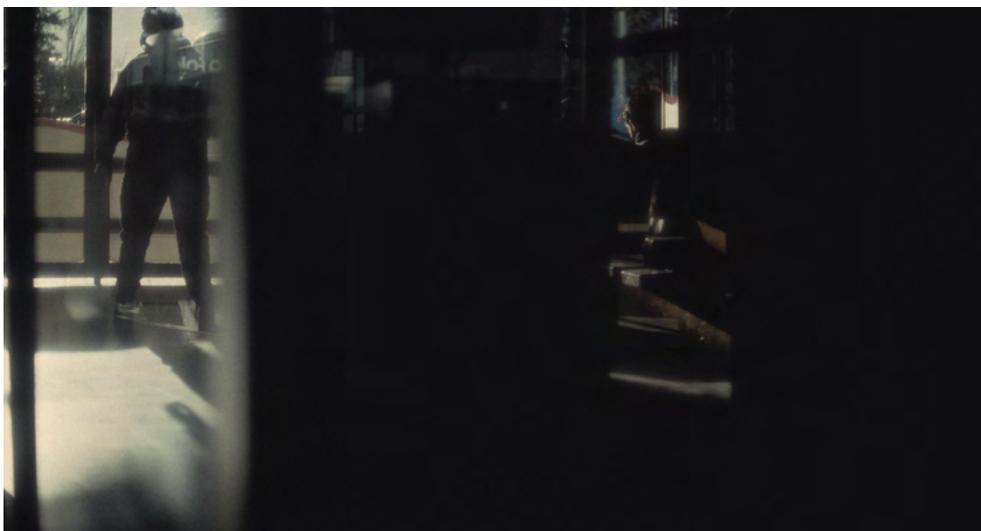


Figura 3. *La terminal* (Fontán, 2023). Lo real y su reflejo

A veces no son los objetos los que pueblan la pantalla, sino percepciones indefinidas, luces o sombras, antes que formas concretas, o bien formas que no arriban a una figurabilidad nítida, sino que convocan una percepción errante. Este estado intermedio entre sensación, percepción y reconocimiento de figuras afecta a los volúmenes, las superficies o a las incidencias de las luces y las sombras que pueblan el espacio y se extienden, cambiando, a lo largo de distintos tiempos que se entrelazan en la terminal. Frente a una verdadera danza de formas en el plano de lo visual que bordea lo espectral, es lo sonoro aquello que acerca ciertas presencias a los espectadores. Un guitarrista invisible templea sus cuerdas. Al afinar, no forma una melodía, sino que comprueba la adecuación de los tonos. El espacio sonoro generado por las relaciones entre las notas preludia una música que podrá o no acontecer, pero que las cuerdas prometen. De ese modo los acontecimientos fluyen en el film, insinuando una melodía que acaso es más aportada por las cadencias previstas o provistas por cada espectador, que por las determinaciones de su estructura.

Las voces en *La terminal* mentan amores. Fueron capturadas bajo la solicitud del cineasta, que interpeló a quienes se encontraban allí, simplemente preguntando si tenían para contar una historia de amor. En los fragmentos recogidos predomina no la evocación de un amor actual, sino ubicado en un tiempo pasado, distinto del presente hasta lo lacerante: «Era mi amor, era todo para mí». Voces de hombres y mujeres, de distintas edades, hablan de amores vividos, del instante de un flechazo o del dolor de una separación. Otras voces, o acaso las mismas en otro momento, también hablan más espaciadamente de trabajo o de la espera propia del viaje.

### PERIPECIAS DEL VISLUMBRE Y LO ENTREOÍDO

Un recurrente procedimiento formal puntúa las imágenes de *La terminal*: el plano fuera de foco que se toma su tiempo para dejar adquirir nitidez a las figuras reconocibles. De las formas a las luces, del volumen de los buses a la movilidad de sus faros en la noche, junto a las alarmas sonoras que advierten de la marcha atrás de los vehículos, el calentar de los motores o el eventual freno en un movimiento blando, lento, demorado, dispuesto a la carga o descarga del pasaje.

A lo largo de la duración de *La terminal* se entiende que pasan varios días. La cantidad imprecisa de jornadas alude tanto a lo que se repite en ellos, indiferenciando el presente del pasado, como al anticipo de eso que no por venir introducirá una novedad. Es una duración indefinida, compuesta por una mixtura de aquello que cambia y lo que se repite. En algunos pasajes provistos de una magia tan casual como eficaz, las voces pueden convocar la forma de una canción, como cuando una mujer decide entonar divertida un fragmento de *La última copa*, y desde el viejo tango surge la reconocible queja del abandono. Pero pronto el entusiasmo de la cantora se topa con el olvido: «[...] que todo mi dolor [...] ya no me acuerdo más». Queda risueñamente atascada en el dolor, y los espectadores somos expuestos nuevamente al silencio.

Fontán confía en lo que se vislumbra, en una visión dificultada por la oscuridad o por los obstáculos físicos.

Las puertas de la estación son chirriantes desde el fuera de campo. A cada momento algo se abre, algo se cierra, todo es así provisorio. La narración se asienta en *La terminal* a través de los testimonios, o más tenuemente, por las acciones de los pasajeros en la espera, al modo de fragmentos de historias percibidos de a pequeños bocados y desde dos procedencias: como aquello escuchado al paso, o como respuesta a preguntas elididas en la edición del documental. Respuestas cuya intensidad conmueve en su evocación de un pasado atesorado: «Teníamos una camita, nos sentábamos en un banquito. Fue mi primer amor. Qué más puedo pedir de la vida». O que reviven un pasado que se resiste a serlo para permanecer presente: «Se llama Francisca, fue mi gran amor. Me brindó lo mejor y murió en mis brazos».

En *La terminal*, el ámbito de las historias pertenece a los pasajeros. Si bien los trabajadores del establecimiento desarrollan su rutina de apertura y el cierre de los locales, no se entra por allí en otras posibilidades del relato. Accedemos a sus tareas recolecciones sonoras o miradas fugitivas. Acciones sueltas y que al organizarse evocan las viejas sinfonías urbanas. Las señales acústicas de los micros. Las máquinas de juegos y sus neones, como provenientes de otro mundo. La cola de pasajeros hacia el micro sugiere el retrato de un movimiento colectivo. Por momentos predominan las formas, en otros el color, como el del intenso azul en los reflejos que se sospechan de otros reflejos, con la gente indefinidamente duplicada por los cristales. La escasez de información contrapesa la intensidad de la percepción, en un claroscuro que evoca cualidades pictóricas y conduce a la predominancia de la forma. Pero en ese mismo juego visual puede irrumpir una voz con toda una historia condensada en una frase que es enunciada desde un cuerpo invisible: «Fue tarde, y no nos pudimos encontrar, tampoco».

En *La terminal*, los límites de la escucha se acercan al contacto con aquello oculto, que acaso requerirían aludir a cierta actividad de auscultación que aquí se pone en juego. De lo que se trata es de percibir aquello que yace más allá de lo visible, de acuerdo con señales que se localizan al borde de lo inaudible. Una escucha atenta, agudizada al máximo, orientada en un sentido contrario al de la estridencia o la invasión sonora que hoy domina nuestra experiencia audiovisual.<sup>1</sup>

En su volumen *En lo profundo de un oído*, Peter Szendy recuerda algo que alguna vez expresó el célebre crítico y arquitecto Adolf Loos sobre la vienesa Bosendorfer-Saal. Inaugurada en 1872, aquella

<sup>1</sup> En la función de estreno de *Los Ríos* (Fontán, 2024) en la Muestra Internacional DocBuenosAires, el sonidista de dicho film, Andrés Perugini, destacaba cómo el trabajo sonoro del cineasta suele orientarse por criterios contrapuestos a los habituales en el *sound design*. Por ejemplo, en lugar de optimizar el registro para obtener objetos sonoros realistas, Fontán puede aprovechar y modular la captura *pobre* del micrófono de una videocámara amateur.

sala fue escenario de históricos conciertos hasta 1913, cuando las necesidades de modernización urbana la pusieron bajo la piqueta de demolición. De acuerdo con Szendy, Loos se lamentaba por la pérdida no solamente de la sala de conciertos sino de un particular tipo de memoria que ella poseía. De acuerdo con una difundida creencia, los espacios guardan los sonidos que allí se han difundido. La Bösendorfer–Saal tenía la capacidad, según Loos, de recordar no todo lo que en ella se había tocado, sino sólo la buena música. (Szendy, 2015, p. 104) La acústica de la terminal de buses de La Falda está en las antípodas de la exquisitez arquitectónica de aquella sala vienesa. Sin embargo, también parece capaz de guardar su buena música.

Fabio, el vendedor de plantas de la estación explica sobre las plantas que más vende, y aporta un nuevo elemento a las historias de amor que el film compila: «A las mujeres les gusta la peperina, por eso del amor». Inmediatamente después de escuchar a Fabio, podemos oír claramente, desde la mínima intensidad sonora que parece localizar esos sonidos en el fondo mismo de las instalaciones de la estación, a un volumen ínfimo, una canción de esas que habitan indelebles la larga memoria popular. Escuchamos a Leonardo Favio que canta «Ella ya me olvidó». Y como es por todos sabido, el cantante no puede olvidarla. La voz del cantor popular atraviesa más de medio siglo con una canción que suena tan tenuemente como para hacernos dudar si estamos escuchándola, o bien, a partir de un mínimo estímulo actual, nos lleva a recordarla con la plenitud propia de lo tantas veces escuchado. La situación despierta una condición ambigua: apenas escuchamos desde el fondo de la terminal la grabación, al borde de lo imperceptible. ¿Acaso completamos esa experiencia fronteriza con el recuerdo de la música y la letra tantas veces oídas, desde hace más de medio siglo? Así opera la auscultación en el film de Fontán, entre percepción y memoria, entre lo recordado, lo tenuemente percibido y lo inevitablemente imaginado, sea aquello insinuado por los espacios, los cuerpos y el movimiento, sea por las relaciones de causa y efecto que sólo se exponen de modo fragmentario.

Ni bien dejamos de escuchar a Leonardo Favio desde un pasado distante, lo espectral se extiende unido a una situación enigmática. Alguien enuncia un tranquilizador: «No, no es nada», frente a una circunstancia incierta. Y en lugar de replicar esa expresión, otra voz, esta vez de una mujer en la que se adivina la huella de un dolor oscilante entre presencia y ausencia, exclama: «Amor mío, mi amor» ¿Quién, a quién, de quién habla? Frases sueltas, que flotan en el aire y sin embargo portan la evidencia de cuerpos que padecen o se reconfortan en el recuerdo o la convivencia. Y desde las imágenes visuales, como puro objeto de mirada separados de sus presencias sonoras, dos figuras puntúan este segmento final del film, contempladas a una pudorosa distancia en el interior sombrío de la estación: la primera es la de una mujer mayor, sola. Y acto seguido, la cámara captura en cuadro a una joven pareja, que se muestra feliz. Nada indica que la primera sufra su soledad. Simplemente advertimos que no está acompañada. Es la edición, unida a nuestra pasión narrativa, la que inclina a inferir eso. Tal vez su historia sea muy distinta a esa que seduce a la imaginación, acaso sólo sea coincidencia o apariencia engañosa, no es el cometido de la película ingresar en esas vidas. Tan sólo las roza en un momento de paso, aquel en el que la mirada cautelosa las encuentra, como un instante anterior a otro pasajero solitario, capturado a distancia, entre luz y sombra, entre reposo y abatimiento. Imágenes que perseveran, insinuando historias, pero a la vez guardando la opacidad propia de lo real [Figura 4].

### EL SERENO ACECHO DE LO REAL

En su último segmento, *La terminal* no cesa de indagar los pliegues de una pantalla proclive a lo enigmático. En cada plano hay algo que se resiste a exponerse. Priman en esos tiempos los



Figura 4. *La terminal* (Fontán, 2023). Luz y sombra

desencuadres y una inestabilidad persistente. Frente a esa poética de rodeo visual ante cualquier frontalidad, los fragmentos orales que la puntúan adquieren un redoblado poder revelatorio. Entre todos los fragmentos se destaca por su peso, cerca del final, una voz una mujer: «Me enamoré de él, porque me hizo ver». Y ese recuerdo llama a nuestra propia capacidad de ver lo que allí transcurre. Filmar los pliegues, filmar en los pliegues, es una consigna perseguida explícitamente por Fontán.

En un plano lejano, sin sonido alguno, un perro espera sentado en la estación, atento a algo que no alcanzamos a avistar. El encuadre parece evocar la ausencia del humano que esa imagen delata. La espera del perro induce una tensión que abre paso a los minutos finales del film, en los que la terminal, desde lo acústico, se advierte muy poblada, aunque la vemos semivacía en la oscuridad, tan espaciosa como en los momentos de mayor reposo. La concurrencia sonora es la que aporta el intenso tránsito de los cuerpos y la impresión de un presente atestado. En ese tránsito los cuerpos desalojan temporariamente a los fantasmas. Pero poco a poco, los ecos y las resonancias desplazan el ajetreo sonoro para dar lugar a un final circular, simétrico al inicio del film [Figura 5].<sup>2</sup>

Luego de dar su testimonio, dos mujeres suben al micro. Las historias se van, las palabras quedan, como las flores secas que permanecen en las hojas de un libro, o como esas otras flores que Fontán convierte en imágenes, incorporadas como *collage* vegetal en sus *Cuadernos del merodeo*. Los cuerpos viajeros se alejan de la terminal, pero las voces permanecen, habitando el espacio. Por último, las formas reconocibles se disuelven lentas en un juego de luces en la sombra, mientras las acompañan los sonidos de partida de los buses, para luego, como en el inicio, volver al silencio.

<sup>2</sup> En la citada función de *Los Ríos*, el montajista Mario Bocchicchio enfatizaba la capacidad de visualización de las estructuras que Fontán pone en juego al configurar sus films, muchas veces a partir de circunstancias donde el azar o la búsqueda de una forma parece ser dictada por las distintas alternativas del proceso realizativo, más que por un plan preliminar. No tanto seguir, o siquiera buscar una estructura, sino poder verla allí donde ella se insinúa. La circularidad no es tanto asunto de forma, sea narrativa o representacional, sino cuestión de ontología, propia de aquello que el cine de lo real puede revelar. Lo circular es la figura fundamental de la terminal.



Figura 5. *La terminal* (Fontán, 2023). Cuerpos que pasan

La imagen del *La Terminal* estuvo a cargo de Ezequiel Salinas. Atilio Sánchez diseñó el sonido. Mario Bochicchio realizó el montaje y Fontán escribió el guion y la dirigió. Pero cabe destacar que, junto a ellos, los créditos consignan los testimonios de sesenta y cuatro personas, cada una con su nombre y apellido, más un agradecimiento a «Toda la gente que trabaja en la terminal». Esa mención a cada uno de los sujetos cuyas voces permitieron explorar el entramado humano del film es la comprobación de que en *La terminal* no solamente está comprometida una rigurosa poética, sino también una ética de la mirada y de la escucha. Afina y enriquece así nuestra aptitud para escuchar al mundo que aguarda más allá de su final.

## REFERENCIAS

- Canaro, F. y Caruso J. A. (1926). La última copa [Canción].
- Dolar, M. (2007). Una voz y nada más. *Manantial*.
- Favio, L. (1968). Ella ya me olvidó [Canción]. En *Fuiste mía un verano*. CBS Records.
- Fontán, G. (2022). *Maraña. Escritos sobre cine*. Ver/Poder
- Fontán, G. (2023). *La terminal* [Película]. Insomnia.
- Fontán, G. (2024). *Cuadernos del merodeo*. Cielo invertido
- Fontán, G. (Director). (2024). *Los Ríos* [Película]. Insomnia.
- Rohmer, E. (Director). (1987). *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* [Película]. Losange.
- Szendy, P. (2015). *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Metales Pesados.