

Tesis

**“Cine-ensayo y programa artístico en la obra de
Gustavo Fontán: el Ciclo de la casa”**

Doctorando: Lic. Pablo César Genero

Director: Dr. Pablo Piedras

Co-director: Dr. Agustín Berti

Doctorado en Artes

Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Primavera 2020.

A mis viejxs, Mirtha y Hugo

A mi compañoero, Marcelo

Presentación

En el otoño de 2007 se estrenó en el Espacio INCAA de la ciudad de Córdoba *El árbol* de Gustavo Fontán. Esta sede, que ya no existe en nuestra ciudad, funcionaba en el Auditorium Presidente Perón de la Ciudad de las Artes. Siendo docente de Fotografía en la Escuela Lino E. Spilimbergo, ubicada en el mismo predio, me organizaba para asistir a estas proyecciones de cine argentino difíciles de encontrar en otros espacios. De este modo, allí vi por primera vez una película de Fontán.

En 2008 se presentó en BAFICI *La orilla que se abisma* junto a *La intemperie sin fin* (2008) de Juan José Gorasurreta. Con la colaboración de este director, la película de Fontán incorpora imágenes de *La intemperie sin fin* y se inicia una relación del director bonaerense con el Cineclub La Quimera, espacio fundado y coordinado durante muchos años por Gorasurreta en la ciudad de Córdoba. Allí he asistido a la presentación de películas de Fontán, acompañadas por el propio director, entre estas la trilogía del Ciclo de la casa, y he participado de talleres que dictó sobre la realización de proyectos documentales.

En septiembre de 2020 me escribió Guillermo Franco, programador del Cineclub Municipal Hugo del Carril de la ciudad de Córdoba, invitándome a escribir alguna vivencia con este espacio que el próximo año cumplirá veinte años. Revisando archivos impresos apareció el catálogo de la segunda muestra organizada por el cineclub, “Los chicos crecen”, que reunía películas de directores y directoras argentinos producidas alrededor del año 2000. Entre las películas seleccionadas estuvo mi trabajo final de grado, *Quinteto Pueblo* (2001), un documental sobre la historia de mi padre y sus hermanos con la música, y me percaté de que, entre los títulos programados, se hallaba el primer largometraje de ficción de Fontán, *Donde cae el sol* (2002/2003), que en su momento no había visto.

Estos tres momentos dan cuenta de una trama personal en mi experiencia con la dirección, la docencia, la investigación y el ser espectador, e ilustran mis vínculos con la obra de Gustavo Fontán. El perfil de realizador, con base en la carrera de cine del Departamento de Cine y Televisión de la FA, se aúna con una formación en fotografía y el

deseo personal de producir obra artística. En estas disciplinas hoy ejerzo la docencia. Por otra parte, es a través de espacios fomentados por el Estado y por la autogestión de los cineclubes que accedo a producciones cinematográficas argentinas que no cuentan con el respaldo económico para un estreno en salas múltiples y circulan por vías alternativas. Y finalmente, el perfil docente que voy desarrollando a través de los años abona mi incursión en nuevos espacios de encuentro y reflexión, y es ahí donde el Doctorado en Artes me brinda el marco y la oportunidad para concretar este proceso de investigación y formación.

Agradecimientos

En retrospectiva a la finalización de esta tesis, aparecen varios rostros que acompañaron y participaron en su proceso: amistades, colegas, familiares, afectos que desde distintos lugares aportaron diálogos, discusiones, archivos, autores, y aguante.

Este camino comenzó con algunos trabajos escritos durante el cursado del Doctorado en Artes (FA-UNC), pero fue el proyecto de tesis y la posibilidad de obtener la Beca de Finalización de Doctorado (SeCyT-UNC) lo que dio inicio formal a esta investigación. Aquí aparecen con su apoyo, experiencia y tiempo, Pablo Piedras, director de la tesis, y Agustín Berti, codirector. Ambos estuvieron muy presentes desde el arranque del proyecto y mantuvieron un rol activo ante dudas, preguntas y el desafío de plasmar la investigación en una escritura académica.

El ingreso al mundo de la investigación universitaria comenzó en 2011 al iniciar el cursado del Doctorado en Artes, y se fue ampliando a medida que fui participando en distintos proyectos de investigación. En primera instancia en “Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba. Parte 4: Testimonios”, dirigido por Marcelo Nusenovich y codirigido por Clementina Zablotsky. Luego este proyecto se expande bajo el nombre “Historia, crítica e historiografía de las artes en Córdoba” y se compone de proyectos más pequeños. Participé entonces en “Metodologías para el análisis de imágenes artísticas en los discursos historiográfico y crítico producidos desde Córdoba”, dirigido por Florencia Agüero y codirigido por Constanza Molina. Actualmente soy parte de “Arte y política: la dimensión política de los discursos artísticos”, proyecto dirigido por Ximena Triquell. Compartir charlas, textos y miradas con compañeras/os de otras disciplinas artísticas fue una experiencia que agradezco como integrante de una facultad constituida por una población que considero se potencia en lo interdisciplinario.

En relación con lo institucional, la Universidad Nacional de Córdoba, primero a través de la FFyH y luego la Facultad de Artes, son espacios donde estudié de forma gratuita, luego comencé a ejercer la docencia, y que más tarde me permitieron cursar el Doctorado en Artes. Se sumó a esto la obtención de una beca para finalización destinada a docentes y una licencia de la FA para poder terminar el proceso de escritura. Hubo

muchas personas detrás de estos espacios, entre las que se encuentran Marcela Sgammini, Eva Da Porta, María Eugenia Moreyra, Myriam Kitroser, Ana Mohaded, Sebastián Peña, Silvia Scarafía y Sergio Kogan, que hicieron posible este recorrido.

Estuvieron también muy presentes durante distintas etapas amistades con las cuales compartimos el interés por el cine, la fotografía y las artes visuales en general, entre quienes aparecen Carolina Senmartín, Mariana Richardet, Florencia Agüero, Agostina Gentile, Pedro Sorrentino y Cristian Monetti. Por otro lado, un agradecimiento a quienes participaron en la corrección final del trabajo, Josefina Coisson y María Ragonese, cuyo aporte ha sido fundamental para poder dar claridad al proceso de escritura.

Finalmente, deseo brindar mi reconocimiento a Gustavo Fontán que estuvo atento a los avances del proyecto y colaboró con las películas, la conexión con otras personas que escribieron sobre su obra, y con diálogos –presenciales y virtuales– que mantuvo conmigo a lo largo de estos años.

Así, se puede observar que gracias a esta constelación de miradas y amistades pude dar forma a la presentación de esta tesis. Mi agradecimiento a este nutrido e imprescindible acompañamiento.

Índice general

Presentación	1
Agradecimientos	3
Índice general.....	5
Índice de imágenes.....	6
Introducción: una obra poética en el cine argentino contemporáneo	6
1. Gustavo Fontán y el cine argentino.....	19
1.1 Una renovación en el cine nacional	21
1.2 El nuevo cine argentino	32
1.3 Algo de lo real en el NCA	46
1.4 Fontán en el marco del nuevo cine	50
2. La obra de Fontán	54
2.1 Cine	55
2.2 Otras producciones audiovisuales.....	79
2.3 Afinidades con el cine argentino contemporáneo	87
2.4 Pensar a largo plazo	104
3. Ciclos de producción y programa artístico	107
3.1 La serie como modo de producción	108
3.2 La figura del autor	131
3.3 Un plan de trabajo.....	143
3.4 Configurar una poética	163
4. La exploración del hogar	165
4.1 Mirar el cine-ensayo	167
4.2 Acciones repetidas: Filmar, editar y pensar.....	198
4.3 Una forma de ensayo	239
Conclusión: el programa artístico como un modo de producción	243
Referencias bibliográficas	254
Ficha de películas. Ciclos y trilogía de Gustavo Fontán	274
Filmografía general.....	282

Índice de imágenes

Imagen 01. Fotograma de <i>Canto del cisne</i> (Fontán, 1994).....	58
Imagen 02. Fotograma de <i>El paisaje invisible</i> (Fontán, 2003).....	60
Imagen 03. Fotograma de <i>El árbol</i> (Fontán, 2006).	66
Imagen 04. Fotograma de <i>Elegía de abril</i> (Fontán, 2010).	69
Imagen 05 Fotograma de <i>La orilla que se abisma</i> (Fontán, 2008).	71
Imagen 06. Fotograma de <i>Sol en un patio vacío</i> (Fontán, 2014/2017).....	76
Imagen 07 Mosaico de fotogramas de “La felicidad”,	82
Imagen 08. Mosaico de fotogramas del cortometraje de Fontán.....	86
Imagen 09. Fotograma de <i>347 cuadernos</i> (Di Tella, 2015).....	89
Imagen 10. Fotograma de <i>75 habitantes, 20 casas, 300 vacas</i> (Domínguez, 2011).	91
Imagen 11. Fotograma de <i>Carta a un padre</i> (Cozarinsky, 2013).....	94
Imagen 12. Fotograma de <i>Cuaterros</i> (Carri, 2016/2017).....	99
Imagen 13. Fotograma del tráiler de <i>Tríptico</i> (Perrone, 2009-2012).....	102
Imagen 14. <i>Carte de visite</i> de Mariano Carbonell. (Anónima, 1860).	112
Imagen 15. (Tríptico) “Portal de la Catedral de Rouen” (Monet, 1892/1894).	113
Imagen 16. <i>Rolling a wheel</i> (Marey, 1891).	114
Imagen 17. (Díptico) Fotogramas de <i>El árbol</i> (Fontán, 2006).....	116
Imagen 18. Mosaico de fotogramas de <i>El árbol</i> (2006).....	179
Imagen 19. Mosaico de fotogramas de <i>La casa</i> (Fontán, 2011/12).....	181
Imagen 20. Mosaico de fotogramas de	185
Imagen 21. Mosaico de fotogramas de <i>El sol del membrillo</i> (Erice, 1992).....	187
Imagen 22. Mosaico de fotogramas de <i>Elegía de abril</i> (Fontán, 2010).	191
Imagen 23. Mosaico de fotogramas de <i>El árbol</i> (2006).....	194
Imagen 24. Mosaico de fotogramas de <i>Nostalghia</i> [Nostalgia] (Tarkovski, 1983).....	196
Imagen 25. Mosaico de fotogramas de <i>Elegía de abril</i> (2010).	204
Imagen 26. Mosaico de fotogramas de <i>La casa</i> (2011/12).	206

Imagen 27 Mosaico de fotogramas de <i>La casa</i> (2011/12).	208
Imagen 28 Mosaico de fotogramas de <i>El árbol</i> (2006).	215
Imagen 29 Mosaico de fotogramas de <i>La casa</i> (2011/12).	219
Imagen 30. Mosaico de fotogramas de <i>El árbol</i> (2006).	222
Imagen 31. Mosaico de fotogramas de <i>Elegía de abril</i> (2010).	224
Imagen 32. (Díptico) Fotogramas de <i>Elegía de abril</i> (2010).	225
Imagen 33. Mosaico de fotogramas de <i>El árbol</i> (2006).	230

Introducción: una obra poética en el cine argentino contemporáneo

Esta tesis se ocupa del estudio de la poética cinematográfica de Gustavo Fontán. La obra de este director es abordada desde su propuesta estética y sus modos de producción. De esta manera, mediante el examen de su filmografía, y particularmente del primer ciclo – Ciclo de la casa–, se acude a un conjunto de herramientas teóricas que contribuyen a un abordaje sociohistórico y estético de su obra. Asimismo, se espera aportar herramientas para el análisis de otras producciones que procuren búsquedas similares.

La obra cinematográfica de Gustavo Fontán se caracteriza por poner en tensión los registros de lo ficcional y lo documental en el marco de un “cine de lo real” (Labaki y Mourão, 2011). El cruce entre estas prácticas conforma una zona liminal que, junto al desinterés del director en definir etiquetas, revela una filmografía con procesos de realización de escala independiente y una hibridación con la experimentación de las artes audiovisuales (videoarte, videoinstalación y ensayo). Estas características no solo se aplican a una única obra, sino que se disponen para interactuar dentro de una serie de películas como el Ciclo de la casa, conformado por *El árbol* (2006), *Elegía de abril* (2010) y *La casa* (2011/12).

La hipótesis de esta tesis sostiene que en el Ciclo de la casa se elaboran y sincretizan mutaciones observadas en el cine de no ficción a nivel mundial desde la década de los sesenta hasta la actualidad. Se trata de un desplazamiento que indaga en las películas del ciclo formas de pensar el vínculo entre la lente y el referente: la mirada externa de la cámara en *El árbol*, la deconstrucción del dispositivo fílmico en *Elegía de abril*, y la reflexión sobre la memoria a través de la exploración audiovisual de la experiencia del director en *La casa*. Estas caracterizaciones hacen referencia a las modalidades de representación diseñadas por Bill Nichols (1997) en torno al cine documental.¹

Fontán comienza a desarrollar su filmografía en la década de 1990, transita el surgimiento del NCA como un director de cine independiente que sostiene y multiplica su

1 Las modalidades que propuso Nichols, en primera instancia, fueron la expositiva, la observacional, la interactiva y la reflexiva.

producción en el siglo XXI con obras agrupadas en series. Estas películas enlazadas bajo un tema común (la historia familiar en un hogar centenario, la presencia del río en la vida de sus lugareños, y la percepción de lo cotidiano a través de la vigilia y la somnolencia), se organizan en ciclos o trilogías que exponen una posición móvil del director según las modalidades de representación utilizadas en cada narración. Los primeros pasos de Fontán, y su afinidad con otras películas argentinas, están enmarcados en el contexto de producción del cine nacional y sus transformaciones entre finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Esta transición será examinada en el Capítulo 1, “Gustavo Fontán y el cine argentino”.

El Capítulo 2, “La obra de Fontán”, presenta la prolífica producción del director: la realización de doce largometrajes a partir del año 2006, la codirección de una serie documental para televisión y la participación en obras en el campo de las artes audiovisuales –videoarte y videoinstalación–.² Esta pluralidad de formatos demuestra una continua retroalimentación entre lenguajes artísticos. En este sentido, Fontán desarrolla su obra en otros terrenos como la dramaturgia y la puesta en escena teatrales, la literatura en formato de cuentos y poesías, y la escritura ensayística (surgida de las experiencias de rodaje).

Desde el proceso exploratorio puesto en práctica para la realización de *El árbol*, Fontán inicia una etapa de producción en serie que continúa con el Ciclo del río entre 2008 y 2016, y la Trilogía del lago helado, cuyas películas fueron estrenadas en conjunto en 2017.³ A partir de estos modos de producción, el Capítulo 3: “Ciclos de producción y programa artístico”, revisa el concepto de ciclo como proyecto que aglutina varias narraciones y establece relaciones con la figura de autor en una obra gestada de forma múltiple. El capítulo analiza el cruce entre el plan de trabajo de Fontán y la noción de “programa artístico” propuesta por Luigi Pareyson (1988b).

2 Este período se toma a partir de la producción en ciclos. La serie documental para la Televisión Pública, *Huellas de un siglo* (2010), fue realizada junto a los directores Alejandro Fernández Mouján, Pablo Reyero, Hernán Hourian, Carlos Echeverría y Marcel Cluzet.

3 El Ciclo del río se conforma por una tetralogía: *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2011/13), *El día nuevo* (2016) y *El limonero real* (2016). La Trilogía del lago helado está compuesta por *Sol en un patio vacío* (2014/17), *Lluvias* (2015/17) y *El estanque* (2016/17).

Entre las series producidas por Fontán, el Ciclo de la casa presenta un terreno propicio para analizar los modos de construir la subjetividad en el mundo contemporáneo a partir de los materiales del mundo histórico, la voz del director y el uso de herramientas audiovisuales que provienen de distintas prácticas. Este lazo exhibe al cine de este director pertrechado de recursos provenientes del documental, la ficción y lo experimental, que decantan en la afinidad de su cine con el ensayo fílmico. Así, en el Capítulo 4, “La exploración del hogar”, se examina con detenimiento el corpus central de esta tesis que toma como escenario la casa de la infancia del cineasta, con tres narraciones marcadas por las referencias de lo real y una mirada que rescata lo cotidiano y misterioso del universo familiar. En el análisis se pondera la experiencia del director con fragmentos de la historia del hogar, y las estructuras narrativas de las películas que sincretizan modalidades de representación de la no ficción a la vez que tensionan los vínculos entre las dimensiones temporal y espacial. En síntesis, la confluencia de lo autorreferencial enmarcado en el cine de lo real, la reincidencia sobre un referente para configurar un ciclo y las mixturas en torno a su representación, como así también las estrategias utilizadas para la elaboración del montaje permiten examinar en la obra de Fontán la aplicación de los procedimientos del cine-ensayo.

Finalmente, la tesis cierra con una revisión de lo discutido en cada Capítulo, con un repaso de las hipótesis que guiaron este proceso, y la presentación de la conclusión a la que arribó esta investigación.

La obra de Fontán en la producción crítica y académica sobre cine argentino

En el transcurso de esta investigación se examinaron libros, textos académicos y críticas cinematográficas que abordan el cine de Fontán y que permiten pensar relaciones entre su obra y el Nuevo Cine Argentino de los noventa (NCA). La filmografía de Fontán es contemporánea al NCA, pero generacionalmente el director está más cerca de los precursores del cine independiente de los noventa, como Ana Poliak y Martín Rejtman.

Entre la bibliografía relevada existe un grupo de escritos que se publicaron mientras se realizaban los Ciclos de la casa y del río: *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias*

extraordinarias de Agustín Campero (2009), *Historias extraordinarias: Nuevo cine argentino 1999-2008*, compilado por Jaime Pena (2009), y un libro en inglés, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (2009), de Joanna Page.

Campero realiza un recorrido del NCA y encuentra un motor de cambio en el BAFICI, festival que define como espacio que establece ciertos parámetros de lo nuevo, lo anquilosado y, luego de la décima edición, de lo que debe ser considerado como parte de la nueva ola dentro del NCA (2009, p. 8). En el libro, el autor menciona que en algunas ediciones del festival hubo un buen saldo de películas argentinas dirigidas por autores como Fontán y otros contemporáneos. Por otro lado, el material compilado por Pena integra voces que revisan aspectos que conformaron el NCA, como la de Eduardo A. Russo en “Al filo de lo real. Líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino”, donde presenta a Gustavo Fontán y distingue dos de sus películas: *El árbol*, por la ambigüedad de sus materiales, y *La orilla que se abisma* como obra surgida del cruce “entre el cine documental y el cine experimental, en una propuesta que no admite espectadores impacientes o distraídos” (2009, p. 78).

En el segundo Capítulo del libro de Joanna Page, “New Argentine Cinema and the production or social knowledge” [Nuevo cine argentino y la producción de conocimiento social], se estudian películas de este período que exploran la realidad a partir de un acercamiento autoetnográfico, entre las que se nombra a *El árbol*, con el uso de recursos vinculados a la técnica cinematográfica como lentes y lupas.

Además de los volúmenes mencionados, otras publicaciones delimitan algunos aspectos de la poética de Fontán en el marco general de la historia del cine argentino del siglo XXI. Así, en 2010 es reeditado *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, de Gonzalo Aguilar. Esta edición presenta un epílogo que nombra a nuevos directores y directoras, y señala el afianzamiento de los integrantes del NCA. Entre los realizadores que incorpora se encuentra Gustavo Fontán, a quien considera como un hacedor fílmico de los márgenes, gestor de un cine que difiere de las propuestas convencionales y que busca construir su propio modo de realización fílmica anómala. Este tipo de obras no presentan homogeneidad en su estética, sino que utilizan variedad de soportes y esquemas de producción, con poéticas y búsquedas formales que abren

estructuras alojadas en el NCA (p. 239). Por otro lado, *Cien años de cine argentino*, de Fernando Martín Peña (2012), revisa la historia del cine argentino desde sus primeras experiencias. El autor se acerca a la obra de Fontán señalando sus caracteres estilísticos y de producción alternativos en relación con la estética y el formato de producción más homogeneizado que se vislumbraba en el NCA.

Por último, Nicolás Prividera (2014), en *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, se pregunta por la denominación NCA y sus características. El autor hace referencia a *La orilla que se abisma* concibiendo a la película como un cine documental que retrata a los personajes desde “la transustanciación de un estilo” (p. 262) y, por otro lado, rescata la presencia de *El árbol*, con el adjetivo “híbrida”, en una selección de películas para la edición 15° del BAFICI (p. 305).

Los artículos académicos incorporan fundamentalmente los vínculos entre el cine de Fontán y la literatura argentina. Así, estas publicaciones se concentran en las obras que retratan poetas argentinos como Jacobo Fijman (Saliva, 2015), Jorge Calvetti (Cid, 2013) y Juan L. Ortiz (Cid, 2010b; Martins, 2014a). En el caso del Ciclo de la casa, las ponencias de Adriana Cid (2010a, 2015, s.f.) analizan la obra de Fontán como un cine de intersecciones, ubicada entre la autobiografía y la ficción, el cine de prosa y el cine de poesía; y un texto de la investigadora Laura Martins (2014b) que examina la trama entre poesía y cinematografía en el largometraje *La casa*.

Recientemente, el libro de Irene Depetris Chauvin (2019) recupera y profundiza algunos de sus artículos previos sobre la obra de Fontán y una entrevista realizada al director para un dossier de la edición 21° del BAFICI. En el Capítulo “Cómo pintar un río” la autora examina tres películas del ciclo homónimo y establece lazos entre el lenguaje cinematográfico y las formas de la literatura –en Juan L. Ortiz, Haroldo Conti y Juan José Saer– para proponer a partir de estos films la noción de “imágenes hápticas”.

En el transcurso de la investigación plasmada en esta tesis se desarrollan dos ponencias. En la primera (Genero, 2018a) se examina el vínculo de Fontán con el NCA y el modo en que su figura fue tratada por la crítica cinematográfica local. En la segunda (Genero, 2018b) se abordan las formas específicas en que las narrativas del cineasta dialogan con el territorio de la no ficción. Asimismo, se efectúan dos publicaciones

académicas en torno de *El árbol*. En la primera (Genero, 2016) se explora la construcción de la temporalidad, su vínculo con la memoria y con las experiencias familiares. En la segunda (Genero, 2018c) se prioriza el diálogo entre el registro visual, los criterios para la formulación del sonido y el tratamiento espaciotemporal.

La crítica cinematográfica se ha resistido a la inscripción de la filmografía de Gustavo Fontán en los campos del documental o la ficción, dando cuenta en sus películas de narraciones “en tránsito”. Así, un relevamiento somero por las reseñas dedicadas a sus films permite detectar el uso de términos como “poesía visual”, “ensayo”, “experimentación”, “cine poético”, “poesía cinematográfica” y “diálogos de formas”. Entre los críticos argentinos hay dos voces que siguen muy de cerca la obra de nuestro autor: Eduardo A. Russo (quien proviene del mundo académico) y Roger Koza. Previo al estreno comercial de *El árbol*, Russo escribe una reseña que recorre la filmografía de Fontán y propone que la película cuestiona las categorías del cine. Por otro lado, expresa que la obra está hecha “con las cosas”, sublimadas en la narración, pero sin perder sus atributos, y menciona diálogos explícitos con *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) y cercanías con otras producciones argentinas, como *Parapalos* (Ana Poliak, 2004) y *Sommer* (Julio Iammarino, 2005) (Russo, 2007, p. 14). Posteriormente, Russo participa en el libro compilado de Jaime Pena (2009), donde retoma los enunciados de la crítica de *El árbol* e incorpora referencias de *La orilla que se abisma*.

De igual modo, Koza realiza una crítica con motivo del estreno de *El árbol* en Córdoba, en la que también propone relaciones con Víctor Erice y José Luis Guerín. Koza señala la pulsión del cine que busca “atrapar el tiempo, mostrar la duración de lo que existe en su devenir”, a partir de “un ensayo de naturaleza documental sobre lo extraordinario y poético del mundo cotidiano” (2007). Cuando más adelante hace una reseña sobre *Elegía de abril*, el crítico manifiesta que el autor continúa con sus obsesiones, y al final expresa algunas preguntas: “¿Alguna vez Fontán confrontará con la Historia? ¿Podrá su sensibilidad como cineasta traspasar el resguardo de la intimidad y lo doméstico? ¿Dejará Banfield y encontrará otro cosmos, más conflictivo, menos protegido por la austeridad casi monacal que destila su cine?” (2010). Estos interrogantes,

aparentemente, habían empezado a responderse de forma anticipada con la realización de *La orilla que se abisma*, película que da inicio al segundo ciclo del director.

Estas primeras reseñas, comienzan a afianzar los vínculos entre el director y los críticos. Con Eduardo A. Russo en torno a lo académico, a través de la Facultad de Artes de la UNLP, y con Roger Koza a partir de las críticas que realiza sobre las nuevas películas de Fontán, la invitación a muestras y festivales, y la publicación de sus escritos ensayísticos en el blog *Con los ojos abiertos*.⁴

Criterios de selección del corpus

Tal como se ha dicho, luego de una etapa abocada al universo estético de poetas y escritores argentinos, Gustavo Fontán emprende desarrollos programáticos de producción a lo largo de cuatro, seis y ocho años. El Ciclo de la casa –2006/2012– es la primera obra múltiple y constituye una matriz retomada por el director en series posteriores. Así, este ciclo inaugural revela una concepción de la realidad y una modalidad de realización que se estudiará en esta tesis doctoral.

Las tres películas del ciclo proponen un vínculo entre el sujeto que filma y el escenario a través de registros factuales que surgen de la experiencia del director con la casa de sus antepasados. Esto se presenta en cada narración como fragmentos de una historia familiar: en *El árbol* la vida de una pareja de ancianos (Mary y Julio) se enfrenta a la disyuntiva del futuro de la acacia que plantó Julio cuando nació uno de sus hijos (el propio director); en *Elegía de abril*, la inquietud se vuelca en el futuro de un texto editado décadas atrás, resguardado por los hijos de su escritor (Mary y Carlos) y encontrado por un bisnieto; y, por último, *La casa* explora el proceso de demolición del hogar, el que involucra el devenir de los fantasmas de los seres que lo habitaron (Mary, Julio, el bisnieto y el director, entre otros parientes).

La propuesta estética muta en el transcurso de las tres películas a partir de la forma en que se representa el universo familiar alrededor de la casa. En relación con la hipótesis

4 <http://www.conlosojosabiertos.com/la-casa-del-cineasta-una-marana-hilos-rojos/>. Este enlace corresponde a la última publicación de Gustavo Fontán en “La casa del cineasta”. Al final se encuentra el listado completo de su columna.

inicial, el cine de Fontán pareciese transitar diacrónicamente, recuperando a Nichols (2003), por las modalidades observacional, participativa,⁵ performativa y reflexiva.

Esta manera de elaborar la representación, encuentra en la obra múltiple –serie cinematográfica– el fortalecimiento de una estrategia que mira el mundo histórico con un ojo inquieto y ubica al director en distintas posiciones. Así, el Ciclo de la casa manifiesta un movimiento entre las modalidades de representación a través de las películas que lo integran. El director tiene una relación cercana con el hogar, pero también expone una distancia, decisión que implica mirar lo dado pero estar atento al detalle, al gesto que transforma a este en extraordinario. El primer ciclo de Gustavo Fontán es tomado como corpus de análisis para esta investigación, ya que este conjunto de películas propone narrativas de la experiencia en el cine de no ficción. Estas obras son moduladas a partir del uso de herramientas que abordan el escenario familiar para reflexionar sobre su conformación, sus memorias y sus desmemorias.

Metodología

La presente tesis adopta una metodología de acercamiento progresivo al objeto de estudio que va desde lo general y contextual –las coordenadas sociales, culturales y productivas que caracterizan el surgimiento del corpus filmográfico– hacia lo particular y lo estético –el análisis de los componentes visuales, sonoros y narrativos del Ciclo de la casa–.

En primer lugar, para trazar el panorama del campo en el que se inscribe la obra de Fontán, se examina el contexto de producción argentino y sus transformaciones tras el cambio de siglo. Estas modificaciones son fundamentales para el desarrollo del cine de este director, como así también el modo en que se entran los agentes asociados al campo cultural, con relaciones pensadas desde la noción de hegemonía (Williams, 1997) y en contraposición a la producción desde los márgenes. Como ya se ha señalado, la obra de Fontán adopta una senda alternativa a la del Nuevo Cine Argentino porque el cineasta

5 La modalidad participativa aparece en algunos textos de Nichols como interactiva, pero hace un tiempo en distintas traducciones se ha optado por usar la palabra “participativa” para evitar interpretaciones vinculadas a las nuevas tecnologías y los entornos digitales. En este sentido, se utilizará en el desarrollo de esta tesis como modalidad participativa.

tiene una concepción autoral respecto del medio que no se acopla a las pautas generales que conformaron el NCA: contención y medida dramática, ascetismo estético y temáticas que refieren mayormente al contexto social de poscrisis. Esta vía alternativa se ve favorecida por cambios en el medio cinematográfico que incluyen la realización (soportes, esquemas de producción y nuevas vías de presentación), la circulación y la exhibición (espacios y canales de difusión).

Por otra parte, para analizar las particularidades del cine de Fontán, se revisan los proyectos audiovisuales en que participó con sus cruces, filiaciones e interacciones disciplinares. De esta manera, en el Capítulo 2 se busca rearmar la trayectoria del autor que involucra, de forma transversal, el cine documental, la apropiación de códigos provenientes de la ficción y la experimentación con el lenguaje audiovisual. Para profundizar en estos aspectos se abordan las nociones de “reflexividad” y de “voces narrativas” de Carl Plantinga (2011; 2014) y las ideas de Michael Renov (2011) respecto de la autobiografía fílmica como acercamiento etnográfico al espacio de lo doméstico. Dado el vínculo existente entre la filmografía de Fontán y la literatura, se aborda el concepto de transposición (Wolf, 2001) y las discusiones en torno de los cines de poesía y de prosa (Pasolini y Rohmer, 1970). Para reflexionar sobre el soporte de las películas se recupera la historia de la incorporación del video al documental en la Argentina (Campo, 2012); el impacto de las transformaciones tecnológicas a nivel general en el terreno audiovisual (Kozak, 2012; Garavelli, 2014); y a nivel particular en lo referido al cine experimental (Torres y Garavelli, 2015).

La pregunta respecto de la organización en serie de la obra del director condujo a la siguiente hipótesis: el modo de producción en ciclos es afín a la construcción de un programa artístico y a la búsqueda de legitimidad dentro del campo cinematográfico nacional. Este programa le permite al director instalarse como un autor alternativo y singular: inicialmente, el acercamiento a figuras de la literatura argentina le brinda un escenario de exploración y un marco de legitimidad que posteriormente genera las condiciones de recepción para que la obra sea analizada a partir de sus búsquedas poéticas y estéticas. Posteriormente, con el Ciclo de la casa, el director profundiza su producción sobre un “programa artístico” (Pareyson, 1988a; 1988b) en el que cada pieza

es una oportunidad para explorar una zona de la realidad y del universo familiar. Con Umberto Eco (1970), es posible sostener la existencia de una formatividad en la obra de Fontán, en la que el hacer cinematográfico revela de igual modo una faceta creativa y una faceta reflexiva sobre los propios materiales.

La producción en ciclos es congruente con las modalidades de obra seriada cuyos antecedentes se encuentran en las artes plásticas (la pintura y el grabado, por ejemplo) y en la fotografía. La serialización funciona, entonces, como una marca de autor en Fontán. Para analizar las maneras en que esta marca de autor es elaborada se recurrió a dos textos: “Para una teoría de la serialidad” (Dall’Asta, 2012) e “Historia de un error. La legitimación estética de las series” (Schwarzböck, 2012). Y finalmente, para examinar una vez más la noción de autor se recuperan algunas ideas fundacionales de André Bazin (2003 [1957]); así como la revisión extensa sobre este concepto efectuada por Robert Stam (2015) y el cuestionamiento de Serge Daney (2003).

La noción de ensayo cinematográfico es apropiada para pensar el tratamiento audiovisual que se hace de la iteración, de la dimensión temporal de la historia de un hogar, y de la búsqueda por capturar los imprevistos del rodaje e incorporarlos a la película. Este concepto, quizás excesivamente elástico y verdaderamente complejo, se estudia en línea con David Bordwell (1996), que encuentra su anclaje en el cine de ficción, y con Antonio Weinrichter (2007), quien lo adopta para dar cuenta de una serie histórica de obras híbridas en el terreno de la no ficción.

Para evaluar el alcance del ensayo en el cine de Fontán se revisan y desarrollan las modalidades de representación en su obra a partir de Bill Nichols (2013) y Carl Plantinga (2014). Por otro lado, dos textos funcionan como guía para examinar los usos del montaje en sus dos dimensiones: temporal (Martín, 1992), y espacial, particularmente propiciada por la adopción de nuevas tecnologías de registro (Manovich, 2006). El ensayo transita los bordes de distintas prácticas cinematográficas y audiovisuales, mediante el modo en que se inscriben en él los registros autobiográficos y memoriales, y un tratamiento expresivo (nunca ilustrativo) de los materiales de archivo. La perspectiva sobre las memorias individual y social adoptada por Weinrichter y Josep M. Catalá (2005) se emparenta con la noción de experiencia subjetiva que explora Fontán en el Ciclo de la casa.

En síntesis, esta tesis procura ofrecer un aparato analítico, conceptual y crítico para reflexionar no solo en torno a las cualidades particulares de la obra de Fontán, sino también sobre los modos de producción, creación y expresión de una serie de directores y directoras que se hallan en posiciones alternativas dentro del sistema del cine argentino contemporáneo, por fuera del NCA, del cine documental tradicional y de la ficción comercial.

1. Gustavo Fontán y el cine argentino

No hay un lugar de pertenencia. El lugar de pertenencia es el corrimiento de algo que no queremos, que no sabemos lo que es. Pero luego, hay montones de solitarios. Por un lado está bueno eso, creo que el cine argentino lo tiene, tiene muchas miradas particulares. Luego, no sé si está tan bueno el que no haya acuerdos más o menos que nos acerquen a una idea común. No lo sé, nunca lo viví como un hecho posible. Creo que la Argentina tiene, dentro de una línea de subsidios que recibe el cine, la posibilidad, sobre todo el documental, de –sí ser responsable– pero no dar cuenta al sistema y entonces, la posibilidad de correrse y la posibilidad de la libertad.

Gustavo Fontán, cineasta.

Este capítulo explora el lugar de Gustavo Fontán en el cine argentino en relación con las películas de directores contemporáneos. En este sentido, se revisa el NCA de la década del noventa y las particularidades de su contexto de producción. Entre los materiales relevados que recorren el desarrollo del NCA, con sus estéticas y narrativas, una cantidad menor de estas investigaciones incorpora miradas que van por fuera de las obras fílmicas que recibieron el apelativo “nuevo”. Estas publicaciones permiten configurar una denominación ampliada de obras emergentes bajo el nombre de cine argentino contemporáneo.⁶ Acompañan a estas ediciones artículos críticos y ensayísticos publicados

⁶ Esta forma de nombrar el cine argentino reciente sobrepasa la noción acotada del NCA en los noventa para definirlo como un cine poroso que se expande de forma audaz, con sus afinidades y heterogeneidades, dentro de la producción contemporánea (Feenstra y Ortega Gálvez, 2015).

en medios masivos y sitios especializados, junto a otros producidos en el ámbito académico.

Al indagar sobre la *filmografía* de Fontán en el contexto argentino, se observan los cambios sucedidos entre los noventa y el siglo XXI, pasaje que exhibe una renovación en políticas de Estado a través de modificaciones en la ley de cine N° 17.741 del año 1968,⁷ con la presencia en instituciones de formación y la apuesta a espacios para una mayor circulación y exhibición. Las transformaciones tecnológicas se encuentran inmersas en esta coyuntura, profundizando la apertura a nuevos grupos de producción y posibilitando el acceso a otras herramientas en el proceso de la realización cinematográfica. Estas variaciones operadas propiciaron el desarrollo de un cine que se permitió explorar en formatos, soportes y narrativas, decisiones que buscaron escapar de las prácticas legitimadas por el medio promoviendo la hibridación de géneros y la permeabilidad de sus fronteras. En este sentido, como premisa para el desarrollo de este capítulo se postula que el cine de Fontán surge tímidamente en los noventa con un interés puesto en algunos de sus escritores referentes en medio de la modificación de la ley de cine, y se afianza a partir del 2003 con los cambios tecnológicos y las nuevas políticas de estado.

Gustavo Fontán, con una formación anterior en letras y producciones artísticas en otros soportes, inició a mediados de la década del noventa en sus películas un acercamiento al universo de poetas y escritores que fue de gran relevancia para el desarrollo de su filmografía. Este proceso le proporcionó al director una apertura alrededor del hecho cinematográfico, que desarrolla con gran libertad no solo desde lo estético, sino también en los modos de producción. Su mirada se encuentra atravesada por la pertenencia a una generación mayor a los noveles realizadores del NCA, pero su obra tiende relaciones con otras voces solitarias de un nuevo cine argentino, el cine argentino contemporáneo.

7 Esta ley crea el primer instituto de cine en Argentina llamado Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Extraído de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm> y recuperado el 23 de marzo de 2019). En 1995 con la modificación de la Ley de cine pasará a llamarse Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

1.1 Una renovación en el cine nacional

Luego de la recuperación de la democracia en 1983 un nuevo contexto comienza a gestarse en el cine nacional, situación que provocará una serie de transformaciones a partir de cambios en el medio que se irán configurando a lo largo del tiempo. Entre estos componentes se encuentra la renovación de espacios formativos, la revisión de cinematografías previas, la modificación de la ley de cine, la incorporación de nuevos formatos y el advenimiento de la Televisión Digital, y el afianzamiento de modos independientes de producción por fuera de los modelos industriales. En este sentido, la obra de Gustavo Fontán atraviesa las transformaciones de los noventa y empieza a formularse en torno a una vocación de autor distintiva. La figura autoral es revisada en la cinematografía argentina desde la década del cincuenta a partir de nuevos directores que se incorporan al ámbito del cine, otros modos de producción, nuevas reglamentaciones para la presentación de proyectos y la participación creciente del Estado.

1.1.1 Antecedentes

Los años sesenta son el escenario en el que se abre una intensa exploración del lenguaje fílmico e irrumpe la idea de autor, características enmarcadas en un distanciamiento respecto de la cinematografía anterior que plantea por primera vez la existencia de un Nuevo Cine Argentino. En Argentina, como en otras latitudes de Europa (Francia, Inglaterra, Alemania), Estados Unidos y América Latina (Cuba, Brasil, Chile) surgieron en este contexto cinematografías que se opusieron a los modelos previos de producción e indagaron otras maneras de hacer cine.

La Generación del 60 fue un grupo heterogéneo de directores que con diversos criterios estéticos se encontraron e identificaron para diferenciarse de las formas anteriores en tanto modos de producción, exhibición de sus películas e incorporación de nuevas formas narrativas (Verardi, 2009).⁸ En este contexto de recambio se sumó el

8 Pueden mencionarse entre los directores que lo integraron a Rodolfo Kuhn, David Kohon, Manuel Antín, Lautaro Murúa, José Martínez Suárez, y, por otro lado, a Leonardo Favio, contemporáneo que rondaba por fuera de este grupo.

Grupo de los Cinco,⁹ reunidos por afinidades estéticas e ideológicas, cuyo cine circuló fundamentalmente en los márgenes de las salas de exhibición comerciales. Estos directores exploraron diálogos con la vanguardia estética del cine y realizaron planteos opuestos al modo de representación institucional (MRI),¹⁰ sistema cuyo punto fundamental fue la organización espaciotemporal que busca coherencia en la percepción del escenario y el tiempo de las acciones, con variedad de planos, puntos de vista y desplazamientos que incorporan al espectador en el espacio diegético. Respecto de este quiebre, Oubiña y Aguilar (1993, pp. 43-51) señalan en la segunda película de Leonardo Favio, *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1966/1967), la construcción del ambiente que envuelve la soledad de Aniceto: poca presencia de planos medios y la preponderancia combinada de primeros planos y planos generales, algo que extraña a la lectura del espectador cuando gran parte de los largometrajes de la época sostienen su ingreso al espacio de la obra ocultando los artificios del montaje y tomando la representación como una extensión de la realidad en cuanto a cómo es percibida.

El cine de la Generación del 60 surge, mayormente, de un aprendizaje autodidacta, con origen en los cineclubes y en algunos talleres que brindan herramientas y conceptos sobre la historia del cine y la práctica cinematográfica. Los cineclubes comienzan a tener presencia en distintas ciudades del país como Santa Fe, La Plata, Rosario, Mar del Plata y Buenos Aires, y para los jóvenes realizadores Manuel Antín, David Kohon, José Martínez Suárez, entre otros, se constituyen en lugares de formación cotidianos, con cinematografías de difícil acceso, lectura de escritos teóricos, y debates continuos.¹¹ Los

9 Agrupación de breve existencia con representantes de un cine independiente. Sus películas estuvieron cargadas de subjetividad y lo autobiográfico se hizo presente con la participación de los propios directores en sus obras, o los escenarios que se configuraron desde lo documental brindando mayor empatía con la realidad social. Los integrantes del grupo fueron Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre, Juan José Stagnaro y Alberto Fischerman. En conjunto, los cinco participaron en una escena de *The Players vs. Angeles caídos* dirigida por Fischerman (1969) (Tirri, 2000, pp. 7-10). En términos historiográficos suele mencionarse el grupo como parte de una “neovanguardia” asociada a las experiencias del Di Tella (véase Manetti, 2005).

10 Este término acuñado por Noël Burch (1991) se plantea como un nuevo modo que ingresa en la industria y se diferencia de la “representación primitiva”.

11 Al respecto, Félix-Didier cita un comentario de Leonardo Favio sobre el hacer cine: “Para ser cineasta tenés que ver mucho cine y hablar mucho con cineastas, en una época yo iba al cine todos los días” [...] En ese momento ver cine era una obligación, ¿cómo te ibas a perder una película de Bergman, de Truffaut o de Godard?” (2003, p.13).

jóvenes directores de esta generación encuentran en dos autores la referencia indiscutible de su cine: Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala; asimismo, manifiestan discusiones teóricas que alcanzan a la noción de autor expresada por estas figuras consagradas.

Otro factor que se suma a este desarrollo de la cinematografía argentina es la aparición del Fondo Nacional de las Artes, entidad autárquica creada en 1958 que ha colaborado a lo largo de su historia en la realización de cortos con subsidios y concursos anuales. El FNA surge en un contexto de modernización del campo cultural en Argentina, con nuevas instituciones e impulsos renovadores en las existentes (Cossalter, 2017). Se posiciona como un organismo que fomenta la producción del cortometraje moderno local, y tiende lazos con otras entidades del Estado como las universidades.¹²

Como plantea Paula Félix-Didier (2003, pp. 11-12), la Generación del 60 fue una sumatoria de individualidades que buscaban recuperar un cine con identidad, rompiendo con la idea del control del estudio e ingresando al espacio urbano. Esto expone largometrajes con gran cantidad de matices, algo que también se manifestó en los nuevos directores en la década del noventa. Estas dos generaciones comparten la ausencia de una estructura orgánica entre los integrantes de su época, rasgo que provoca independencia creativa en los proyectos, amplitud temática y variedad en torno a lo presupuestario.

Así, la producción en los noventa encuentra una renovación a través de “un conjunto pequeño de películas sorprendentes, que sacudieron esquemas de recepción y prejuicios instalados pesadamente sobre el cine argentino” (Amatriain, 2009, p. 15). Comenzaron a decaer los modelos narrativos de realizadores emblemáticos de los ochenta, como Héctor Olivera, Fernando Ayala o Alejandro Doria, y emergieron jóvenes que quisieron hacer otro cine. Esta producción se encontró beneficiada por las transformaciones de un contexto político y cultural que tuvo como eje la modificación de la ley de cine aprobada en 1994 y su puesta en vigencia en 1995. La Ley 24.377 de fomento y regulación de la actividad cinematográfica, o ley de cine, fue uno de los

12 Esto se manifiesta en *Grabado argentino* (1961) de Simón Feldman, en *El bombero está triste y llora* (1965) de Pablo Szir y Lita Stantic, o en las producciones de corte antropológico de Raymundo Gleyzer como *Pictografías del Cerro Colorado* (1965) y *Ceramiqueros de traslasierra* (1965) (Getino, 1998, pp. 28-32).

factores que colaboraron con el surgimiento del NCA.¹³ La síntesis de los cambios, respecto a la recaudación del ente y el manejo de los fondos, es la siguiente:

Además del 10% que a modo de impuesto le correspondía al INCAA por cada entrada de cine vendida, se le sumó otro 10% proveniente del gravamen correspondiente a cada alquiler o venta de video y DVD, y un 25% de lo recaudado por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER). A través del Fondo de Fomento Cinematográfico, el INCAA puede brindar préstamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras con productores y otorgar premios. La ley estimula también la exhibición televisiva de las películas financiadas mediante el Fondo, brindando ingresos extras a los productores si la película es exhibida a través de un medio electrónico (Campero, 2009, p. 30).

El presupuesto del Estado se multiplicó cuatro veces con esta modificación, permitiendo mayor apertura de subsidios y créditos. De este modo, el NCA inicia un proceso de producción donde revisa el cine moderno de los sesenta y películas de los noventa, como *Labios de churrasco* (Perrone, 1994) o *Rapado* (Rejtman, 1992/1996), producidas por directores de la generación ubicada entre los ochenta y las nuevas voces del NCA.

El diálogo que se establece, tanto en la crítica cinematográfica como en la revisión histórica, entre el nuevo cine argentino de los sesenta y el NCA de los noventa es expuesto por Bernini (2003, pp. 87-89) como la continuidad de un proyecto que arrancó en la década del sesenta con bases en el cine moderno profesado por autores como Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni y la Nouvelle vague. Este desarrollo quedó truncado en Argentina durante la dictadura de Juan Carlos Onganía hacia 1966, y continuó su interrupción en los sucesivos gobiernos militares en los setenta. Luego de los largometrajes de los años ochenta, que comienzan a indagar sobre los procesos de las dictaduras militares, el NCA propone exploraciones que responden a una lógica de la modernidad tardía que será observada en los temas, sus abordajes, y su mirada sobre el cine.

13 Según Gonzalo Aguilar (2010, p. 13), Horacio Bernades recurre en sus críticas publicadas en Página 12 al sintagma “Nuevo Cine Argentino” y propone la sigla NCA como sello y marca epocal.

Hay un interés en esta nueva generación de directores en hacer lecturas del contexto en los noventa, remarcado en algunas propuestas sobre problemáticas sociales, consecuencias del modelo neoliberal, y rupturas de ciertos modelos y tradiciones. Esta focalización se empieza a volver porosa en los primeros años del siglo XXI con el ingreso de otras búsquedas como la problematización de la imagen a partir de los nuevos soportes. El perfil de directores del NCA tiene sus variables, con una identidad conformada por una diversidad de tendencias que ponen de manifiesto filiaciones dispersas pero encontrarán en algunos de sus exponentes primigenios rupturas que dialogan con el cine moderno de los sesenta.¹⁴ Estas exploraciones están presentes, por ejemplo, en la obra de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso, pero también se observan en las primeras producciones de realizadores de una generación mayor como Martín Rejtman, Esteban Sapir y Gustavo Fontán.¹⁵

1.1.2 La década del noventa

El NCA empieza a conformarse luego de una década de la recuperación democrática en una coyuntura marcada por el nacimiento y la reaparición de agentes que cooperan en su desarrollo. Esta revitalización provoca la aparición de nombres y estéticas, manifestaciones conformadas por un abanico de realizaciones, entre las que se encuentran obras grabadas con el apelativo NCA, y películas que no serán legitimadas de igual manera en la producción contemporánea. En esta coexistencia, los proyectos que surgen en los márgenes del modelo industrial tienen un gran índice de crecimiento en los primeros años del nuevo cine y su posición se consolida durante el comienzo del siglo XXI.

14 Las afinidades entre los años sesenta y noventa han sido desarrolladas en un libro editado por Fernando Martín Peña, *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* (2003) junto a la Fundación Eduardo F. Costantini.

15 Bernini (2003, pp. 98-99) señala que Martel, Alonso o Rejtman se distancian de Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro o Pablo Trapero por la manera en que abordan el realismo, siendo una condición a revisar para el cine contemporáneo contemplar abordajes en torno al lenguaje: el lugar de la palabra, su relación con la imagen, la presencia del sonido y su trabajo en el montaje, es decir, otros modos de pensar e indagar en la representación. En relación con la diferencia que propone Bernini, se incorpora la obra de Gustavo Fontán, teniendo en cuenta sus búsquedas afines que comienzan en la poética de escritores, como en *Canto del cisne* (1994), sobre Jacobo Fijman, narración que se aleja de una concepción realista del mundo abordado.

Ocupando un lugar marginal con respecto a los modos de producir cine en la década del noventa, están las primeras películas de Gustavo Fontán, que de manera paulatina adquieren relevancia en la crítica cinematográfica y una inserción en el ámbito académico a partir del año 2010. Este director, perteneciente a una generación previa a los noveles realizadores del NCA, en los noventa expone su espíritu inquieto en la producción artística que se manifiesta a través de la cinematografía, la dramaturgia y la puesta en escena teatral, y la obra literaria.

El perfil de la filmografía de Fontán se suma al de directoras como Ana Poliak, con quien tiene cercanía generacional y comparte un modo de producción, y otros directores como Santiago Loza o Ezequiel Acuña, que sostienen una modalidad de realización independiente en el tránsito del siglo XX al siglo XXI, y un lugar diferenciado dentro del NCA expuesto en investigaciones y escritos que examinan la historia del cine argentino.

1.1.2.1 La emergencia de otro cine

La reconstrucción de un cine nuevo en Argentina se genera por el entramado que varios agentes comienzan a tejer luego de restaurada la democracia en 1983. Se observa en el arranque de la década siguiente un crecimiento exponencial en la matrícula estudiantil luego de la reapertura de espacios formativos cerrados durante la dictadura, acompañado por la iniciación y la consolidación de escuelas de formación. Se suman a la renovación de estos realizadores, las publicaciones de crítica especializada y la aparición de voces nuevas, los festivales de cine, las fundaciones que subsidian otros proyectos independientes y las convocatorias que fomenta el INCAA.

Uno de los agentes troncales en este proceso son los lugares de formación. Así, la educación cinematográfica en Córdoba y La Plata, surgida en los sesenta, pierde continuidad durante la dictadura en los setenta y es reabierto en 1987 y 1993, respectivamente. La ley de cine de 1958 –Nº 17.741– crea el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC, actual ENERC). Este espacio, que de manera gratuita forma a muchos profesionales del medio, comienza su función en el año 1965. En paralelo aparece lo que sería años más tarde el IDAC (Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda), proyecto pionero en América Latina generado por el Municipio de

Avellaneda. Se suman a la tarea formativa en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires instituciones privadas como la Universidad del Cine, fundada por Manuel Antín en 1991 inicialmente como fundación (de ahí el mote FUC que permanece hasta la fecha), y la Escuela Profesional de Cine y Artes Audiovisuales de Eliseo Subiela en 1994.¹⁶

En estos espacios transitan su formación algunos de los directores surgidos en los noventa, entre los que están Bruno Stagnaro, Pablo Trapero y Daniel Burman como parte de la Universidad del Cine; Liliana Paolinelli, Santiago Loza e Israel Adrián Caetano en el Departamento de Cine y TV de la antigua Escuela de Artes, hoy facultad, de la UNC, y por último Lucrecia Martel y Gustavo Fontán, que fueron parte del CERC. En relación con estos pasajes en una entrevista realizada por Quintín y Horacio Bernades a los ganadores de la primera convocatoria Historias Breves del INCAA, ante la pregunta “¿Qué es lo que aprendieron en las escuelas de cine?”, dos de ellos expresaron lo siguiente:

Andrés Tambornino: Poder juntarse con la gente que piensa parecido a uno, poder conocer el trabajo de los otros. Donde yo estudié, lo mejor es que se filma mucho.

Lucrecia Martel: Yo estuve en el CERC en 1992 y lamento no tener una experiencia positiva en ese sentido. Me hubiera gustado llegar antes a una cosa más organizada como la Universidad del Cine (1995, p. 25).

Por otra parte, Gustavo Fontán obtiene la licenciatura en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires durante la década del ochenta e inicia la escritura de cuentos y poesías. Entre las publicaciones literarias se destaca la participación en dos antologías poéticas, las trilogías *Somos* (1983) y *Esa luz que retoña* (1984), esta última junto a Salvador Merlino, su abuelo, y Carlos Merlino, su tío, y los libros de cuentos *Los días vacíos* (1990) y *La voz del sospechoso* (1993).¹⁷ Luego de estas producciones, Fontán comienza a estudiar dirección de cine en el CERC mientras inicia en paralelo proyectos teatrales. Las primeras realizaciones cinematográficas, *Luz de otoño*

16 Esta institución, incorporada a la enseñanza oficial, se inicia con la carrera de Dirección de Cine, y en 1998 se transforma en Dirección y Realización de Cine y Artes Audiovisuales. Extraído de <https://www.escuelasubiela.com/la-escuela/>, recuperado el 28 de septiembre de 2018

17 En relación con su obra literaria, Gustavo Fontán es galardonado con el premio Macedonio Fernández por su libro de cuentos *Pasto del fuego* (2008). Para mayor información sobre publicaciones, revisar su perfil en la Fundación Konex citada anteriormente, entidad que le otorga en 2011 el Premio Konex como realizador documental. Consultado en <https://www.fundacionkonex.org/b4364-gustavo-fontan>, y recuperado el 27 de diciembre de 2019.

(1992) y *Canto del cisne* (1994) –mediometraje y cortometraje, respectivamente–, son producidas en el contexto de transición de la antigua ley de cine a la modificación de 1995. Estas experiencias, entre la dirección y la escritura, exponen a un autor que con constancia y cierta disciplina emprende producciones que van conformando una poética con origen en los procedimientos que proponen las letras, pero que se hibridan con el teatro y el cine.

Retomando los agentes partícipes del NCA, en la década del noventa aparece la renovación de la crítica cinematográfica, debido a la proliferación de revistas especializadas como *El Amante* en 1991,¹⁸ *Film* en 1993, o *Kilómetro 111* hacia el año 2000, publicación libro-revista con un perfil académico proveniente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.¹⁹ Desde políticas puestas en marcha por el Estado a través del INCAA, la modificación de la ley de cine en 1994 hace su aporte gracias a la participación de los sectores que conforman el medio audiovisual, y genera el inicio de nuevas convocatorias y el otorgamiento de subsidios por exhibición.

A estas transformaciones se suma el apoyo económico–financiero proveniente de fundaciones internacionales, entre las que se destacan *Fonsud* y *Huber Blas Fund*,²⁰ la contribución creciente de entidades nacionales –públicas y privadas–, y el surgimiento y fortalecimiento de festivales de cine.²¹

En el ámbito nacional, varias instituciones participaron económicamente en el desarrollo de proyectos con menores estructuras de producción como son los vinculados

18 Esta revista se convierte en la voz crítica de las producciones surgidas en el último lustro del siglo XX, fomentando la producción de los noveles realizadores: temáticas, abordajes, géneros, y sobre todo la idea de juventud de un nuevo cine (Campero, 2009, pp. 26-29).

19 Se trata de revistas que abordaron el cine mundial y nacional y brindaron miradas divergentes con otro tipo de reflexión sobre la producción local que coloca en relación la tradición de los sesenta con el cine contemporáneo. En 1995 apareció *Haciendo cine*, orientada a los estudiantes que comenzaron a poblar los lugares de formación. Por otro lado, crecieron espacios críticos en medios masivos como *La Nación*, *Clarín*, *Página 12* y *Perfil*. Para ampliar información, consultar “La crítica” de Máximo Eserverri en el libro *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* editado por Fernando Martín Peña (2003).

20 El Festival de Rotterdam, asociado a Hubert Bals Fund, junto a otros festivales otorgan subsidios que alientan la experimentación y el desarrollo de proyectos cinematográficos. Entre estos festivales aparecen Sundance, San Sebastián, Toulouse y BAFICI (Aguilar, 2010, pp. 18-19).

21 Dentro de los festivales realizados en Argentina, se destacan: el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, iniciado en 1954 y con renovado formato a partir de 1996, el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) con su primera edición en 1999, y el comienzo de la Muestra Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (Doc Buenos Aires) en 2001.

al documental o al cine-ensayo. Así se encuentra la colaboración de la Fundación Leopoldo Marechal en *Marechal o la batalla de los ángeles* (2001), *El paisaje invisible* (2003) y *La orilla que se abisma* (2008) de Gustavo Fontán, y en las dos últimas se sumaron las participaciones de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Fondo Nacional de las Artes, como entidad proveedora de subsidios para realizaciones de corte independiente. Finalmente, la Fundación Antorchas también colabora con proyectos artísticos en diversas disciplinas, como lo hizo con la ópera prima de Mariano Llinás, *Balnearios* (2001), película en la que, según Campero, “su modo de producción fue alternativo a un cine inicialmente alternativo” (2009, p. 84). En este contexto de capitales aportados por fundaciones de distinta naturaleza, la presencia del Estado a través de sus dependencias y las convocatorias del INCAA, se propició el desarrollo de una cinematografía nacional, con nuevas narrativas y revisión en los modos de representación, a partir de modificaciones en los sistemas de producción.

La nueva ley de cine creó un fondo de producción para estudiantes de escuelas, y en su artículo 47 estableció la producción y realización de cortos. A meses de promulgada la ley en 1994 se realizó una convocatoria para incentivar la realización de cortometrajes, Historias Breves, considerado el primer concurso estrenado en 1995 como un largometraje (Daicich, 2016, pp. 55-56). Estos premios posibilitaron a los estudiantes y egresados llevar a cabo sus primeros pasos en 35 mm-color, cuando anteriormente sus trabajos habían sido producidos en 16 mm con gran presencia del blanco y negro, o en su defecto en formatos de video analógico. Esta instancia se convirtió en bisagra, previo a la realización de las óperas primas de estudiantes y egresados de las escuelas de cine, ya que cuestionaron a la producción de la década del ochenta, cuyos modelos narrativos buscaban, entre otras cosas, empatía con el espectador mediante actuaciones teatrales y relatos alegóricos, como en *Darse cuenta* (1984) o *Esperando la carroza* (1985), ambas de Alejandro Doria (Aguilar, 2010, pp. 137-138).

Aparecen, entonces, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Daniel Burman, Ulises Rosell, Liliana Paolinelli, Santiago Loza, directores de relatos breves realizados en 35 mm y con reminiscencias de miradas que de manera solitaria ya se encontraban produciendo sus largometrajes. Dentro de las producciones

que comienzan con la renovación del cine argentino está *El amor es una mujer gorda* (1987/1988) y *El acto en cuestión* (1993/2015) de Alejandro Agresti; *Rapado* (1992/1996) de Martín Rejtman; *¡Que vivan los crotos!* (1990/1995) de Ana Poliak, y *Labios de churrasco* (1994) de Raúl Perrone.

Todas estas películas, pertenecientes a directores que antecedieron a los nuevos realizadores, fueron hechas en fílmico. Como parte de esta generación, Fontán también realiza sus primeros cortometrajes en celuloide, *Luz de otoño* y *Canto del cisne*, pero ya se vislumbra la inminencia del video. Acompañado de una reducción en los costos de producción, el video genera una flexibilidad en los procesos de realización que le brinda expansión al cine y se convierte en un motor atractivo para que Fontán y otros directores contemporáneos se vuelquen a incursionar en formatos digitales luego de 2001.

Retomando la presencia de los nuevos realizadores argentinos, Prividera (2014, pp. 45-56) sugiere que los reunió una búsqueda de independencia respecto del cine anterior cargado de impostación y retórica vacía, tomando como referentes algunas de las voces de la generación intermedia, o nutridos por el redescubrimiento de filmografías como la de Leonardo Favio.²² En diálogo con estas referencias, en una entrevista Fontán cita a Favio y su trilogía inicial como “lo más maravilloso que dio el cine argentino” (en Bellini, 2017, p. 7).

La idea de un NCA comienza a circular en los textos críticos de medios gráficos a finales de la década del noventa y, según Andermann, se radicaliza su ubicación y lectura cuando es señalado como representativo de la producción reciente, arguyendo un cine “caracterizado por su respuesta heroica, lleno de astucias y dialécticas” (2015, p. 13) que aborda el contexto socio-político de la Argentina hacia fines de los noventa. De este modo, mientras gran parte de los realizadores del NCA cruza las coordenadas problemáticas sociales y de vida urbana en el marco del cambio de siglo, la obra de Fontán, luego de las películas sobre escritores, explora la intimidad de un universo familiar (Maté, 2014).

22 En un cuestionario realizado por Horacio Bernades (1995, pp. 26-27) a los ganadores de la primera edición de *Historias Breves*, ante la pregunta sobre películas argentinas favoritas, la gran mayoría nombra algún largometraje de Leonardo Favio, la figura más nombrada por los nuevos directores.

Comienza entonces una producción agrupada en ciclos y trilogías que se organizan alrededor de la cercanía que reafirma el director con el referente. Así, mientras en *El árbol* (2006), *Elegía de abril* (2010) y *La casa* (2011/12), películas que conforman el Ciclo de la casa, el componente factual está dado por la casa que ha cobijado la historia de su familia, en el Ciclo del río, a través de *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2011/13), *El día nuevo* (2016) y *El limonero real* (2016), la construcción y abordaje de un mundo cercano escapa de la consanguinidad y muda hacia una familiaridad poética en versos y transposiciones literarias²³ de sus escritores referentes como Juan L. Ortiz y Juan José Saer. Por último, la Trilogía del lago helado, integrada por *Sol en un patio vacío* (2014/2017), *Lluvias* (2015/2017) y *El estanque* (2016/2017), se realiza con registros de una pequeña cámara que manipula el director, con grabaciones que vinculan acciones mínimas y situaciones de su mundo privado.

Recorriendo los inicios del NCA, es interesante pensar la representatividad y correlación del apelativo “nuevo” cuando se compone de miradas y búsquedas disímiles dominadas por un cine de corte ficcional. Aparecen al respecto algunas preguntas: ¿se puede considerar un movimiento?, ¿qué lugar tienen otras producciones ajenas a la ficción?, ¿qué espacio ocupan las películas dentro de este período por fuera de las formas legitimadas? En este sentido, Aguilar habla de un “nuevo régimen creativo” (2010, p. 14) centrado en tres puntos: la producción en sí de un largometraje, los cambios en el personal artístico-técnico que plantean otra forma de hacer cine, y la propuesta estética determinada por las posibilidades de realización. Con el motor y cruce de estos aspectos se realizaron largometrajes que con su poética conformaron un cuerpo de obra que creció y se reafirmó con el tiempo.²⁴ Verardi (2009), por otro lado, le brinda entidad de “movimiento” a este recambio, debido a las transformaciones que se dieron en el cine argentino con el afianzamiento de los modos de producción, la aparición de nuevas estéticas y el apoyo de todos los agentes que lo configuraron.

23 Depetris Chauvin (2018, pp. 40-41) plantea que el concepto transposición es más pertinente que el término *adaptación* al poner el énfasis en el proceso creativo entre el medio literario y el cine. De este modo no hay una adecuación, sino un autor/director que realiza un proceso particular para producir una nueva obra.

24 Para ampliar esta idea revisar *Otros mundos, Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Capítulo I “Sobre la existencia del nuevo cine argentino”, pp. 11-23, Gonzalo Aguilar (2010).

Ante la pregunta a Fontán (Genero, entrevista personal, 2019) sobre el NCA, y en diálogo con la cita inicial de este Capítulo, el director señala que se vive esta renovación con rebeldía, situación que estalla y se abre a una gran cantidad de líneas y posiciones donde la pluralidad exhibe libertad en el hacer, es decir, producir un discurso particular a través de un largometraje. En su lectura del contexto hay una actitud que expone ser parte de este cambio, en el que no solo ingresan dentro del sintagma NCA los que siguieron un modelo de producción y exploración temática, sino más bien las distintas voces que produjeron una ruptura con ciertas tradiciones y propusieron otros modos de hacer y decir. Los críticos abordan la obra de Fontán luego del estreno de *Marechal...* en 2002, y sus películas serán revisadas durante el transcurso del primer ciclo, el Ciclo de la casa, alrededor de 2010. Algo similar sucede con el análisis de su cine en los estudios académicos, con artículos y ensayos que rescatan tanto las películas con poetas argentinos como los ciclos posteriores, y, por último, la incorporación en los relatos de la historia del cine argentino reciente.

1.2 El nuevo cine argentino

La existencia del NCA, entre los noventa y el cambio de siglo, puede plantearse en tres etapas en las que el contexto de producción cinematográfica dialoga con el universo sociopolítico de nuestro país. Se establecen de este modo períodos con diferentes problemáticas y particularidades, lectura que colabora en quitarle cierta entidad sólida, uniforme y constante a un momento de realización que está poblado de prácticas emergentes. En este sentido, surge un cuerpo de películas y directores, como la obra de Gustavo Fontán, que serán incorporados paulatinamente a esta renovación a partir de interpretaciones críticas de investigadores e historiadores de cine argentino.

Nicolás Prividera define tres etapas en el nuevo cine: “surgimiento”, “consolidación” y “agotamiento”, para luego aportar una cuarta categoría, “emergencia”, momento que actúa como nexo para el inicio de un nuevo movimiento (2014, p. 35). Esta división establece a las principales figuras del NCA, pero también permite pensar el lugar de otras producciones alejadas de las formas canónicas en el contexto local.

La primera etapa tiene que ver con el apuntalamiento de la producción dado por las convocatorias del INCAA a través del concurso Historias Breves, junto a las óperas primas (que abordan un cine poblado de rasgos neorrealistas) como *Pizza, birra, faso* (1997/1998) de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, o *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero. Todas estas películas se encuentran contenidas en el universo de la ficción, filmadas enteramente en 16 mm y luego ampliadas a 35 mm.

El segundo período es la instancia de afianzamiento de los nuevos directores, que se manifiesta en las nuevas estructuras narrativas y en los tratamientos que indagan sobre los personajes y su construcción, modalidades que buscan habitar ese mundo que es principalmente subjetivo. Aquí están los segundos largometrajes estrenados de realizadores que filman en 35 mm, como Lisandro Alonso (*Los muertos*, 2004) o Lucrecia Martel (*La niña santa*, 2004), y obras de directoras como Liliana Paolinelli, que tras realizar su primer largometraje en video y sin estreno comercial, *Comedias* (2004), estrena la película *Por sus propios ojos* (2008), también grabada en video. Estas producciones, sin abandonar el realismo, exponen búsquedas que rondan el universo interno de sus protagonistas en diálogo con el entorno.²⁵

A partir de las cuatro etapas definidas por Prividera, se descarta en esta oportunidad el agotamiento por actuar como puente hacia la aparición de la emergencia, instancia de mayor desarrollo y claridad en la propuesta. La emergencia surge en el marco de fórmulas enquistadas, tanto desde el lenguaje como en los abordajes realizados, sobreponiéndose a ciertas tradiciones que se sostienen en el tiempo. Siguiendo a Raymond Williams (1997), se pueden establecer relaciones dentro de un proceso cultural entre lo dominante y lo emergente, la hegemonía de ciertas prácticas y

25 Pensando en estas películas y sus cruces, es posible dar cuenta en *Los muertos* de la relación del personaje, Argentino, con ese paisaje que lo vuelve a absorber luego de haber estado privado de su libertad, y en *La niña santa*, la joven protagonista, Amalia, que habita el microcosmos del hotel que regentea su madre y se pregunta por la vocación divina que se le ha encomendado en pleno despertar sexual. En el caso de Liliana Paolinelli, su producción se plantea como un cine de personajes, donde el melodrama atraviesa sus relatos, con temáticas que rondan cuestiones de clase, género, sexualidad e identidad. En *Comedias* un almuerzo reúne a varios pacientes de una terapeuta, luego de que uno de sus pacientes le sustraiga su agenda y organice esta particular reunión; el segundo largometraje citado, *Por sus propios ojos*, sucede en el marco de un documental que intenta realizar una estudiante de cine sobre el vínculo entre los presos y las mujeres que los rodean, cuando encuentra a Elsa, una mujer que acuerda darle su testimonio a cambio de que la joven visite a su hijo detenido. (Los datos de las películas argentinas contemporáneas, que no estén incluidas en la bibliografía citada, han sido recuperados de <https://cinenacional.com>).

el surgimiento de nuevas exploraciones. En consecuencia, es necesario indagar en modos y estrategias en el contexto del cine nacional que aparecen como opuestas o alternativas a los modelos que se iniciaron a mediados de los noventa, y se ubican en los márgenes de estas producciones dando otra perspectiva.

Dentro de la emergencia se incluyen proyectos surgidos de ciertas rupturas estético-formales y de formatos establecidos, donde se destaca el uso de la tecnología digital con múltiples procesos de realización, menores costos de producción, y una transformación paulatina en las narrativas audiovisuales. En virtud de ello, se contempla en esta etapa películas que rompen con los modos de representación canónicos y proponen una narrativa particular, donde los géneros se vuelven porosos y los registros se alimentan de la realidad. Se pueden considerar representantes de esta etapa las obras de Santiago Loza²⁶ y Gustavo Fontán, directores que desde lugares diferentes profundizan una postura frente al medio cinematográfico con una poética que se consolida en cada proyecto y que, al presentarse en continua búsqueda, no encuentra anclajes temporales.

En la propuesta de estos directores hay una reafirmación del concepto de autor, noción que irrumpió en los sesenta y reaparece en el NCA. La idea de autor cinematográfico se refiere a una forma de identificación de un cine personal donde el director es “entendido como un realizador que manifiesta consistencia temática y de estilo, y deja huellas dentro del modelo representativo-narrativo al que pertenece” (Manetti, 1994, p. 105). Bajo esta definición ingresa la obra de varios realizadores del nuevo cine como Daniel Burman, Lucrecia Martel o Lisandro Alonso, pero también referentes de otra generación como Martín Rejtman o Raúl Perrone. Proveniente de una producción alejada tanto de las formas industriales como de los más tradicionales de lo independiente, se encuentra la filmografía de Perrone que propone un discurso singular que se va transformando en su recorrido mientras incorpora el uso de nuevas tecnologías

26 La producción de Santiago Loza iniciada con *Lara y los trenes* (1999) en Historias Breves III, se completa con su ópera prima *Extraño* (2003/2004), *Cuatro mujeres descalzas* (2004/2006), *Ártico* (2008/2010), *Rosa patria* (2008), *La invención de la carne* (2009), *Los labios* (2010/2011) codirigida con Iván Fund, *La Paz* (2013/2014), *El asombro* (2014) junto a Iván Fund y Lorena Moriconi, *Si estoy perdido, no es grave* (2014/2015), *Malambo, el hombre bueno* (2018), y, su último largometraje, *Breve historia de un planeta verde* (2019).

que se convierten en centro de exploración e interrogación en torno al lenguaje cinematográfico.

En el caso de Gustavo Fontán, su figura de autor comienza a configurarse a partir de recursos, herramientas y miradas que manifiesta en los distintos períodos de su producción. Las primeras películas expresan la necesidad de abordar el universo de poetas referentes para el director, aproximación con la que irá ensayando formas diferentes de generar una empatía con sus voces y su pensamiento. Estas búsquedas intensifican su proceso a través de un desarrollo propuesto en ciclos, modalidad que se configura mediante tres o cuatro largometrajes e incorpora una nueva pregunta en torno a la autoría al exponer no solo las particularidades de una película sino los procesos de trabajo que integra un conjunto de largometrajes.

1.2.1 Miradas sobre la obra de Fontán

Tras una década de la renovación cinematográfica bautizada con la sigla NCA, se inicia un proceso de lectura crítica que revisa películas, directores, estéticas y filiaciones, mediante la edición y publicación de materiales que, en períodos más o menos amplios, recorren la historia del cine argentino.²⁷ Entre estos materiales, se puede registrar el acercamiento de voces críticas a una filmografía compuesta por realizadores que han construido recorridos diferenciados, yendo desde un modelo industrial hasta la extrema independencia. Más allá de la legitimación de una obra que en su momento dio la crítica a través de revistas especializadas (Moguillansky y Re, 2009), como así también los programadores y las convocatorias brindadas por los festivales, hay una huella epocal que da cuenta de una gran cantidad y diversidad de producciones que vuelven elástica y plural la identidad de un nuevo cine argentino.

Como se propuso en la Introducción de esta tesis, los textos estudiados no solo toman lo realizado por los directores consagrados del NCA, sino que abordan distintas

27 Cabe destacar entre estas publicaciones una primera aproximación al NCA realizada por un grupo de investigadores reunidos por Fernando Martín Peña en *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* con la colaboración de la Fundación Eduardo F. Constantini. Este libro pone en relación dos etapas de la historia del cine argentino que proponen una renovación, indagando sus afinidades y sus diferencias. Este material fue publicado en 2003 para acompañar una muestra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba-Colección Costantini).

filmografías a partir de revisar abordajes, categorías y conceptualizaciones. Estas exploraciones buscan dar cuerpo a un cine que se mantuvo en la zona de los márgenes de la producción cinematográfica, lugar ocupado entre otras realizaciones por la obra de Gustavo Fontán.

Entre las nociones trabajadas por estos materiales, hay una postura que reúne una gran cantidad de películas: producir al margen y abrir ciertas estructuras enquistadas. En relación con una serie de largometrajes presentados en la edición 10^º del BAFICI en 2008, Campero propone: “La actividad cinematográfica de los márgenes nuevamente se presenta como posibilidad de transformar la realidad y ensanchar las posibilidades del cine” (2009, p. 7). En este sentido, al exponer el autor que el NCA no siempre fue abierto a otras búsquedas, define el surgimiento de novedades en la producción argentina en obras como *La orilla que se abisma* (Fontán, 2008). De igual modo, Aguilar (2010, pp. 239-242), en la segunda edición de su ensayo revisa nuevas películas y directores – Fontán, Loza, entre otros–, define la existencia de un “cine anómalo” encargado de romper modalidades anquilosadas del cine argentino contemporáneo. En estas rupturas Aguilar sostiene la importancia de una transformación que involucra no solo la realización sino la exhibición y circulación.

Por otro lado, al pensar en los abordajes cinematográficos, Campero incorpora *El árbol* (Fontán, 2006) dentro de un cine de “resistencia”, un “pequeño refugio libertario” (2009, p. 87) ante cierto agotamiento y repetición en el nuevo cine. Lo posiciona como un documental con forma poética que trabaja con el tiempo en el marco de una situación familiar. Siguiendo la perspectiva documental, en “Al filo de lo real. Líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino”, Eduardo A. Russo (2009, p. 78) particulariza las películas de Fontán –*El árbol* y *La orilla que se abisma*– en la ambigüedad de sus materiales, y señala intersecciones entre la ficción, la práctica documental y el cine experimental. Ante esta composición Russo sugiere que el público debe mantener una actitud activa y paciente al visionar estas obras.

En relación con la existencia de un cine argentino contemporáneo que propone distintas miradas sobre lo cotidiano, Joanna Page (2009, pp. 48-56) señala a la autoetnografía como una estrategia que tienen las narraciones de mirar hacia el interior

de sus historias y personajes a través de accesorios y objetos que forman parte de su cotidianidad. Esto se ve en *El árbol*, donde la cámara registra cómo los protagonistas observan detenidamente tras un objetivo o una lente, y se explicita en la segunda película del Ciclo de la casa (*Elegía de abril*) con la presencia de una *camcorder* que graba las acciones de los personajes de la casa que se integran al montaje de la obra. En esta exploración de la vida cotidiana, la investigadora sostiene que los abordajes de Fontán en *El árbol* están enmarcados en el minimalismo y se alejan de cierto naturalismo que se multiplica en varias producciones contemporáneas.

Por último, entre los materiales incluidos que recorren de manera extendida la historia del cine argentino se rescata el libro de Fernando Martín Peña (2012, pp. 248-269), que desarrolla un apartado denominado “Los nuevos”. Aquí se observa la ruptura de condicionantes por parte del autor para determinar los nombres que integran el NCA, directores con distintas prácticas, perfiles, formación y generaciones, que ampliaron el universo acotado que se le dio al nuevo cine en sus primeros años de existencia. En este sentido, se citan, entre otros, a Mariana Arruti, Andrés Di Tella y Gustavo Fontán.

Al recorrer los escritos mencionados se rescata la incorporación de nuevas miradas dentro del cine argentino reciente a partir del contexto y sus transformaciones. Concentrada la atención en la lectura que se realiza sobre la obra de Fontán, es pertinente recuperar la idea de un cine que, tras resistir a un modelo legitimado por el sistema, continúa su desarrollo junto a una serie de modificaciones que involucran tanto a un modo de producción como a su circulación. Así, la obra de Gustavo Fontán se ubica en los márgenes del modelo industrial, zona que permite ciertas libertades artísticas y presupuestarias mediante la ruptura de límites e hibridación de prácticas.

Recapitulando los primeros años de vida del NCA, cuando surge una serie de noveles directores, se da un posicionamiento un tanto hegemónico de sus películas dentro de la producción cinematográfica, debido a las críticas publicadas en los medios y el espacio que les brindó el ámbito cultural a dichas obras. Siguiendo a Aguilar (2010, pp. 13-14), este es un período donde aparece un nuevo régimen de creación que plantea otra manera de hacer cine. Las publicaciones especializadas colaboraron en legitimar algunas propuestas y provocaron en contrapartida el desplazamiento de otras miradas,

situación que apuntaló el desarrollo de un cine nacional volcado a la ficción, con un esquema de producción que empezó a acercarse a lo industrial. Dando cuenta de la diversidad de exploraciones incluidas en el NCA, y otras que se han producido por fuera de este, el nuevo régimen provocó transformaciones que contribuyeron al afianzamiento y al crecimiento de la cinematografía en nuestro país, hecho que será reforzado años más tarde por un nuevo contexto tras la crisis de 2001.

Luego de revisar el desarrollo del NCA y algunas apreciaciones sobre la obra de Gustavo Fontán, la conjetura que adquiere mayor cuerpo propone la filmografía del director como algo distintivo en el cine nacional –en temas y abordajes–, que se desarrolla de manera progresiva y por carriles diferentes de los transitados por la generación del NCA. Esta vía alternativa encuentra posibilidades de despliegue a partir de las transformaciones que tuvieron lugar en la primera década del siglo XXI en los ámbitos tecnológico y financiero en el medio cinematográfico y que permitieron otras formas de producción, exhibición y visibilidad.

1.2.2 Transiciones de una coyuntura

El inicio del siglo XXI en Argentina estuvo atravesado por una gran cantidad de revueltas sociales donde el reclamo de los excluidos se unió a los cacerolazos de la clase media, y la consigna del “que se vayan todos” expresó el desencanto y la falta de representatividad de las autoridades elegidas por el pueblo (Quiroga, 2005, pp. 142-150).²⁸ Este contexto presentó una etapa de empoderamiento del documental con la incorporación de nuevas tecnologías que ampliaron prácticas y abordajes como el videoactivismo (Campo, 2012), el cine en primera persona (Piedras, 2014), y el cine comunitario (Álvarez y Gumucio Dagrón, 2014), discursos que nutrieron una realidad múltiple, diversa y subjetiva.

De este modo, la realización de nuevos proyectos muestra rupturas en las estrategias de producción y visibilidad de las películas, a partir de una serie de acciones del Estado, como la aparición de la vía digital para el documental o programas de

28 A partir de la caída del plan de convertibilidad y la renuncia del presidente De la Rúa, comienza una etapa de gran inestabilidad institucional. El estallido se hace notar en las cacerolas, las asambleas vecinales y la aparición de los piqueteros (activos desde mediados de los noventa), nueva figura dentro de las formas de protesta.

exhibición, que incentivan tanto el crecimiento de la actividad audiovisual y la aparición de otras voces, como la ampliación de un público que empieza a demandar otras miradas.

1.2.2.1 El lugar del video

Los dispositivos videográficos en Argentina comienzan a utilizarse con mayor frecuencia a mediados de la década del ochenta, con antecedentes a fines de los años sesenta y poca injerencia en los setenta, debido a las condiciones desfavorables desde lo económico en nuestro país para incorporar esta nueva tecnología. Las obras de videoarte²⁹ se anticipan al uso de la herramienta, pero algunos directores como Fernando Solanas y Carlos Echeverría la incorporan en sus películas.³⁰

Los años noventa inician con una práctica documental marcada por el soporte videográfico, con realizaciones dirigidas por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, Andrés Di Tella o David Blaustein, cuyas películas presentan una propuesta testimonial e intimista que habría sido complejo rescatar sin el uso del video.³¹ En este sentido, Campo (2012, pp. 201-211) propone que las transformaciones estético-narrativas del cine documental se encuentran influenciadas por las innovaciones tecnológicas que hicieron de aquel discurso un escenario que se fue ampliando en búsquedas y prácticas, y demostró en el hacer las influencias de un nuevo contexto.

La producción cultural en la década del noventa también se vio atravesada por los procesos digitales con gran presencia en el ámbito del diseño y en la fotografía, primero en la prensa y luego en la publicidad. En el cine estos cambios ingresan un poco más tarde: “con la intervención digital en el diseño de los efectos especiales, luego fue avanzando sobre la dinámica más cotidiana del montaje, más tarde del rodaje y

29 Para dar cuenta del lugar del soporte video en el videoarte argentino, revisar el libro *Video experimental argentino contemporáneo. Una cartografía crítica* (Garavelli, 2014).

30 El largometraje *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1975-84) incluye algunos planos en video. Echeverría, por su parte, desarrolla su producción con los nuevos soportes en Bariloche después de la guerra de Malvinas, y en 1987 termina *Juan, como si nada hubiera sucedido*, con varias escenas grabadas en video (Campo, 2012, p. 209).

31 La productora Cine Ojo comienza sus actividades en 1986 con la realización de proyectos documentales, propuesta que desarrollará con mayor intensidad en la década siguiente para sumar luego la distribución de películas y la producción de otros realizadores. Entre las obras producidas en los noventa en soporte videográfico se encuentran *La voz de los pañuelos* (1992) y *Jaime de Nevares, último viaje* (1994). Se suman en esta década otras realizadas en video como *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1995) y *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1996).

finalmente, de la exhibición” (Cáceres y Cáceres, 2012, p. 179). De este modo, los sistemas de producción inician el paso del video analógico a la tecnología digital, renovación que implicó una mejora en la calidad del registro y mayores ventajas con la posibilidad de reutilización de los materiales. Aparecen equipos con menor peso y tamaño que favorecen las condiciones de trabajo, tanto en equipamiento de cámaras como de grabación sonora, acompañados por programas de edición que puedan manipular los registros de manera más práctica, ágil y accesible que las editoras analógicas. Estas condiciones colaboran en el desarrollo de la cinematografía, y el contexto sociopolítico influye en la multiplicación de búsquedas en el documental donde numerosos proyectos apuestan a indagar sobre la realidad a través del rescate de materiales audiovisuales que se replican como información en distintos medios; mientras otros abordajes proponen una exploración por fuera de la “agenda” sociopolítica, distanciada del presente.³²

La práctica documental empieza a nutrirse de estas transformaciones, posibilitando cruces interdisciplinarios y otras maneras de producir que permite el soporte video. Aquí se ponen en juego cuestiones económicas, pero también otros procesos de trabajo: la composición del equipo, el acceso a situaciones particulares, el visionado de lo grabado, y la reelaboración de lo proyectado a partir de ediciones previas que permiten revisar decisiones tomadas a lo largo de la realización de las películas (Campo, 2012, pp. 205-206).

En referencia a estos cambios, Gustavo Fontán en más de una oportunidad habla sobre los modos de trabajo que comenzó a implementar desde su primera película producida en ciclos, *El árbol*. Su rodaje se lleva a cabo en video con cronogramas espaciados, editando en la marcha para poder pensar y reconfigurar cómo continuar el registro, y otras veces el montaje se realiza a diario, como en algunas jornadas de rodaje de *El limonero real* (2016). La decisión de grabar mediante cortes temporales fue

32 Entre los grupos que priorizan el uso de materiales de archivo audiovisuales puede mencionarse Indymedia Argentina con *Piquete Puente Pueyrredón* (2002), y Ojo Obrero con su película *¡Piqueteros carajo! La Masacre de Puente Pueyrredón* (2002) (Ranzani, 2002). En la otra línea de producción, que busca realizar una reflexión ajena a la urgencia del presente, participan largometrajes como *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2005) de Alejandro Fernández Mouján.

mantenida por el director durante todas las obras que conforman los ciclos de la casa y el río, salvo en *El limonero real* que se planifica en días corridos (J. P. Russo, 2016).

El soporte video comienza a ganar terreno en el ámbito cinematográfico debido a las posibilidades que brinda en todas las etapas de producción y a la apertura de los integrantes del medio audiovisual que paulatinamente observan sus ventajas con la persistencia de realizadores independientes y asociaciones que sostienen la necesidad de su incorporación y ampliación en llamados y convocatorias que lleva a cabo el INCAA.

1.2.2.2 Rupturas y transformaciones

Con la Ley 24.377 promulgada en 1995, el INCAA se planteó revertir una de las mayores crisis de su historia, y amplió su aporte a la producción mediante concursos y subsidios que permitieron que una gran cantidad de películas se estrenen comercialmente. Esta ley significó un paso importante respecto de la anterior, pero el contexto demandó otros cambios y apareció un Estado con mayor participación en un momento en que la industria cultural ya se había instalado en nuestra sociedad (Cáceres y Cáceres, 2012). Así, la crisis de 2001 provocó modificaciones en diversos ámbitos de la sociedad y las prácticas cinematográficas empezaron a incorporar otros soportes y lógicas de realización, lo que amplió la “escena audiovisual” con narrativas, estéticas y directores.

Después de los hechos de 2001, que expusieron la crisis del modelo neoliberal de la década del noventa impulsando la renuncia del presidente Fernando De la Rúa, un nuevo escenario se reorganiza con protagonistas surgidos en gran medida por las políticas de gobierno del presidente Carlos Menem. Así, inicia una etapa de reacomodamiento en 2003 y la situación económica se manifiesta de manera favorable, pero la herencia social se expresa en la pobreza y el desempleo. Las organizaciones sociales desplazan del protagonismo a los sindicatos y surgen redes que se corporizan en los movimientos cooperativos y en la recuperación de fábricas tomadas (Palomino, 2005, pp. 421-432).

En el ámbito cultural, 2001 expuso en su derrotero las tramas de la vida urbana con las formas de organización de la cultura. Siguiendo a Andrea Giunta (2009, pp. 54-64), el sistema del trabajo se modificó con la presencia de redes en las ciudades y estrategias creativas para dar respuesta a una urgencia que tenía su cuota nacional, pero se cruzaba

con características propias de la globalización. El arte y sus procesos de creación no estuvieron exentos a estos desarrollos, con la participación de jóvenes que se volcaron a la producción y acompañaron las fábricas tomadas, realizaron escraches o participaron de asambleas barriales. Esta dinámica se extendió hacia todos los ámbitos, en gran medida debido a que las prácticas urbanas se focalizaron en el intercambio de experiencias y de bienes, como es el caso de la proliferación de clubes de trueque.

La producción artística se manifestó en las ciudades de Argentina a través de colectivos como Urbomaquia,³³ grupo de artistas de la ciudad de Córdoba que inicia sus intervenciones en marzo de 2001, o el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Argentina Arde, nacidos en Buenos Aires: “Todos introdujeron una forma distinta de entender la creación artística, el desmarcamiento de la diferencia entre el papel del creador y el del espectador” (Giunta, 2009, p. 56).

El cambio de siglo sumó un nuevo “movimiento” en los discursos, dando lugar a la multiplicación de los microrrelatos que ocuparon la escena y corrieron de un lugar protagónico a la “gran” historia. Según Beatriz Sarlo, esta modificación se produce por un giro subjetivo “que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva” (2007, p. 21). En términos de procesos culturales, Paula Sibilía (2008, pp. 65-101) señala que el surgimiento de lo emergente, planteado en el apartado anterior, implica el ingreso a un universo cercano donde las experiencias subjetivas se multiplican y espectacularizan provocando un desafío a las tendencias artísticas hegemónicas.

Tras la crisis del modelo neoliberal en 2001, hay una relectura de nuestro contexto histórico-social y otras transformaciones se hacen necesarias en el ámbito cinematográfico. Unos días antes de la caída del gobierno de la Alianza, se designan nuevas autoridades en el INCAA, José M. Onaindia y Roberto Miller, quienes tras el paso de Julio Maharbiz reciben una entidad en crisis y, con pequeñas medidas, comienzan a trabajar para recuperar un organismo que brinde mayor equidad a las distintas

33 Grupo de artistas que iniciaron su actividad en marzo de 2001, con intervenciones en la ciudad de Córdoba y otras ciudades del país. Extraído del blog del grupo <http://urbomaquia.blogspot.com/>, y recuperado el 19 de agosto de 2019.

producciones (Peña, 2012, pp. 235-236). En el año 2002, la institución se convierte en un ente público no estatal, lo que implica autarquía financiera, personería jurídica y patrimonio propio.³⁴ El cineasta Jorge Coscia asume la presidencia del INCAA durante el gobierno de Eduardo Duhalde, hasta el año 2005, período que potencia mejoras alrededor de la exhibición con la aparición de los Espacios INCAA, que empiezan a multiplicarse por todo el país brindando la presentación de películas nacionales con entradas a bajo costo y un nuevo subsidio, el “derecho de antena”.³⁵

El Plan de Fomento iniciado en 2004 propició el ingreso de jóvenes realizadores, sin trayectoria en el medio, que habían quedado excluidos con la última modificación en 1995. Se establecen entonces cuatro vías para la producción cinematográfica: tres para ficción y una cuarta documental, reduciendo el requisito de películas producidas para la práctica documental,³⁶ y dando el primer paso para las posibilidades que se van a generar años más tarde.

En 2007, mediante la Resolución 632/07, el “Régimen para la adquisición de los derechos de exhibición para los proyectos documentales...”, aparece la vía digital o “quinta vía”. Simultáneamente, a través de la Resolución 633/07, se creó el Comité de Evaluación de Proyectos Documentales, que tuvo como función evaluar todo proyecto documental presentado ante el INCAA, tanto en este nuevo régimen (formato digital) como en la cuarta vía ya existente (finalizados en paso 35 mm). Distintas organizaciones como DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) participaron del afianzamiento de las vías de fomento, promovieron el uso de la tecnología digital en las distintas etapas de producción e hicieron hincapié en el “realizador integral” (RI).³⁷ En 2008 se crea la

34 Entre las medidas que se incorporan para generar competitividad ante los grandes distribuidores, luego de la obligación de toda sala de estrenar un largometraje nacional por trimestre –“cuota de pantalla”–, se suma la “media de continuidad”, que considera la cantidad de espectadores para que una película siga en cartelera (Aguilar, 2010, pp. 200).

35 Este subsidio se suma a las medidas anteriores, como una manera de obtener recursos publicitarios para los estrenos de producciones nacionales a cambio de su posterior exhibición en el canal público INCAAtv o la TV Pública.

36 La Ley 24.377 estipula que tanto el productor como el director deben tener cinco películas estrenadas comercialmente para ingresar al Fondo de Fomento Cinematográfico. Esto restringía el acceso a nuevos realizadores y la primera apertura a esta situación fue el Plan de Fomento de 2004. La vía documental –cuarta vía– solicitaba haber tenido algún tipo de producción a través del INCAA, pero todas necesitaban ser estrenadas en soporte fílmico, 35 mm. (INCAA-Plan de Fomento, Res. 658/04).

37 La figura del realizador integral es creada por el INCAA en su Resolución 639, y se define en una persona física (no jurídica) reconocida por esta institución como único responsable de la dirección, producción y

Asociación de Realizadores Integrales, Directores, Productores, y Técnicos de Cine Documental (RDI), que plantea al RI dentro de la producción cinematográfica, figura que no puede separarse de la realización de una película.³⁸ Este tipo de propuestas crece en el siglo XXI, luego de que se firme un convenio entre el INCAA y la RTA (Radio y Televisión Argentina) en 2008, mediante el que surgen los concursos para adquisición de derechos de exhibición televisiva en formato digital con dos llamados anuales. La quinta vía permitió el desarrollo de todo el proceso de producción en digital en los proyectos documentales aprobados. Se “transparentó” de esta manera un *modus operandi* previo, de películas con bajo presupuesto, con mecanismos de financiamiento para documentales mediante el otorgamiento de subsidios y garantía de circulación en espacios destinados al cine nacional. En 2011 se formula una nueva modificación al Plan de Fomento, la resolución del INCAA N.º 2202/2011, que permite el terminado en formato DCP para el estreno de documentales, y expresa que las “excepciones a la ampliación a 35 mm. constituyen pasos hacia una transición ordenada a la digitalización total de las salas, que permitan a todas las películas una salida razonable en el mercado cinematográfico” (Cáceres y Cáceres, 2012).

En una entrevista a Fontán en 2017, hace referencia al estado del documental en la Argentina:

Sostengo la idea de la libertad, que el documental está liberado de las pautas del mercado. Por eso nos movemos con una libertad que la ficción no tiene... Por eso creo que el documental da una enorme cantidad de relatos vivos, que parten de algo muy entrañable, de experiencias y preocupaciones muy genuinas. En el país, el desarrollo de la vía digital (que implementó hace años el INCAA) le dio una especie de acompañamiento a esta diversidad muy grande que es lo que ahora peligra, pero hasta el momento la vía digital acompañó la posibilidad de ese enorme abanico de procedimientos, de modos de pensar el mundo y pensar al hombre (Ranzani, 2017, p. s/d).

difusión de su película. Extraído del sitio de RDI: <http://www.docacine.com.ar/incaa.htm>, recuperado el 29 de enero de 2020.

38 El realizador integral se encuentra vinculado fundamentalmente a iniciativas documentales donde se mezclan labores de investigación y sensibilidad artística en el marco de un proyecto que presenta un modo particular de producción. Extraído de <https://rdidocumental.com.ar/index.php/inicio/>, recuperado el 23 de marzo de 2019.

Esta definición del director plasma un desarrollo del proyecto liberado de procedimientos y estructuras que busca imponer el mercado, particularmente en la ficción, y surge entonces un cine que enlaza búsquedas documentales y la experiencia del cine-ensayo. Estas estrategias encuentran eco en otras voces que vieron en las modificaciones del Plan de Fomento el intersticio para producir con apoyo del INCAA y así poder estrenar de manera comercial sus obras. La vía digital se convirtió en el espacio más convocante de la producción cinematográfica, respaldada por el acceso y proliferación de este soporte, como así también por la creación de otros lugares de exhibición donde se estrenaron las películas que habían recibido ayuda del Estado. Las nuevas políticas estatales posibilitaron la exhibición de largometrajes argentinos con la aparición de los Espacios INCAA en 2004,³⁹ la programación del canal educativo Encuentro en 2007,⁴⁰ la señal de televisión digital abierta (TDA) y más tarde un canal exclusivo para cine argentino y ciclos afines, el INCAAtv.⁴¹ Esta multiplicación de pantallas se sumó al renacimiento de cineclubes y la incorporación de lugares alternativos de exhibición –salas de museos y sindicatos– que plantearon otros modos de mirar, pensar y producir obras audiovisuales.

Producto de las transformaciones desarrolladas anteriormente que atraviesan el referente social en los distintos ámbitos de la sociedad argentina, la producción cinematográfica comienza a explorar en narrativas del cine de lo real. Estas búsquedas surgen con abordajes diferentes mediante prácticas documentales que permiten a los agentes sociales visibilizar su universo y escarbar en problemáticas identitarias. De este modo la mirada documental se vuelve porosa y múltiple, y la subjetividad de los directores avanza hacia la presencia autorreferencial en los discursos, situación que

39 Programa creado para garantizar la exhibición de producciones nacionales, incluidas las de estreno comercial, paso digital o menores y cortometrajes (Anónimo, 2003). Extraído de <https://www.lanacion.com.ar/503254-el-cine-gaumont-fue-arrendado-por-el-inca>, recuperado el 9 de mayo de 2018.

40 Esta es la primera señal televisiva del Ministerio de Educación de la Nación que comenzó a emitir su programación el 5 de marzo de 2007. Esta información fue extraída de una fuente que ya no se encuentra activa al dejar de existir el proyecto Conectate y su plataforma virtual. (Extraído de http://www.conectate.gob.ar//sitios/conectate/noticias/ver?rec_id=116531, recuperado el 1 de enero de 2017)

41 Esta señal, actual CINE.AR, fue sancionada durante la presidencia de Liliana Mazure como programa que tiene a su cargo un canal de aire para la difusión y emisión de películas nacionales y latinoamericanas, y un segmento de cine internacional (INCAA, Resolución 2589/2009).

genera un corrimiento de los protagonistas en las narraciones desde la tercera persona a la primera persona, de manera más o menos explícita.

En este sentido, luego de abordar en la década del noventa a algunos escritores, Fontán comienza a examinar el universo de su casa familiar por un largo tiempo, hogar centenario por el que desarrollaron su vida distintas generaciones. Esta exploración dio forma, después de ocho años, a la primera trilogía de su filmografía, el Ciclo de la casa.

1.3 Algo de lo real en el NCA

En este nuevo contexto el giro subjetivo provocó un desplazamiento desde los sujetos sociales abordados en el cine previo a 1976 hacia políticas de identidad donde el “yo” se volvió protagonista a través de un amplio abanico de posibilidades y mutaciones en cada proyecto de cine (Piedras, 2014, pp. 95-97). Esto implicó cruces entre las distintas prácticas y géneros cinematográficos que modificaron la representación de la realidad y el pacto comunicativo con el espectador. En este sentido, el cine de Fontán propone, desde sus primeras exploraciones, filiaciones con el universo amplio de la no ficción mediante variables que incluyen entrevistas a poetas-guías para el director (películas sobre los poetas), indagaciones sobre su casa familiar donde indaga lo autorreferencial (Ciclo de la casa), diferentes aproximaciones al referente que constituye el río Paraná y sus poetas (Ciclo del río), y desplazamientos del propio director que construyen una especie de diario filmado (Trilogía del lago helado).

En el tránsito del siglo XX al XXI, hay una serie de películas de corte ficcional que indagaron sobre el mundo histórico y la realidad, como *Pizza, birra, faso* (1997/1998) de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, o *Mundo Grúa* (1999) de Pablo Trapero, óperas primas que priorizan el realismo cinematográfico enmarcado en el contexto sociopolítico de las grandes ciudades. Por otro lado, existen búsquedas que exploran el referente social desde una amplitud y diversidad de abordajes documentales, algunos dentro del régimen creativo del NCA que define Aguilar (2010),⁴² y otros por afuera en desarrollos que van por los márgenes de un modelo industrial. En consecuencia, se realizan en este

42 Dentro de estas producciones se puede citar *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso, película que tensiona el concepto de cine de lo real y ficción.

período una gran cantidad de largometrajes con improntas de la no ficción agrupadas para esta tesis en cuatro ejes: 1) herederos del cine social y político, 2) propuestas vinculadas al cine etnográfico, 3) universos públicos en diálogo con lo privado, y 4) búsquedas poético-ensayísticas sobre el mundo histórico.

En el primer eje aparecen películas como *Fantasmas en la Patagonia* (1996) de Claudio Remedi, o *Dársena Sur* de Pablo Reyero (1997), narraciones que indagan las condiciones de vida en Sierra Grande y el Barrio Dock Sud, respectivamente, a partir de entrevistas realizadas a sus habitantes. Aquí ingresan también distintas producciones de Cine Ojo, dirigidas por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, como *La noche eterna* (1991) y *Jaime de Nevares, último viaje* (1995). En lo referido al perfil etnográfico, se encuentran películas como *Bonanza* (2001/2003) de Ulises Rosell que graba a una familia argentina ubicada al margen del sistema, con sus propias prácticas y modos de subsistencia, y el film *Copacabana* (2006) de Martín Rejtman, que incursiona en la festividad de la comunidad boliviana a través de registros de ensayo y acompañamientos que realiza hasta el momento de la celebración.

Una parte importante de la producción de estos años se concentra en el tercer eje, narraciones en las que los relatos de los personajes se cruzan con la historia social, política y cultural de nuestro país, y los directores se vuelven protagonistas en primera persona. Así, la filmografía de Andrés Di Tella propone una gran tensión entre estos universos, como es el caso de *La televisión y yo* (2002) o *Fotografías* (2007). Esta tirantez también se vivencia en *Opus* (2004) de Mariano Donoso, donde su lugar de realizador mezcla un supuesto trabajo a pedido con el contexto de la educación en una escuela de la ciudad de San Juan. En este punto se incorporan los largometrajes de corte autobiográfico que exploran la memoria de los hijos de militantes desaparecidos o asesinados por la última dictadura cívico-militar como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, o *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, películas para pensar el cine documental contemporáneo que prioriza el derecho a la subjetividad y al posicionamiento personal (Piedras, 2014, pp. 202-203).

En el último eje se plantean realizaciones que exploran distintos modos de abordajes y usos de los registros audiovisuales para construir un discurso sobre lo real.

Aquí se encuentran producciones como *Espejo para cuando me pruebe el smoking de Alejandro Fernández Mouján*, que expone de manera poética y también política el proceso de creación de un escultor –Ricardo Longhini– con restos tomados de las revueltas de 2001. *Balnearios*, primer largometraje de Mariano Llinás investiga la vida de los pequeños balnearios alejados de los principales centros turísticos, a través de materiales de archivo, fotografías, voces en *over*, y retratos de personas que habitan estos escenarios.

La obra de Gustavo Fontán está ubicada fundamentalmente dentro de este último eje, teniendo en cuenta su investigación del mundo histórico, pero algunos de sus proyectos incorporan cruces con el mundo privado. Así se puede observar en la filmografía del director una serie de películas que hacen dialogar el universo y la voz de algunos poetas argentinos con su propuesta audiovisual. Luego, en su etapa de ciclos de producción, el Ciclo de la casa se encuentra nutrido por el ambiente de la casa familiar con distintos grados de autorreferencialidad, y la tetralogía que integra el Ciclo del río repasa en la poética de sus referentes que se sostendrá a lo largo de las obras. Finalmente, la Trilogía del lago helado introduce la voz del director con registros de su mundo privado, estética afín a la idea de diario filmado. En cada una de estas series se aplican modalidades múltiples de representación que exigen la presencia de un espectador activo.

Asimismo, dentro del último eje, las primeras producciones de Fontán buscan afinidades entre el lenguaje cinematográfico y las poéticas de escritores que han sido fundamentales en su manera de mirar y percibir el entorno. La poesía de estos escritores acompaña el desarrollo de su obra mediante citas y transposiciones, pero su discurso audiovisual genera una nueva poética con herramientas propias del medio. Así, en *Marechal, o la batalla de los ángeles* (2001) hay un acercamiento a las ideas del escritor, fallecido en 1970, a partir de entrevistas a personas que lo conocieron y a pensadores que hablan de su obra, la inclusión de algunas representaciones de sus textos y el uso de materiales fotográficos. En este sentido, el universo de la película oscila entre el documental y la ficción, con recursos que exploran la poética de Leopoldo Marechal a

través de una sola locación, el café Izmir del barrio de Villa Crespo donde el poeta asistía por largas horas (F., 2002).⁴³

Luego de un mediometraje documental (*El paisaje invisible*, 2003) y dos largometrajes de ficción (*Donde cae el sol*, 2002/2003, y *La costa errante*, 2004), Gustavo Fontán comienza el desarrollo de una producción múltiple que se convierte luego en el Ciclo de la casa. Aquí la obra combina los dos últimos ejes, el mundo privado y la reflexión poética del referente social, teniendo en cuenta que el espacio que conforma el mundo histórico es el escenario de crianza del director. Esto da origen a una serie de películas con las materialidades del propio hogar, entre las que se encuentran personas, objetos, situaciones, iluminación, ruidos de un presente grabado por la cámara pero que conlleva la reminiscencia de innumerables momentos. Todo esto pensado no como un discurso en primera persona de una historia familiar compartido con el referente, sino con una mirada que intenta observar esos rincones con un ojo que implícitamente está alejado, como en *El árbol*, la presencia física del director en las primeras escenas de *Elegía de abril*, y por último, en *La casa* se presenta una fusión de estas dos posturas, gestos que emergen del interior de la narración y un posicionamiento que toma distancia.

Mientras el director avanza con la casa paterno-materna durante el primer ciclo, surge una nueva exploración en el ambiente del río Paraná. Este torrente es el escenario que dio origen y vida a la poética de escritores como Juan L. Ortiz y Juan José Saer, letras que acompañan a Fontán en su filmografía, y se convierten en el mundo histórico donde se desarrolla el Ciclo del río, serie de cuatro películas que mantiene en común el referente pero que construye discursos afines con el cine de lo real.

Esta heterogeneidad de prácticas expone una revisión de la categoría documental y genera hibridaciones que enriquecen el lenguaje cinematográfico y la poética de directores como Fontán, que muestra en su obra influencias de la literatura y una búsqueda ensayística que reúne distintas estrategias de acercamiento a la realidad. La riqueza y diversidad de las películas citadas anteriormente exhiben representaciones que se oponen al cine de ficción y se incorporan en un territorio amplio que puede ser denominado “documental”, “cine de lo real” (Labaki y Mourão, 2011), o “cine de no

43 En el texto original, una nota periodística del diario *La Prensa*, no se consignan los datos del autor, solo las siglas: J.C.F.

ficción” (Plantinga, 2014). Este último, incorpora el concepto no ficción para las producciones que trabajan con la realidad, considerando cierta limitación que ha presentado la categoría documental a lo largo de su historia, ya que siguiendo algunas estructuras de discursos audiovisuales más “objetivistas”, ha dejado en un territorio inestable a realizaciones que se desplazaron de las prácticas más legitimadas.

En este sentido, la obra de Fontán presenta mayor pertinencia con la no ficción al explorar el mundo histórico a través de una mirada corrida de la idea de mimesis (respecto del referente) e insertar, según Plantinga, el “escepticismo minucioso sobre la capacidad del documental de representar la realidad” (2011, p. n/a). Esto quita de la discusión tanto valores positivistas y referenciales como ideas vinculadas a la objetividad y neutralidad, e incorpora a la no ficción en calidad de discurso que se construye con materiales factuales.⁴⁴

1.4 Fontán en el marco del nuevo cine

Luego de recorrer el Capítulo, que expone el contexto de producción en los noventa, la revisión de las particularidades del cambio de siglo, y la obra de distintos directores afines a estas transformaciones, se rescata la existencia de películas que se constituyen como representantes de una producción contemporánea que trascendió al NCA y conformó un nuevo cine argentino ampliado, cuya denominación más apropiada e inclusiva sea quizás cine argentino contemporáneo. Estos largometrajes expusieron una ruptura en las fronteras de los géneros cinematográficos legitimados, explorando con el lenguaje y proponiendo otras narrativas/representaciones, y se realizaron como proyectos de bajo presupuesto compuestos por pequeños equipos de producción.

Entre los directores a cargo de estas películas merecen destacarse los nombres de Raúl Perrone y Ana Poliak, contemporáneos de Gustavo Fontán en sus primeras realizaciones, y un director que estrena su primer largometraje en 1998, Esteban Sapir, donde hay similitudes y diferencias que permiten ubicarlos dentro de la idea de autor

44 Los vínculos entre la obra de Fontán y el cine de lo real serán desarrollados posteriormente en el Capítulo 3, al indagar en los procesos de producción del director, y en el Capítulo 4 al abordar las particularidades del cine-ensayo que se observan en su obra.

cinematográfico. Estos realizadores han aplicado en sus obras modos de producción que se alejan del modelo industrial y construyen en su filmografía poéticas personales que implican posicionarse ante los temas de una manera diferenciada de las narrativas predominantes del NCA, incorporando en sus películas exploraciones con gran libertad estética.

La divergencia entre estos directores se manifiesta en su postura ante el medio. Mientras Perrone construye en el comienzo una especie de decálogo para abordar sus proyectos, con reminiscencias y analogías de lo que fue el Dogma 95, lo que le brinda un sello vinculado con lo independiente y autogestionado dentro del universo barrial en el que suceden las historias, Poliak, iniciada en el montaje y con un perfil muy diferente, luego de dirigir tres largometrajes se aleja de este rol y continúa ejerciendo su primer oficio de montajista. Esteban Sapir, con un desarrollo similar al de Poliak, dirigió dos películas mientras participaba en varios proyectos cinematográficos como director de fotografía. Gustavo Fontán, por otro lado, se acerca en lo prolífico a Perrone, y presenta a lo largo de su filmografía una exploración y sedimentación de abordajes que se organizan de manera programática al producir ciclos o trilogías, en el marco de la no ficción, algo poco usual en el cine argentino.

Raúl Perrone expone en su amplia filmografía la capacidad de adaptación a los cambios tecnológicos con experimentación formal y discursiva a través del lenguaje en el marco de producciones independientes. Campero propone que Perrone fue tomado “como uno de los referentes que señaló un horizonte de posibilidades a los jóvenes cineastas” (2009, p. 58) dentro de un abordaje realista que ronda aún hoy la periferia. En este sentido, el cine de Fontán nunca se ha preocupado por el realismo, en tanto código de representación, sino que se ha volcado a un cine de no ficción que experimenta con distintos materiales y soportes, y genera lazos con otras disciplinas artísticas como la literatura y el videoarte. Ambos comparten cierta idea de agrupación de películas o de etapas de producción; mientras Raúl Perrone habla de trilogía y tríptico, Fontán presenta procesos de realización seriados que surgen con el desarrollo de una obra a largo plazo.

Ana Poliak, por su parte, ha dirigido largometrajes inmersos en el contexto sociopolítico posterior al retorno de la democracia y década del noventa, películas que se

enlazan de distinta forma con el cine de lo real: la ópera prima *¡Qué vivan los crotos!* (1990/1995), *La fe del volcán* (2001/2002), y *Parapalos* (2004).⁴⁵ El primer largometraje, realizado con recursos propios en 16 mm, “es un documental poético y anarquista, imposible de comparar con nada de lo realizado en el cine argentino previo” (Peña, 2012, p. 227). En el abordaje formal de esta película, al observar el tratamiento del espacio y el manejo del tiempo, se leen algunas similitudes con la búsqueda de Gustavo Fontán, que participará en el equipo de producción de *La fe del volcán*. Poliak, en su breve recorrido por la dirección, ha establecido una poética personal que tensiona en torno al universo social con componentes autobiográficos y del cine de no ficción.

Esteban Sapir es, de los directores citados, el que presenta narrativas con mayor experimentación que buscan romper con el lenguaje convencional del cine y por su tratamiento se acerca a la Generación del 60 (España, 1998). Formado en el antiguo CERC, dirigió dos largometrajes, *Picado fino* (1996/1998) y *La antena* (2007). En ambas películas hay búsquedas que dialogan con la vanguardia en el cine, como el cine ruso y las manifestaciones de la Nouvelle vague, afinidad que se observa en el tratamiento del montaje, la fragmentación del espacio, la no linealidad de la narración, y la propuesta diferenciada del sonido con desfasajes y disonancias. En el cortometraje *Canto del cisne*, Fontán considera el comienzo de una forma de pensar el cine (Saliva, 2015, pp. 118-119) que implica la construcción de universos donde se conjugan opuestos como lo visible y lo invisible, la ficción y los componentes factuales, y elementos que conforman una poética que se ubica en la frontera, en la fusión de lo heterogéneo. En este sentido, el cortometraje muestra una construcción espacial fragmentaria, el punto de vista focalizado en un personaje y la ruptura cronológica que expone un abordaje alejado de las convenciones del NCA en tanto narrativas que exploran con códigos del realismo. Aquí Fontán se emparenta con la búsqueda de Sapir en *Picado fino*, que construye un mundo propio con recursos que se mezclan experimentando con prácticas y tradiciones como el cine mudo y el montaje de atracciones de Sergei Eisenstein.

45 Tanto *La fe del volcán* como *Parapalos*, películas incorporadas en el NCA, ponen en diálogo universos que funcionan en los márgenes con otros escenarios posibles en un imaginario de sociedad (Prividera, 2014, pp. 127-129).

Gustavo Fontán, integrante de la generación de realizadores ubicada entre el cine de los ochenta y el NCA, tiene en sus primeras producciones afinidades con estos directores citados y discrepancias con las miradas o modalidades de los jóvenes del NCA. Una serie de características lo distancian del modelo que se impuso en los primeros años del nuevo cine: trabajar en los márgenes en relación con los mecanismos de financiación; explorar diversas prácticas y desdibujar sus límites; experimentar con formatos y soportes; abordar temas que no exponían una realidad social, y desarrollar sus proyectos con libertad creativa.

Mientras algunos de los jóvenes realizadores del NCA producen sus películas buscando posicionarse ante las problemáticas de un contexto social que se amplifica en las personas que habitan los márgenes, otros directores incursionan en la realización desde las fronteras del cine para configurar una manera de abordar temas e ideas, con procesos y modos que colaboran para pensar la particularidad de su obra. Con independencia en la producción e identidad en su obra, Fontán se posiciona junto a otros nombres como Poliak, Perrone o Spiner, como *outsider* dentro del NCA, lugar desde donde explora con el lenguaje cinematográfico, expone un plan de trabajo para el desarrollo de sus proyectos, y consolida un espacio dentro del cine argentino contemporáneo.

Para ingresar en las particularidades de la filmografía de Fontán, se propone para el próximo Capítulo el examen de distintas producciones audiovisuales, que incluyen medios y soportes diversos, y referencias a otros lenguajes explorados por el director que participan de campos artísticos y retroalimentan su obra cinematográfica.

2. La obra de Fontán



Lluvias, Gustavo Fontán (2015/2017).

Gustavo Fontán es uno de los directores argentinos de mayor producción en los últimos quince años, con un posicionamiento personal afirmado en un modo independiente y artesanal de hacer cine que lo distancia de la industria y lo acerca a una continua experimentación con el lenguaje y las narrativas audiovisuales. Como se adelantó en el Capítulo anterior, acompaña su extensa filmografía una obra que se abre a otros soportes, entre los que se destacan textos literarios y dirección de proyectos teatrales, y la participación en otros formatos como una serie televisiva y el videoarte.

Luego de sus primeras películas, vinculadas a referentes de la literatura, inicia en el siglo XXI un corpus donde el proceso de obra implicó el diseño de un plan de trabajo. De este modo, organizada en ciclos y trilogías, su filmografía presenta un carácter ensayístico

desarrollado a lo largo de su producción y establece un lugar distintivo de otras realizaciones del período. Sus estrategias de realización, vinculadas a un perfil artesanal, brindan continuidad a un cine que emergió de manera independiente y aún se sostiene como tal, diferenciado de otras trayectorias del NCA, como la de Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano o Daniel Burman, que comenzaron con un modelo más autónomo y luego optaron por otro con sesgos industriales.

Formado en la carrera de Letras, Fontán inicia su producción en textos literarios y más tarde inicia sus estudios cinematográficos.⁴⁶ Como se ha señalado en el Capítulo anterior, integra una franja de directores de cine argentino nacidos alrededor de los años sesenta, como Andrés Di Tella y Ana Poliak, que realizaron exploraciones no convencionales en sus películas que se constituyeron como un sello autoral. Para recorrer su obra, un primer apartado expondrá sus realizaciones cinematográficas, y luego se desarrollará su paso por la televisión y su participación en otras prácticas artísticas audiovisuales. Con este material, se establecerán finalmente ejes que muestran filiaciones entre la filmografía de Fontán y ciertas películas del cine argentino contemporáneo.

2.1 Cine

La filmografía de Fontán puede organizarse en dos momentos, con una aparente bisagra dada por una película de ficción, *La costa errante* (2004), filmada en España y aún inédita. Se observan en esos períodos modos de abordaje y estéticas ubicadas en una zona de frontera, siendo el primer momento una instancia de mayor exploración de la poética de sus referentes literarios, y un segundo momento de construcción de su propia poética.

En el desarrollo de su obra se exponen tensiones entre los siguientes tópicos: estrategias documentales y puesta en escena del cine de ficción; herramientas del lenguaje cinematográfico y formas provenientes del video; biografías de personajes

46 Fontán estudió Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y a mediados de los noventa ingresó en Dirección de Cine en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica (CERC, actual ENERC) dependiente del INCAA (AA.VV., 2012).

enlazadas con el “yo” y lo autobiográfico; despliegue de un “programa artístico”⁴⁷ caracterizado por la experimentación; obras autocontenidas y realización en serie. En esta conjugación se considera el lugar donde habita la mirada del director que interpela lo audiovisual a partir del cruce de prácticas y de una subjetividad que deambula por el relato y produce abordajes ensayísticos.⁴⁸ La obra de Gustavo Fontán, prolífica tanto por la cantidad como por la diversidad de búsquedas, se destaca fundamentalmente por la presencia del cine de lo real, concepto abordado en la realización de otros directores argentinos con quienes mantiene afinidades, como Lisandro Alonso, Andrés Di Tella y Raúl Perrone. Un recorrido por su filmografía⁴⁹ resulta pertinente para analizar las distintas etapas y modos de producción:

Luz de otoño (1992), medimetroraje de 30 minutos.

Canto del cisne (1994), cortometraje de 18 minutos realizado en 16 mm. Color y blanco y negro.

Ritos de paso (1997), medimetroraje de 48 minutos.

Marechal, o la batalla de los ángeles (2001/2002), largometraje de 65 minutos producido en video. Color.

El paisaje invisible (2002/2003), medimetroraje de 30 minutos realizado en video. Color.

Donde cae el sol (2002/2003), largometraje de 84 minutos. Producido en súper 16 x 35 mm. Realizado con la colaboración de INCAA.

La costa errante (2004) –aún inédita–, largometraje de 87 minutos, realizada en 35 mm. Color.

El árbol (2006/2007), largometraje de 65 minutos realizado en video y subido a 35 mm. Color.

47 El programa artístico es un concepto tomado de Luigi Pareyson (1988a) y aplicado en esta tesis a la producción en ciclos y/o trilogías de Gustavo Fontán, como metodología de abordaje provista de una serie de lineamientos que se organizan a largo plazo. Esto será ampliado en el Capítulo 3: “Ciclos de producción y programa artístico”.

48 Estos componentes son integrados y analizados en el Capítulo 4 a partir de la exposición de estrategias ensayísticas en el devenir de la filmografía de Fontán.

49 Los datos de las películas fueron obtenidos del sitio oficial de la productora Insomnifilms - <http://www.insomnifilms.com.ar>- de <https://cinenacional.com/>, y de <https://www.filmaffinity.com/ar/main.html>. Al final de esta tesis se anexa la ficha técnica y artística de las películas que conforman el corpus principal de la investigación: Ciclo de la casa, Ciclo del río y Trilogía del lago helado.

La orilla que se abisma (2008), largometraje de 64 minutos realizado en video y con materiales de archivo fílmico. Color y blanco y negro.

La madre (2009/2010), largometraje de 64 minutos realizado en video. Color.

Elegía de abril (2010), largometraje de 64 minutos realizado en video y 16 mm. Color.

La casa (2011/12), largometraje de 61 minutos realizado en video. Color.

El rostro (2011/2013), largometraje de 64 minutos producido en video y fílmico, con materiales de archivo fílmico. Blanco y negro.

El día nuevo (2016), largometraje de 62 minutos realizado en video. Color.

El limonero real (2016), largometraje de 75 minutos realizado en video. Color.

Sol en un patio vacío (2014/2017), largometraje de 62 minutos producido en video. Color.

Lluvias (2015/2017), largometraje de 60 minutos producido en video. Color.

El estanque (2016/2017), largometraje de 60 minutos producido en video. Color.

La deuda (2019), largometraje de 74 minutos realizada en video. Color.

A partir de este listado, y con referencia a los momentos propuestos anteriormente, se expondrá la filmografía de Fontán comenzando con los referentes literarios abordados en sus primeras películas y sus propuestas en torno al cine de ficción, para ingresar finalmente a los ciclos de producción.

2.1.1 Referentes literarios y cine de ficción

Luego de realizar el mediodmetraje *Luz de otoño*, a comienzos de la década del noventa, Fontán inicia una producción vinculada a la literatura argentina. En este primer período, que va de *Canto del cisne* a *El paisaje invisible*, sus películas rescatan la obra de poetas argentinos a través de registros documentales, puestas en escena de ficción y técnicas de experimentación. Aquí su mirada no reposa particularmente sobre aspectos biográficos de los poetas, sino que ingresa en el universo visual de la literatura y cosmovisión de estos. Esta serie, desarrollada entre 1994 y 2003, realiza un acercamiento a los poetas Jacobo Fijman, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Jorge Calvetti, en la que “propone una inmersión, a la vez fiel y extrañada, en esos otros mundos literarios”

(Depetris Chauvin, 2018, p. 42). En el segundo período, estas influencias siguen latentes en Fontán exponiendo cruces entre literatura y cine, con herramientas que utiliza desde lo cinematográfico para abordar la poesía de Juan L. Ortiz y la novela de Juan José Saer, en las películas *La orilla que se abisma* y *El limonero real*, respectivamente.



Imagen 01. Fotograma de *Canto del cisne* (Fontán, 1994).

En 1994 presenta el cortometraje *Canto del cisne*, que gira en torno a la figura del poeta Jacobo Fijman, en el que Fontán advierte un modo de abordar la narración que explora en sus próximas obras. Aquí incorpora algunos textos de Fijman, que vivió durante 30 años en el Hospital Psiquiátrico Borda, junto a recreaciones de situaciones realizadas en diversos escenarios, como el andén y las vías de un tren, incluido el propio establecimiento del hospital. Un personaje que deambula con una guitarra atraviesa distintas situaciones y en un momento se encuentra dentro del hospital donde comienza a vincularse con otros internos.

Dos universos se entrelazan para explorar relaciones entre la literatura y el cine, lo visto y lo que se mantiene invisible, las personas y los personajes. Es interesante el aporte del Frente de Artistas del Borda⁵⁰ al sumarse y participar en distintas escenas del cortometraje. Continuando esta línea, filma un medimetraje experimental alrededor del

50 El FAB es una organización independiente compuesta por personas internadas del Hospital Borda y por miembros de la comunidad en general que producen arte con el objetivo de cuestionar el imaginario social de la locura para contribuir con un proceso de desmanicomialización. Extraído de <http://frentedeartistasdelborda.blogspot.com>, recuperado el 14 de noviembre de 2018.

filósofo y escritor Macedonio Fernández, *Ritos de paso*,⁵¹ y más tarde el primer largometraje documental *Marechal, o la batalla de los ángeles* sobre la figura del poeta y novelista. En este último, Fontán trabajó con un escenario fundamental en la obra de Marechal, el bar Izmar ubicado en el barrio de Villa Crespo que habita varias escenas de su escritura. En este escenario se encuentran los académicos Horacio González y Claudio Pérez, coguionista de la película, donde entrevistan e interactúan con familiares del poeta y personajes que transitaban por sus películas (Bernades, 2002).

La película realizada en video, con la colaboración de la Fundación Leopoldo Marechal y la Secretaría de Cultura de la Nación, en el momento del estreno tuvo algunas críticas negativas por su calidad técnica o la propuesta narrativa que se organizó con entrevistas a los personajes que atraviesan la historia (Martínez, 2002). Como obra cinematográfica plantea estrategias de representación que implican cruzar el acercamiento a la realidad, propio del abordaje documental, con entrevistas a personas del entorno familiar y personajes provenientes de sus cuentos y novelas.

La Fundación Leopoldo Marechal, el Grup Cinema Art de Barcelona y el Fondo Nacional de las Artes financiaron la realización del siguiente mediodocumental de Fontán hecho en video, *El paisaje invisible*. En esta película el director se acerca a la figura de Jorge Calvetti, poeta jujeño fallecido en 2002, y explora la forma en que este vive y experimenta el paisaje de su Maimará natal, a través de una entrevista que le efectúa en Buenos Aires, su lugar de residencia, y de registros en el pueblo de su niñez. El abordaje del director parte de una idea que aplica a todas sus producciones vinculadas con obras literarias: la intersección entre literatura y cine en la que no hay un procedimiento de adaptación sino cruces disciplinares que enriquecen la mirada sobre los escritores.⁵²

En *El paisaje invisible*, a diferencia del formato entrevista utilizado en *Marechal, o la batalla de los ángeles*, Fontán está detrás de cámara dialogando con el poeta, pero su presencia se sugiere en alguna mirada a cámara de Jorge Calvetti, cuyas palabras expresan una voz “más cercana a unas memorias que al género textual de la entrevista”

51 Los mediodocumentales *Luz de otoño* –primera obra de Fontán– y *Ritos de paso* no han podido ser visionados por encontrarse extraviados, según palabras del propio director (Genero, entrevista personal, 2019).

52 Esta manera de pensar el abordaje de la literatura en su obra cinematográfica está ampliada en una entrevista realizada por la revista de cine *Mabuse* (Fontán en Carvajal Borland, 2007).

(Cid, 2013, p. 67). Calvetti está perdiendo la vista y atraviesa una enfermedad terminal, sus palabras evocan lazos entre nacimiento y muerte, entre Maimará y algunos pasajes de su vida. En este sentido, la película contiene tomas donde aparece Calvetti contando parte de sus memorias y registros de pequeñas acciones en su casa de Buenos Aires, y por otro lado, escenas grabadas sin su presencia en la casa familiar de Jujuy y planos de personas que habitan el pueblo.



Imagen 02. Fotograma de *El paisaje invisible* (Fontán, 2003).

El rostro de Calvetti aparece en primer plano y su voz inunda la película con una cadencia cruzada por la presencia del silencio, formas que la cámara reproduce en la espera y en el registro de algunos detalles durante la entrevista. El montaje propone un tiempo dilatado con transiciones enlazadas, fundidos a negro e intertítulos que rompen con la continuidad del relato sugiriendo una calma que implica estar atentos a una manera diferente de hablar y, por ende, de escuchar. Esto puede observarse en la secuencia “Rostros”, donde la cámara recorre la mirada de habitantes de la zona de Maimará, mientras se escucha el sonido ambiente de agua que corre y la voz de Calvetti que cuenta sobre la percepción sensible de un lugareño cuando cae el crepúsculo en el paisaje norteco. El tratamiento temporal y espacial de este medimetroje será retomado en películas posteriores.

En paralelo a *El paisaje invisible* y luego de tres años de producción atravesados por la crisis de 2001, presenta –en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata– *Donde*

cae el sol, su primera película de ficción. La historia, ambientada en la ciudad de Banfield, es un drama costumbrista donde Enrique (Alfonso De Grazia), un hombre viudo, se enamora de una joven, situación que no es aceptada por el padre de ella –amigo del protagonista– y tampoco por el hijo de Enrique, que convive con su esposa y su hijo en el hogar paterno. Enrique, ante la falta de aceptación de su entorno, ingresa en un pozo depresivo que lo lleva a la muerte.

La película propone un abordaje formal que no se observa en la obra previa del autor, y tampoco sus huellas aparecen en la filmografía posterior. Lo diferenciado en la narración se manifiesta en el tratamiento de la historia y en las decisiones que toman y deben afrontar los personajes. Hay una situación trágica tras una depresión emocional del protagonista que cambiará el futuro de los habitantes de ese hogar. El tratamiento visual y sonoro es naturalista, con una cámara que registra las situaciones, acompaña a los personajes, pero no interviene reforzando lo costumbrista de este entorno familiar. En un análisis de la obra, el crítico Roger Koza concluye que se trata de un “film raro para Fontán, que solamente parece dialogar con una tragedia existencialista como *La madre*”, y postula a los largometrajes *Donde cae el sol* y *La madre* como películas diferenciadas del resto de su filmografía. Fontán escribió el guión de *Donde cae el sol* junto a Pablo Reyero, con quien un año después coguionó *La cruz del sur* (Reyero, 2002/2004).

En 2004 Fontán viaja a España para dirigir *La costa errante*, su segundo largometraje de ficción, producido por el Centre d' Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC) y el Grupo Cine Arte. El proyecto surge de un ofrecimiento de Héctor Faver⁵³ para realizar una producción con actores que estaban finalizando sus estudios en el centro catalán. La película se desarrolla mediante una narrativa de estructura coral en la que varios personajes deambulan por una ciudad que parece no cobijarlos. En una comunicación mantenida con el director vía correo electrónico señala algunas particularidades de esta realización: “Fue difícil para mí filmar en un espacio ajeno, con gente de distintas nacionalidades. Entendí algo muy profundo en esa experiencia: la

53 Director y profesor durante 28 años de 1984 a 2012 del Centre D' Estudis Cinematogràfics de Catalunya. En el marco de un plan pedagógico produjo, a través de su propia productora, 11 largometrajes realizados por alumnos y profesores del centro y más de 270 cortometrajes en formato cinematográfico hechos íntegramente por los alumnos del centro. Información extraída de http://www.cecc.com.es/?page_id=2464, recuperado el 11 de julio de 2019.

diferencia entre el oficio y la posibilidad de dotar al relato de un plus, un saber que excede las cuestiones técnicas. Al volver de ese rodaje empecé a hacer *El árbol*” (Genero, entrevista personal, 2019). *La costa errante* aún permanece inédita.⁵⁴

Luego de esta realización Fontán resuelve volver a proyectos cinematográficos afines al modo de producción aplicado a su cine de no ficción previo, con presupuestos menores y otras estrategias de desarrollo. Estos presentan características comunes que constituyen un rasgo distintivo del director, en un contexto que posibilita modos factibles para experimentar y ensayar con el lenguaje audiovisual⁵⁵ que se repiten a lo largo de su filmografía: registros en formatos digitales con pequeños grupos de personas cubriendo los roles principales; escenarios reales habitados por los personajes; aprovechamiento de la luz disponible; sonido con gran tratamiento para dialogar con los planos desde la no correspondencia; tiempos de realización acomodados a la disponibilidad del equipo y a la especificidad del proyecto; y costos que puedan sostenerse con los subsidios otorgados por el INCAA.⁵⁶ Estos aportes económicos permitieron la ejecución de una gran cantidad de producciones hasta el año 2015, momento en que asumen nuevas autoridades en la institución.⁵⁷

54 La productora y distribuidora de la película, Grupo Cine Arte, señala en su sitio Web que ha vendido la obra en España. <http://catalanfilms.cat/es/producciones/la-costa-errante>, recuperado el 13 de julio de 2019. Al escuchar a Fontán hablar sobre su filmografía se encuentra poco comentada *La costa errante*, aduciendo haber sido una mala experiencia en torno a la magnitud del proyecto y los modos de trabajo (Fontán, 2012b).

55 Esta concepción del lenguaje sobre las películas de Gustavo Fontán se considera a partir de los cruces de prácticas que exceden lo cinematográfico e incorporan aportes que el soporte video ha realizado al audiovisual. Eduardo A. Russo (2004, pp. 127-129), refiriéndose a la incidencia de Flusser en las imágenes técnicas, habla del campo del audiovisual, como escenario de una hibridación continua colmada de aparatos y gestos.

56 En la presentación de proyectos están los Subsidios para producción de Documentales Digitales (modalidad producción, desarrollo y posproducción). Se suma a esto el Régimen General de Fomento – Res. 1/2017 – Anexo I de la ley de Cine Nº 17. 741 que establece dos modalidades de subsidios: Subsidio por Recuperación Industrial (Subsidio de sala) y Subsidio por otros medios de exhibición (medios electrónicos). Este último contempla una suma de dinero que percibe el productor por la exhibición en medios diferentes de las salas cinematográficas. Extraído de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/270000-274999/270471/norma.htm>, recuperado 2 de julio de 2019.

57 La conducción del ente queda en manos de Alejandro Alberto Cacetta y luego es reemplazado por Ralph Haiek hasta diciembre de 2019. Estos funcionarios tomaron medidas en detrimento del desarrollo de la producción audiovisual hasta ese momento, acciones que provocaron comunicados por parte de distintas asociaciones como el Colectivo de Cineastas de Buenos Aires “No al ajuste del cine independiente” Extraído de <https://www.colectivodecineastas.com/single-post/2017/09/21/No-al-ajuste-del-cine-independiente>, recuperado el 10 de octubre de 2018.

Las películas de Fontán correspondientes a la serie de los poetas se encuentran sustentadas por un lenguaje con búsquedas cinematográficas narrativas y experimentales, cuyos soportes de registro han sido una mixtura entre el video y el cine. Esta hibridación se expresa en un período de transición de los dispositivos de captura y de almacenaje en la historia del cine y el audiovisual, y particularmente en nuestro país, como se abordó en el Capítulo 1. Dentro de los recursos utilizados se contemplan distintos orígenes: entrevistas en varios formatos vinculadas al reportaje con temas y modos de exposición donde lo dicho se aleja de algo meramente informativo; ficcionalización de situaciones de los personajes abordados e incorporación de universos oníricos, prácticas provenientes de la ficción.

A partir de esta información pueden abrirse interrogantes con respecto al interés de Fontán en los cruces de la literatura y el cine. Aparece en primer lugar el vínculo que mantiene su obra cinematográfica con textos de sus referentes literarios, como la poesía de Juan L. Ortiz en *La orilla que se abisma*, y la escritura de la novela de Juan José Saer en *El limonero real*, y luego la conjetura emergente de este diálogo que presenta filiaciones con el cine de poesía, categoría discutida en *Cine de poesía contra cine de prosa* (Pasolini y Rohmer, 1970).

Desde los orígenes del cine, narraciones provenientes de la literatura han servido de apoyo para la realización de películas con una gran cantidad de versiones. En este sentido, los proyectos cinematográficos encuentran el desafío en la traducción de la pieza literaria, proceso de transposición que se expresa mediante códigos cinematográficos, donde el texto literario es intervenido y sus materiales apropiados, provocando una interpretación posible de lo que le dio origen (Wolf, 2001, pp. 15-20). La relación de Fontán con la literatura, más allá de tomar un texto puntual como la novela *El limonero real* de Juan José Saer, radica en su interés por el encuentro con la poética de sus referentes, en que las particularidades de cada poeta/escritor y los códigos de su lenguaje cinematográfico se acercan y retroalimentan generando una nueva obra.⁵⁸

58 Sergio Wolf señala que pueden darse distintas maneras de transposición, entre las que se encuentra “la intersección de universos: el escritor y el director como autores”. Esta modalidad establece la presencia de ciertas resonancias en el director al seleccionar una pieza literaria, sensaciones traducidas a un encuentro de afinidades con el escritor (2001, pp. 116-119). Esta relación es la que se construye entre Fontán y los escritores abordados en su cine.

Fontán, devenido de la literatura y con una línea familiar atravesada por la poesía, busca en su cine la manifestación poética de un escenario, una situación, un ambiente. Las afinidades en estos procesos de transposición se expresan en cómo la lectura que aplican estos poetas a su universo es reelaborada por el director a través de herramientas audiovisuales. Para esto el cineasta utiliza recursos técnicos, procedimientos narrativos y estrategias de montaje que contribuyen a observar los registros desplazados de su impronta referencial y accesibles a la apertura de nuevas percepciones.

La obra de Fontán se asocia a la mirada de Pasolini sobre el cine como un medio provisto de una “lengua de poesía”, cargado de una corporeidad onírica y de metáforas. De este modo, el *cine de poesía* es aquel donde el realizador se permite trabajar una subjetividad con “mucho libertad estilística, anómala y provocadora” (Pasolini y Rohmer, 1970, p. 35). La historia del cine muestra cómo las producciones cinematográficas se han posicionado desde la “lengua de prosa”, al priorizar los modelos narrativos, y ha reconocido en algunas instancias una “lengua de poesía” en el cine (ibídem, pp. 17-18). La obra de Fontán, tanto sobre los poetas de la primera etapa como las realizaciones posteriores, plantea al espectador un vínculo que escapa a modelos narrativos estereotipados, a partir de vivenciar una percepción personal y subjetiva, acercándose así a la idea de Pasolini que defiende la lengua de poesía para el cine. Fontán nutre sus proyectos con figuras del lenguaje literario de sus referentes mediante operaciones que realiza con herramientas del lenguaje audiovisual.

La filmografía de Gustavo Fontán desarrollada en este apartado, inmersa en el cine de no ficción volcado a poetas argentinos y la experiencia en la ficción,⁵⁹ presenta un giro con un plan de trabajo en el que las películas encontrarán conjuntamente enlace y autonomía, modalidad que identificará una manera de hacer cine en el marco de una producción creciente tanto en búsquedas poéticas y estéticas como en estrategias de realización. La mixtura de soportes y herramientas del lenguaje cinematográfico que presenta su obra en la década del noventa será multiplicada con la aplicación de otros

59 A este modo de abordaje se incorpora su último largometraje, *La deuda*, película ficcional por fuera de los ciclos y trilogías, que propone otro modo de producción, pero sosteniendo el equipo reducido que habitualmente acompaña al director. Aquí la producción fue realizada por Lita Stantic en coproducción con El Deseo (Pedro Almodóvar y Agustín Almodóvar). Extraído de <https://malba.org.ar/evento/201909202030/>, recuperado el 24 de diciembre de 2019.

recursos de las artes audiovisuales, como la percepción y experimentación tanto visual como sonora, junto a un cine intimista que emerge del universo cercano al director. Todos estos componentes realizan su aporte a un nuevo modo de hacer: el desarrollo de un seriado cinematográfico en formato de ciclo o trilogía.

2.1.2 Ciclos y trilogías: otros modos de producción

Gustavo Fontán da comienzo en 2003 a un proceso de observación y registro de su casa paterno-materna que provocó un cambio en su manera de producir, y que fue favorecido con la aplicación al subsidio de vía digital para documentales a partir de 2007. Esta nueva modalidad colabora en el diseño de un plan de trabajo que el director desarrolla a lo largo de sus siguientes producciones en las que la flexibilidad y los intersticios del cine de lo real continúan ejerciendo influencia.

Con la presentación de *El árbol* en 2006, Fontán inicia una década continua de realización con once largometrajes, de 60 minutos de duración aproximada, estrenados comercialmente la gran mayoría. Las películas recorrieron diversas muestras en cineclubes y espacios culturales de Argentina y el exterior,⁶⁰ y participaron en festivales donde obtuvieron premios como así también su director.⁶¹ Estas producciones se ubican desde lo cinematográfico en una zona de intersección de diferentes prácticas, donde adquiere gran presencia el registro de lo real.

Con motivo del estreno de *El árbol*, Eduardo A. Russo (2007) publica una crítica en *El amante* en la que presenta al realizador, y señala que este “atraviesa medios y formas artísticas”, conformando así una obra “múltiple” e “intermediática”. En este sentido, habla de películas previas de Fontán, su formación, y la importancia de la poesía en su manera de abordar un universo. Respecto de la película motor de esta crítica, apunta que su mirada se concentra en cómo se manifiestan los objetos antes que los sujetos, y el misterio que exponen aquellos en lo cotidiano.

60 De las películas realizadas por Fontán, *El Rostro*, *La casa*, *Elegía de abril* y *El Limonero real* han sido editadas en DVD. Las tres primeras son parte de la Colección de Documentales INCAA. A las demás películas he accedido gracias al director.

61 En 2011 Gustavo Fontán recibió el Premio Konex por su trabajo documental. La página del premio presenta el listado de participaciones de sus películas, menciones y premios obtenidos (extraído del sitio institucional de Fundación Konex).



Imagen 03. Fotograma de *El árbol* (Fontán, 2006).

Se contempla en la obra de Fontán la búsqueda continua de fusionar códigos de representación que pertenecen al universo de la ficción con registros de la realidad. La decisión de no trabajar con algunos códigos que detentan ciertos documentales institucionales como objetividad, veracidad y exactitud del hecho abordado, por un lado expresa la intención de construir un relato liberado de estructuras de lectura, y por el otro propone percibir la película como un universo construido con materiales factuales. Carl Plantinga (2011, p. 5) retoma la introducción que realiza Noël Carroll del concepto de “indexación” dado por los cineastas respecto de la percepción de una obra como documental o ficción. Esta categorización es parte del sistema de festivales, muestras y concursos que apelan a la clasificación para las presentaciones y otorgamiento de premios, créditos y subsidios. En la filmografía de Fontán puede observarse que los títulos de sus obras estrenadas comercialmente son presentados como “Una película de...”, pero su vía de realización en el marco de las convocatorias del INCAA es la llamada vía digital, espacio abierto para todos los trabajos documentales realizados en digital a lo largo de su proceso de producción. Teniendo en cuenta lo anterior, es notorio el modo en que el propio realizador promueve la no etiquetación de sus obras, profundizando así sus caracteres híbridos y generando, de este modo, que el encuentro entre obra y espectador esté marcado por un horizonte de expectativas ambiguo respecto del tipo de película que este consumirá.

En el Ciclo de la casa esto conlleva la conformación de narraciones con los sujetos que habitan el espacio convertidos en personajes, la exploración de la casa como escenario que los contiene y el registro de los objetos que contiene el hogar como disparadores de una historia. Es posible percibir este cuidado en la manera en que el director va revelando quiénes son los personajes, cómo se construye la historia familiar, cuál es su vínculo personal con este universo.

La pertenencia de estos largometrajes de Fontán a una práctica cinematográfica no puede definirse de manera cerrada, sino que expresa lazos que cruzan la ficción, el ensayo, y la experimentación con distintos materiales, entre ellos los registros directos de la realidad. En este sentido, el director construye en sus películas una narración compuesta con matices en los que un discurso organizado reflexiona no solo con el referente, sino que se plantea la reflexividad como una manera de indagar sobre los procesos de construcción; según Plantinga, “evidencian las perspectivas implícitas de los cineastas y quizás hasta introducen un poco de humildad epistémica en la película” (Plantinga, 2011, p. 8).⁶²

Más allá de proponer un modo diferenciado desde lo estructural en la producción (equipos reducidos, presupuestos acotados, escenarios reales, y registros factuales, entre otros), Fontán desarrolla ideas que no cierran exclusivamente en una película, sino que se encuentran articuladas por un programa a largo plazo. No es esta forma una estructura fija, sino la construcción de series que se configuran a la largo de una idea, o tema central, con distintos modos de acercamiento y representación manifiestos en el diálogo entre el universo configurado, a partir del mundo histórico, y las herramientas del lenguaje audiovisual que permiten percibirlo.

2.1.2.1 La casa

Como se ha señalado anteriormente, la primera obra presentada por el director en este formato es el Ciclo de la casa. La experiencia de un espacio y la construcción de un mundo habitado por varias generaciones configuran el marco del ciclo organizado

62 La reflexividad es un concepto que se retoma en el Capítulo 4 como procedimiento utilizado por el cine-ensayo.

alrededor de pequeñas situaciones que atraviesan temporalmente fragmentos de una historia familiar. Aquí Fontán habla de su experiencia poética al buscar “penetrar en el mundo” cotidiano,⁶³ al abordar su casa natal con películas que comparten protagonistas e historias. Así, las tres películas proponen filiaciones que se enlazan a través de una serie de cambios que experimenta el universo propio, cargado de personajes, objetos, percepciones y misterios.

El ciclo empieza con *El árbol*, película que muestra la vida de una pareja de ancianos, los padres del realizador, frente a la disyuntiva del futuro de la acacia que plantó el padre cuando nació uno de sus hijos. La madre afirma la muerte del árbol mientras que el padre busca todos los métodos para intentar extender su existencia. Continúa *Elegía de abril*, que gira en torno al futuro de un libro del abuelo de Fontán, Salvador Merlino, editado cincuenta años atrás y que no logra circular ante la inminente muerte del poeta. Este material ha sido custodiado por María y Carlos Merlino, hijos del escritor, y luego de cinco décadas el bisnieto plantea que no puede seguir embalado en un placard. *La casa*, cierre del ciclo, presenta distintas etapas de la desaparición física del inmueble no sin antes adentrarse en los fantasmas de los seres que la habitaron a través de la representación de pequeñas acciones, rincones, sonidos y materiales que remiten a las películas anteriores y, de este modo, a la historia familiar.

Asimismo, se observa en el Ciclo de la casa el vínculo con la literatura, siguiendo su filmografía previa, a través de placas iniciales en las películas con versos de Juan L. Ortiz (en *El árbol*) y Olga Orozco (en *La casa*), y las palabras del poeta Salvador Merlino leídas por su hija en *Elegía de abril*. Las tres obras se ubican de manera difusa en tres zonas que cruzan sus particularidades: el documental y la ficción, al indagar los códigos de representación; la experimentación y el programa artístico, al preguntarse por estrategias de abordaje singular y a su vez pensar en los enlaces de las películas; y la autobiografía y el universo social, como una forma del director de generar un proyecto donde su historia personal dialoga con un entorno ampliado.

63 La expresión utilizada por Fontán es tomada de Juan L. Ortiz del poema “Para que los hombres...” (2011 [1940]), y refiere a la necesidad de trascender las apariencias del universo afrontado para encontrar la esencia (AA.VV., 2012).



Imagen 04. Fotograma de *Elegía de abril* (Fontán, 2010).

Los vaivenes que se exponen en cada película actúan de manera complementaria y nutren el cine explorado por Fontán, propuesta que no deja de poner de manifiesto las transformaciones de un lenguaje que ha encontrado en lo audiovisual el fundamento y la mixtura de prácticas, excediendo el modelo de producción industrial y la serialidad de las cadenas televisivas.⁶⁴ Este primer ciclo tiene su continuidad en un segundo seriado, dejando el universo familiar y misterioso de la casa para ingresar en los enigmas del río ancho, ambiente conocido por el director gracias a referentes de la literatura argentina que abordan el paisaje litoraleño.

2.1.2.2 El río

El Ciclo del río constituye una lectura sobre la experiencia de Fontán con el río Paraná, lugar vinculado a la obra de los escritores ya citados que se ha vuelto familiar para el director. Durante este ciclo hay un tránsito que expone cambios en los modos de representación a través de la exploración de distintas estrategias narrativas. La primera película, *La orilla que se abisma*, puede considerarse la más experimental de la serie, alejada de estructuras convencionales, algo que comienza a transformarse a medida que

64 La idea de ciclo en Fontán se propone como formato seriado, pero presenta diferencias con las producciones *mainstream* del cine y la televisión *on demand*. Esto será examinado en el próximo Capítulo al abordar las relaciones entre serie y ciclo, y de igual modo esta tesis abordará y analizará el Ciclo de la casa de forma íntegra.

ingresan a las otras películas personajes, líneas narrativas y situaciones dramáticas con mayor anclaje (Russo, 2009).⁶⁵ Al final del ciclo se encuentra *El limonero real*, largometraje que muestra un desarrollo ficcional, con personajes que construyen e interactúan en un universo rodeado por el ecosistema del río Paraná, donde una familia está por celebrar el año nuevo.

La orilla que se abisma retoma la línea de trabajo del director, que proviene de películas previas, para abordar la poética del autor entrerriano Juan L. Ortiz. Este vivió toda su vida a orillas del río, y logró trascender el entorno con una mirada que solo habitó su mundo cotidiano, por lo que se volvió punzante y a la vez sensible en la percepción. Su obra se encuentra alejada de los escenarios urbanos y se desarrolla con un tratamiento impresionista del paisaje litoraleño que la escinde de un punto de vista regionalista (Prieto, 2011). Hay aquí una aproximación desde lo experiencial, algo reelaborado por Fontán a partir del uso de distintos recursos del lenguaje que apelan a lo sensorial, como el fundido encadenado, el juego de desenfoces y suaves movimientos de cámara. En la materialidad de los registros hay un aporte a este juego de sensaciones táctiles, al trabajar con registros en súper 8 mm y en blanco y negro de una película previa sobre el poeta entrerriano, *La intemperie sin fin*⁶⁶ de Gorasurreta, y nuevos registros en video digital realizados en los escenarios en que anduvo el poeta. Según Martins (2014, p. 168), que aborda los nexos entre la poesía de Ortiz y el cine de Fontán, hay una trama que escapa a lo narrativo y expone al espectador a una contemplación activa del paisaje entrerriano.

65 En la edición de Jaime Pena, *Historias extraordinarias, nuevo cine argentino; 1999-2008*, Eduardo A. Russo recorre el cine documental contemporáneo señalando particularidades de *La orilla que se abisma*, película que explora “entre el documental y el cine experimental, en una propuesta que no admite espectadores impacientes ni distraídos” (2009, p.78).

66 Este mediodmetraje fue restaurado en 2003 y programado en el BAFICI de 2008 con motivo del estreno de la película de Gustavo Fontán. El origen del trabajo se remonta a 1976/77 bajo el título *Experiencia documental N° 3 – Juan L. Ortiz*, y fue coordinado por Juan José Gorasurreta en el marco de la Cooperativa Federico A. Valle, grupo creado dentro del Cine Club Santa Fe (Gorasurreta, 2009, pp. 9-13).



Imagen 05 Fotograma de *La orilla que se abisma* (Fontán, 2008).

El ciclo continúa con *El rostro*, película que presenta un personaje solitario que llega a una isla en un pequeño bote. Los registros muestran un espacio que se percibe deshabitado y a medida que avanza el relato comienzan a aparecer otros personajes (una mujer, un hombre y niños) y un hogar, que se relacionan con el protagonista. No hay nombres, no hay voces, solo el sonido del ambiente y de las acciones de los personajes. Estas apariciones exponen una ambivalencia entre lo que existe y lo que ha sido, entre las presencias y las ausencias de un terreno que se ha poblado en el deambular del protagonista. El largometraje continúa una línea de experimentación planteada en la película anterior, proponiendo un relato realizado con diversos soportes como súper 8, 16 mm y materiales de archivo. El plano es en blanco y negro, y el sonido carece de diálogos, con murmullos y ruidos asincrónicos, recursos que generan una percepción particular con el montaje donde el universo se vuelve extraño dentro de la diégesis.

El día nuevo, tercera película del ciclo, presenta a un pescador como protagonista, Maldonado, que vive solo en su rancho a la orilla del río y se encuentra rodeado de naturaleza y animales con los que interactúa. Maldonado es observado en sus acciones; se sabe muy poco sobre él y se accede de forma paulatina a su vida con los movimientos que realiza y las particularidades del entorno. La narración, por otro lado, introduce un texto de la escritora Gloria Peirano, a través de una voz *over* con la que una mujer relata por qué ha abandonado un rancho y se ha ido con su hija. En la película no hay

referencias explícitas que den cuenta de la relación entre estas dos historias, exponiendo nuevamente ambigüedad en el vínculo y reforzando ciertos modos de vida en soledad en este tipo de geografía.

La película que cierra el ciclo es *El limonero real*, adaptación de la novela homónima de Juan José Saer. Según Prieto, esta obra de Saer “pone en crisis la confianza en la posibilidad de representación de lo real” (2011, p. 415), combinando una ficción anti-realista con una resolución simbolista. En este último punto, Prieto establece relación con el poeta Juan L. Ortiz. La trama de *El limonero real* se desarrolla a orillas del río Paraná, donde viven tres hermanas que han formado familia y se disponen a reunirse para el año nuevo. Entre las hermanas está la mujer de Wenceslao, que decide no participar de los festejos por un luto que lleva ya seis años. La película narra el último día del año a partir de las percepciones de Wenceslao que participa de la reunión familiar con los rituales del evento, la presencia del paisaje y los recuerdos de su hijo muerto que rompen la construcción lineal del tiempo.

A diferencia de las otras películas, esta obra presenta una estructura narrativa que toma la trama de la novela, por lo que existe un proceso dramático más orgánico respecto de las producciones anteriores. El escenario continúa habitando la orilla del río, los modos de vida y las formas de vincularse de los personajes, pero con la existencia de voces, nombres y tensiones entre ellos. La cámara registra sus relaciones, sus cuerpos fragmentarios y algunos de sus movimientos, que luego entran en diálogo en el montaje. Hay un abordaje sensorial del espacio, también presente en las películas previas del ciclo, que adquiere fuerza y sentido al exponer al público a una percepción diferenciada mediante lo táctil. Siguiendo a Depetris Chauvin (2018, p. 59), se ve en este ciclo que la geografía del Litoral es corrida de una tradición visual y sonora a través de planos y sonidos de este entorno, configurando así una lectura personal del espacio y de los personajes que allí transitan. Mientras experimenta el hábitat litoraleño, Gustavo Fontán inicia un nuevo proceso de realización múltiple que retorna al universo íntimo con una modalidad artesanal que le permite filmar cierto vagabundeo, con ausencia de un equipo de rodaje y exento de los esquemas de producción aplicados en los ciclos anteriores.

2.1.2.3 El lago

Cerrando la producción en serie, Fontán estrena en 2017 la Trilogía del lago helado, compuesta por *Sol en un patio vacío*, *Lluvias*, y *El estanque*. Aquí el director se dispone a trabajar en un código de representación cercano a un diario filmado, ya que toma acciones cotidianas registradas de manera directa con su cámara de fotos, y un tratamiento sonoro lejano al realismo que invita al público a experimentar de otra manera el espacio cinematográfico.

Con motivo de la presentación de esta trilogía en DocBuenosAires en 2017, Fontán redacta un escrito y cuenta una inquietud personal: “Filmar el mundo de manera más inmediata, mirar lo contiguo sin mayor intervención que una cámara, mirar lo que sucede, en el momento que sucede, robar fragmentos del mundo” (2017). El director expone así un modo de registro audiovisual mediante una pequeña cámara fotográfica y una manera de observar el mundo, ideas que retoman un acercamiento a la realidad ya manifiesto en realizadores precursores de la vertiente documentalista.

Así, Dziga Vertov, que propone la teoría del Cine-ojo, programa tomar fragmentos del mundo y darles mayor profundidad con el montaje (Vertov, 1974), ubicándose críticamente frente al cine de ficción de entonces. Por otro lado, con una perspectiva muy diferente a la del cineasta ruso, hacia los sesenta aparecen otras miradas sobre el registro de la realidad con los protagonistas del llamado “cine directo” o “cine de realidad”, como Robert Drew o Frederic Wiseman.⁶⁷ Estos cambios se aceleraron luego de la Segunda Guerra Mundial, con cámaras más livianas (el formato de 16 mm desplazó al de 35 mm) y equipos de sonido más portátiles que facilitaron su sincronización y permitieron un mayor acercamiento e intimidad con los personajes y su entorno (Barnouw, 1996).

El cine de Fontán mantiene lazos con el cine directo al compartir la observación como método de aproximación a la realidad. La diferencia de su propuesta radica en cómo el director se posiciona frente al referente: no busca construir una mirada que

67 Robert Drew formó uno de los grupos en Nueva York, dentro de Time Inc., que experimentaron con los avances del sonido respecto de la imagen, y lograron la sincronización en los documentales que empezaban a circular por las cadenas de televisión de EE.UU. Por otro lado, Frederic Wiseman produjo películas con el apoyo de la televisión pública estadounidense, producciones que abordan la vida de instituciones donde sus habitantes, permanentes y transitorios, constituyen en su hacer la síntesis de una sociedad (Barnouw, 1996).

genere una percepción controlada y totalizadora sobre la situación, sino que examina el escenario y las acciones de los personajes para registrarlos luego de manera fragmentaria. De este modo, Fontán presenta mayor control sobre la escena, evitando una percepción unívoca; y mediante los planos y las situaciones que en su interior se suceden organiza con el montaje su propuesta narrativa. Este último aspecto lo acerca a Vertov, en tanto esos fragmentos que registra del mundo dialogan, discuten y proponen un discurso al público.

Cada película de la trilogía presenta un abordaje diferenciado, *Lluvias* se encuentra más cercana al discurso documental, *El estanque* dialoga con la ficción, y *Sol en un patio vacío* manifiesta una búsqueda más experimental. En este sentido, la narración en las dos primeras está acompañada por la voz de Fontán, y la última explora con mayor fuerza la relación entre el registro visual y la construcción sonora que construye el director a través del montaje.

Lluvias propone una especie de diario entre dos lluvias con la voz de Fontán que va enlazando momentos que aparecen a lo largo de su cotidiano, situaciones que vivencia como una realidad compuesta por fallas y cicatrices que surgen en distintos momentos de su vida y se manifiestan con la fuerza de lo desconocido. Placas fechadas, o con la inscripción “sin fecha”, muestran situaciones como la mudanza de una casa, y el hijo de Fontán que colabora en esos movimientos con registros en los que se lo ve bailando sobre una música diegética. Bajo la placa siguiente aparecen archivos familiares grabados por Fontán con una cámara *camcorder* que acusan ser del año 1998, en los que se ve a su hijo haciendo pruebas de acrobacia.

Esta manera de abordar y registrar la lluvia, junto a otras situaciones que se dan en el entorno y los dos chaparrones de la narración de Fontán, encuentra filiación con uno de los cortometrajes documentales dedicados a la lluvia dentro de la historia del cine, *Regen* [Lluvia] de Joris Ivens y Mannus Franken⁶⁸ (1929). Esta es una obra silente ubicada en la categoría “documental pintor” (Barnouw, 1996), denominación definida por la incorporación de artistas provenientes de otras disciplinas. En *Lluvia*, la fotografía exhibe

68 Joris Ivens, documentalista holandés vinculado con la fotografía, comenzó su carrera haciendo cortometrajes donde experimentaba con su observación de la ciudad de Ámsterdam. *El puente* (1928) fue la primera obra que manifestó estos procedimientos.

planos con composiciones poéticas de una ciudad y sus habitantes, entre detalles y amplios planos, angulaciones en picado y contrapicado, momentos previos a que una lluvia avance y se manifieste en rincones de una ciudad. No hay rostros ni cercanía con sus habitantes: la protagonista es la lluvia en un escenario que se ve transformado por su presencia.

El corto de Ivens recae en una percepción de la lluvia sobre la ciudad de Ámsterdam, con composiciones que rescatan el valor pictórico de la luz, en cambio la película de Fontán recupera la observación de una cotidianidad en su ámbito privado entre la presencia de dos lluvias. Las lluvias de Fontán contienen una mudanza en la que participa su hijo, la muerte de una vecina, la operación de su padre, registros de algún viaje y archivos familiares. El agua se manifiesta en esta película, como en toda la trilogía, siguiendo un vínculo afianzado en su filmografía previa.

En *El estanque* aparecen los sueños de Gloria Peirano en la voz de Fontán, que dialogan con las palabras del propio director. El texto *Manual para sonámbulos* de la escritora es empleado en el desarrollo de la película: fragmentos oníricos del escrito original se utilizan para construir una narración con planos cotidianos de un mundo que parece habitado por sonámbulos. Esto expone un universo con registros de lo real que han perdido su fuerza referencial, y ha surgido otra manera de leer las acciones ordinarias. En relación con la película anterior, *Lluvias*, la extrañeza de “lo real” vuelve a atravesar la película *El estanque*, pero esta vez con un abordaje poético reforzado por el texto de Peirano, e interrogantes que se repiten en torno al habitar y experimentar este universo.

Por último, la película *Sol en un patio vacío* explora el lenguaje audiovisual desde lo experimental, esta vez con la ausencia de una voz que organice la narración. De este modo, la obra expone al público a una percepción diferenciada mediante una elaboración particular de la banda de sonido y la propuesta del montaje. La película plantea un viaje, circunstancia que lleva consigo abandonar un lugar para arribar a un nuevo espacio. La escena de un viaje por una ruta mientras un diluvio se ha desatado expone, por un lado, a una percepción de ese afuera distorsionado y en continuo movimiento, mientras la lluvia golpea el vidrio del automóvil, y por otro lado la sensación de atravesar, trasponerse a

ese tránsito que implica viajar a un lugar desconocido. El sonido genera aquí una atmósfera de encierro mediante una ecualización que produce una sensación de fuerte presión en los oídos, percepción vivenciada como una especie de presurización que va creciendo y se instala en ciclos durante el recorrido.



Imagen 06. Fotograma de *Sol en un patio vacío* (Fontán, 2014/2017).

A partir de los materiales utilizados por Fontán para la realización de la trilogía: registros factuales, voz *over* (en *Lluvias* y *El estanque*) y las propuestas narrativa y perceptiva dadas por el montaje, se propone pensar los modos de abordar la realidad desde el punto de vista, según Plantinga, definido como la “voz”.⁶⁹ El autor establece tres voces (o perspectivas) dentro del cine de no ficción: voz formal, propia de las películas que buscan informar; voz abierta, postura que abre el juego a otras funciones, como la estética; y la voz poética, vinculada con usos más artísticos, que deja de lado la función referencial para acercarse a la exploración del lenguaje y la experiencia de los espectadores (2014, pp. 148-153). Desde esta clasificación se contempla en la trilogía un cruce entre la voz abierta y la voz poética, en el que prima esta última, que se mantiene a lo largo de las tres películas mediante lazos entre un espacio que se reconfigura por la acción de otros componentes: el deambular de la cámara en manos de Fontán, las

69 María Del Rincón Yohn señala que el término “voz” de Plantinga no refiere de forma literal a voces posibles dentro del cine documental, como voz en *off* o voz *over*, sino que es usado para definir la perspectiva de quien “habla”, es decir desde dónde se posiciona el director para construir un discurso sobre el universo que aborda y cómo es el vínculo que propone a los espectadores (2015, pp. 42-46).

situaciones familiares ocurridas en ese tránsito, la presencia de la voz del director y la experimentación que propone el montaje.

Luego de haber sido proyectada la trilogía en algunas salas, Gustavo Fontán edita en 2018 el libro *El lago helado* a través de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Este libro, compuesto por cuatro escritos de diferentes autores, decanta luego de haber culminado el proceso audiovisual de la obra (Fontán y Peirano, 2018). El primero es de Eduardo A. Russo (“Las imágenes que tiemblan se hacen cine”), y el segundo de Roger Koza (“La vida lúcida”), ambos prologan el escrito del propio Fontán que le da nombre al libro. Esta edición cierra con “Manual para sonámbulos”⁷⁰ de Gloria Peirano.

El libro da por concluido el proceso de la trilogía y puede leerse como una producción complementaria, o bien como un escrito autónomo. Dentro de la academia y el universo de la crítica, este tipo de producciones colaboran en brindar visibilidad y legitimación a los directores a través de otros soportes.⁷¹ El escrito de Fontán, “El lago helado”, plantea reflexiones en torno a las películas de la trilogía y al lenguaje del cine en general. Mientras este material surge luego de finalizada la serie, el de Peirano es previo a la trilogía y fue adaptado para la realización de *El estanque*. El director plantea que hay un origen diferenciado en estos escritos que parece cruzarse y generar un movimiento interno en el propio libro, procedimiento que Fontán también aplica en el desarrollo de su cine (Fontán en Luzi y Laurino, 2018).

La Trilogía del lago helado no fue estrenada comercialmente, decisión del director en pos de su interés por un visionado conjunto acompañado de otras actividades que permitan reflexionar sobre el cine, como en la propuesta de exhibición de la trilogía junto a la presentación del libro. En esta serie en particular se lee una percepción y registro del entorno, donde la quietud y el deambular generan incertidumbre y desconcierto en cada

70 La primera versión de este escrito se encuentra en un blog de Gloria Peirano, y se presenta mediante 28 textos breves acompañados de una imagen (Peirano, 2016).

71 Otro material surgido de un largometraje fue *Los rubios: cartografía de una película* de Albertina Carri, libro presentado en 2007 en el BAFICI, a cuatro años de su estreno. El libro incluye una larga entrevista de Martín Fernando Peña, descartes del film, el guión original y otros escritos personales, y está estructurado como el desarrollo de un proyecto cinematográfico: preproducción, producción, rodaje, postproducción y lanzamiento (Moreno, 2007).

película. Hay una atmósfera misteriosa en los tres largometrajes, develada por las voces de Fontán y Gloria Peirano, en la que el sonambulismo se hace presente y se constituye en principio articulador de la trilogía. El punto Nº 3 de “Manual para sonámbulos” cierra el texto con “Los sonámbulos viven en la rasgadura del hielo, y desde allí hablan” (Peirano, 2016), cita que expone el habitar una zona marginal, separada de la superficie lisa y llana del hielo, un lugar del que emergen otros modos de mirar y habitar y donde lo cotidiano se ha vuelto extraordinario.

2.1.3 Fin de ciclo

Luego de recorrer la filmografía seriada de Fontán se observa que una película ha quedado fuera de los ciclos y trilogías: *La madre* (2009). Esta obra, realizada entre *La orilla que se abisma* y *Elegía de abril* es un largometraje de ficción que narra el vínculo de una madre y su hijo de 18 años dentro de un hogar que el padre ha abandonado.⁷² La acción dramática del relato está despojada de datos argumentales y la puesta en escena se resuelve de manera austera pero minuciosa, como en todos los largometrajes de Fontán, con planos fijos focalizados en el interior de la casa.

En el desarrollo de este apartado se ha recorrido la cinematografía del director y se han expuesto algunas de sus características, entre las que se encuentra la literatura y el vínculo con el cine de lo real. Esta combinación le ha permitido pensar un cine que discute la noción de representación y de realidad a través de varias estrategias como la experimentación con el lenguaje audiovisual, la transposición de versos o piezas literarias, y el trabajo seriado que propone volver a mirar un escenario a lo largo de un conjunto de películas. En estos seriados hay una gran consideración por el espacio y su familiaridad, combinación que posibilita ingresar, habitar y experimentar el universo abordado. Asimismo, como se verá más adelante, existe una reflexión intensa sobre los laberintos de la memoria y el paso del tiempo.

72 El argumento presenta a un hijo que quizá pronto se vaya de la casa, y una madre refugiada en el alcohol con sueños extraños que la llevan a realizar acciones temerarias. Ante este escenario, el hijo se encuentra en la continua disyuntiva sobre cómo resolver sus próximos días.

2.2 Otras producciones audiovisuales

Como se afirmó en el estudio de su filmografía en el apartado anterior, Fontán cuenta con producciones por fuera del cine. De esta manera, presenta obras literarias y teatrales en las que ocupa el rol de director y dramaturgo; asimismo, ha realizado proyectos vinculados a la televisión y al mundo de las artes audiovisuales. Con el fin de ampliar el universo cinematográfico de Fontán, esta tesis se concentra en la obra audiovisual y no desarrolla su literatura ni su producción teatral.⁷³

2.2.1 Televisión

Con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo, el Área de Cine de la TV Pública convocó a un grupo de directores para la elaboración de una serie de documentales. El proyecto incluyó la narración de la historia argentina del siglo XX con situaciones en las que los procesos sociales, económicos y políticos alcanzaron una significación determinante en la construcción de la identidad del país. *Huellas de un siglo* (2010) fue emitida por primera vez en mayo de 2010 por la TV Pública, y participaron en su desarrollo los directores Alejandro Fernández Mouján, Pablo Reyero, Hernán Khourian, Carlos Echeverría, Marcel Cluzet y Gustavo Fontán.

Un equipo de realización compuesto por directores, historiadores, guionistas e investigadores armó 26 documentales de 26 minutos cada uno. Siete de estos capítulos fueron dirigidos por Fontán: “La semana trágica”, “El 17 de octubre”, “El Cordobazo y otros azos”, “24 de marzo, golpe a los trabajadores”, “Juicio a las juntas”, “Puebladas de Cutral-Co y Mosconi” y “Madres, la primera ronda”. Cada capítulo está dividido en dos partes y es presentado por María Julia Oliván, quien abre y cierra cada uno de los bloques. El abordaje de los episodios se hace íntegramente con materiales de archivo, entre ellos fotografías, cintas cinematográficas y videográficas. Una voz *over* acompaña el relato de cada documental, a la que se suman voces que reconstruyen el acontecimiento

73 Además de su obra literaria mencionada en el Capítulo 1 (véase apartado 1.1.2.1), ha participado en las siguientes obras de teatro: *Umbral para solos* (dramaturgia y dirección, 1995), *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza (dirección, 1996), *Ojalá venga pronto el pájaro del río* (dramaturgia y dirección, 1998), *El despojamiento*, de Griselda Gambaro (dirección, 2000), y *Del maravilloso mundo animal: Los corderos*, de Daniel Veronese (dirección, 2003). Extraído del <http://www.alternivateatral.com/persona791-gustavo-fontan>, recuperado el 14 de noviembre de 2018.

histórico, como la lectura de una publicación de diario, junto a un trabajo de montaje que define la revisión de los hechos del pasado.⁷⁴

2.2.2 Mundo de las artes

Las producciones cinematográficas del siglo XXI intensifican los diálogos con otras disciplinas y escenarios dentro de las artes. Mientras algunas salas de centros culturales, galerías de arte o museos disponen de equipos audiovisuales para montar instalaciones o proponer distintas experiencias en video, otros espacios realizan ciclos de cine de manera periódica con películas que no han tenido estreno comercial en sala, o cuya circulación ha sido muy breve en las cadenas de cine, o bien son parte de retrospectivas que permiten dar a conocer el recorrido de un director. Este apartado indaga entonces dos obras grupales de artes audiovisuales en las que ha participado Fontán: *Sucesos intervenidos* (2014) y *Ejercicios de memoria* (2016), producciones afines a otros formatos como el videoarte y la instalación respectivamente.

La extensión del cine en la contemporaneidad se enfrenta contra todos los pronósticos que hace un tiempo vaticinan su muerte, deceso que según Emilio Bernini (2019, pp. 7-10) se generaría alrededor de la experiencia cinematográfica tradicional, pero, como se propuso anteriormente, existen muchas maneras de acercarse al cine. Los avances tecnológicos han multiplicado las pantallas, transformación que ha generado otros ámbitos de circulación y exhibición por fuera de las salas convencionales. Estos cambios comenzaron a ser estudiados al irrumpir el cine experimental en la década del sesenta, e incluidos por Gene Youngblood (2012 [1970]) bajo la denominación “cine expandido”. A partir de aquí, los autores cinematográficos no han dejado de alimentarse de la idea de videosfera: espacio compuesto por las innovaciones en comunicación, como la televisión por cable, la transmisión satelital, y las computadoras, todos medios cargados con potencial para la experimentación.

Ante los usos de la imagen, modificados por los cambios tecnológicos epocales, hay una decantación en los modos de lectura que el público realiza sobre las imágenes

74 Todos los capítulos de la serie se encuentran disponibles en la plataforma de YouTube. Los datos de la serie fueron obtenidos de <http://leedor.com/2014/02/09/retrospectiva-de-gustavo-fontan-en-ficunam/>, recuperado el 30 de octubre de 2018.

(audiovisuales). En este sentido, la obra exhibida tendrá otra relación con el espacio al romperse el dispositivo tradicional, y reconstituirse en muestras, museos y galerías como cine expuesto o cine instalado. Ya no habrá una única forma de ver cine, sino que habrá una gran cantidad de estrategias de montaje que incidirán en la percepción del espectador con producciones de videoarte, videoinstalación y videoperformance, entre otras (Bernini, 2019, pp. 12-14).

Al rescatar los lazos que Fontán construye con otros modos de pensar el audiovisual, ya sea por diferencias en la producción o en los ámbitos de circulación y discusión, se abordan dos obras en las que ha participado: *Sucesos intervenidos* y *Ejercicios de memoria*. La primera es una convocatoria realizada en 2013 por el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken de Buenos Aires con el apoyo del Archivo General de la Nación, donde se invitó a directoras y directores a participar en la realización de cortometrajes con materiales de archivo como una manera de hacer consciente la importancia de digitalizar el archivo cinematográfico.⁷⁵

En esta obra participaron personas vinculadas con otras prácticas cinematográficas, como el cine experimental y el videoarte, y de distintas generaciones: Claudio Caldini, Edgardo Cozarinsky, Andrés Di Tella, Gabriela Golder, Gustavo Fontán, Pablo Trapero, Gustavo Taretto, entre otros.⁷⁶ *Sucesos intervenidos* se presentó en el marco del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) en 2014 (Anónimo, 2014a), y al año siguiente se estrenó en la sala de cine del Malba (Anónimo, 2015).

Las estrategias utilizadas en los cortometrajes son diversas: sobreimpresiones, planos ralentizados, detenciones, repeticiones, y alteraciones varias, tanto visuales como sonoras, a través del montaje. Al trabajar con archivos de un informativo, la película expone la versatilidad de un producto que puede convertirse en materia bruta para generar nuevos discursos y provocar una relectura del pasado.

75 El Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken posee el archivo fílmico completo de *Sucesos Argentinos* – iniciado en 1938–, noticiario cinematográfico que durante cuarenta años fue el mayor de Latinoamérica. Los cortometrajes se realizaron en base a tres emisiones del noticiario (Nº 978 de 1957; Nº 1372 de 1965 y Nº 1528 de 1968), dando cuenta del potencial del material y de las posibilidades de producción futura.

76 Completan la convocatoria Verónica Chen, Julián D’Angiolillo, Andrés Habegger, Karin Idelson, Hernán Khourián, Mónica Lairana, Leandro Listorti, Ignacio Masllorens, Pablo Mazzolo, Gabriel Medina, Rodrigo Moreno, Milagros Mumenthaler, Lorena Muñoz, Santiago Palavecino, Paulo Pécora, Constanza Sanz Palacios, Gastón Solnicki y Ezequiel Yanco.

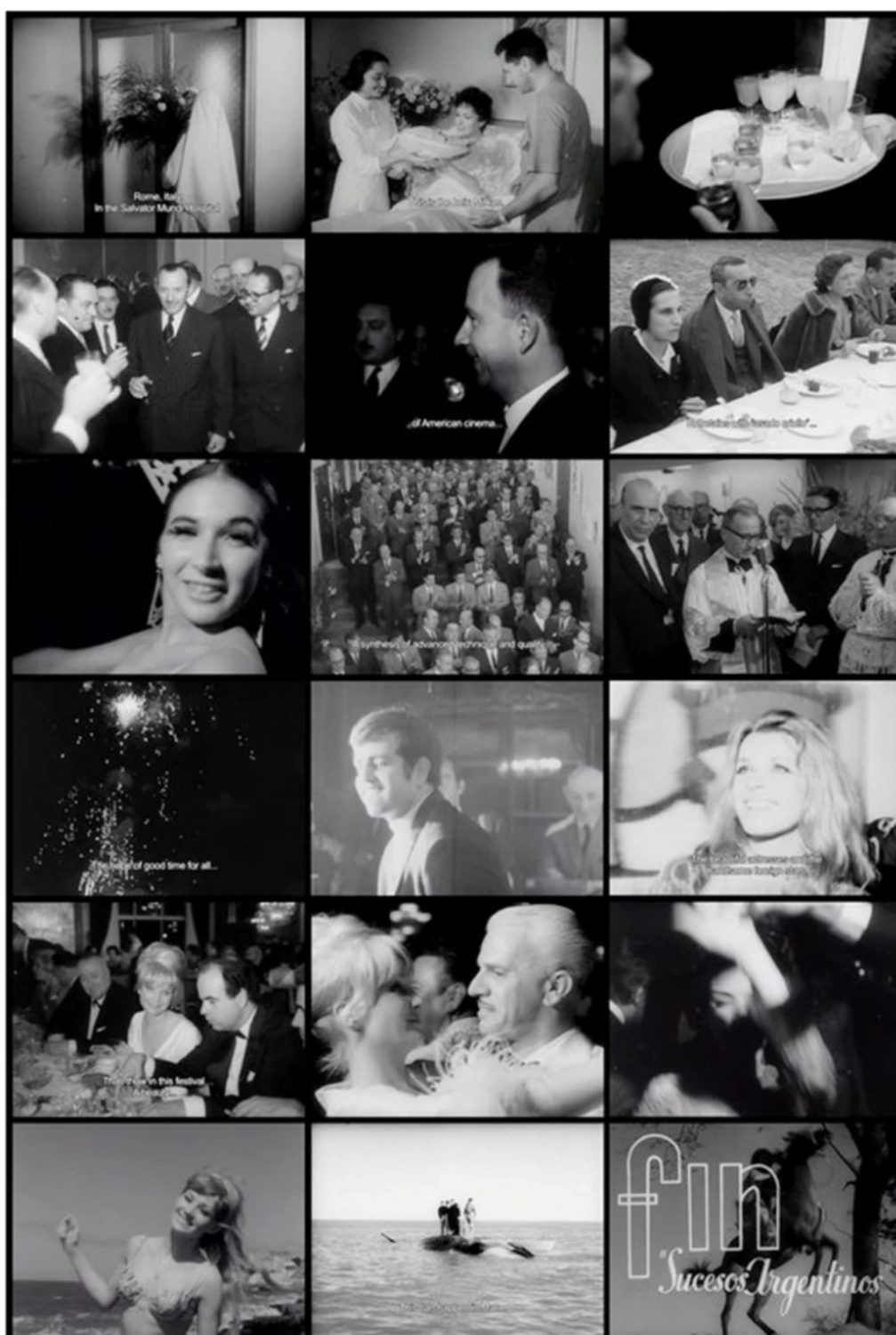


Imagen 07 Mosaico de fotogramas de “La felicidad”, cortometraje realizado por Fontán en *Sucesos Intervenidos* (2014).

El cortometraje presentado por Fontán es una producción colectiva junto a la escritora Gloria Peirano y Mario Bocchicchio, realizador y montajista, ambos partícipes y colaboradores de otros proyectos del director. Es el número XVI de un total de veinticinco que conforman la película, con una duración de 1 minuto 50 segundos. Se titula “La felicidad”, denominación que aparece sobre una placa al final de la obra, junto al equipo y la fecha de realización: febrero de 2014. Este cortometraje abre con el plano de una habitación de una sala de maternidad donde se ve a una enfermera que acerca un bebé recién nacido a una pareja, mientras la voz exclamativa del tradicional informativo *Sucesos Argentinos* relata un nacimiento en la ciudad de Roma. Desde ese momento los archivos hacen referencia a hechos festivos, con aplausos y sonrisas que acompañan la narración.

La segunda muestra de la que participa Fontán es *Ejercicios de memoria*,⁷⁷ curada por Gabriela Golder y Andrés Denegri,⁷⁸ presentada durante la 3^o edición de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM) en 2016.⁷⁹ Luego de la primera edición en 2006, y a 40 años del golpe de Estado, se realizó una segunda edición en la sede Hotel de los Inmigrantes de MUNTREF con la participación de nuevos artistas de Argentina convocados para extender reflexiones sobre la dictadura.⁸⁰ La intervención de Fontán en este proyecto reafirma una apertura del director respecto a un formato de obra cinematográfica y lo ubica entre el cine experimental y el videoarte, el cine instalado –en términos de Bernini–, terreno amplio y diverso definido por las características del soporte y sus posibilidades de manipulación en diálogo con el lugar de exhibición y el montaje dispuesto.

77 Esta muestra tuvo su primera edición en 2006 en el MUNTREF (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero), con motivo del 30 aniversario del golpe cívico-militar de 1976 (Pruneda Paz, 2017). Participaron en esta edición artistas argentinos y tres chilenos: Claudia Aravena, Guillermo Cifuentes, Edgar Endress, Gustavo Galuppo, Graciela Taquini, Carlos Trilnick, entre otros.

78 Gabriela Golder es artista y curadora que trabaja con video y videoinstalación, y Andrés Denegri es realizador independiente de cine, video y TV que experimenta con narrativas audiovisuales y el formato instalación. Ambos ejercen la docencia en la ciudad de Buenos Aires y dirigen CONTINENTE, Centro de Investigación en Arte Electrónico, desarrollo de la Universidad Nacional Tres de Febrero, en Argentina. Información extraída de <http://boladenieve.org.ar/i>, recuperada el 7 de febrero de 2019.

79 La BIM es un espacio de encuentro pensado para los amantes de las artes audiovisuales, un proyecto de CONTINENTE producido por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que tiene lugar cada dos años en la Ciudad de Buenos Aires. Extraído de <http://bim.com.ar/>, recuperado el 9 de mayo de 2018.

80 El listado de artistas partícipes de la nueva edición lo conforman: Magdalena Cernadas, Carlos Trilnick, Juan Sorrentino, Ana Gallardo, Martín Oesterheld, Christian Delgado, Nicolás Testoni, Hernán Khourian, Ignacio Liang, Jonathan Perel y Gustavo Fontán.

En 2016 la muestra se organizó mediante una videoinstalación que incluyó el material de 2006 y los diez cortometrajes producidos para la nueva edición. Mientras los videos realizados en la primera edición se proyectaron conjuntamente en una sola pantalla de gran tamaño, las nuevas producciones se montaron de forma individual en el pasillo central de la sede, con pantallas led y auriculares, y se organizaron entre las dos paredes que enmarcaron el espacio. La duración aproximada de cada video fue de 4 minutos, y su reproducción fue realizada en *loop*.

A diferencia de *Sucesos intervenidos*, la propuesta de esta invitación fue abierta en relación con el uso de materiales, lo que permitió abordajes de gran libertad creativa, plasmados en los planos elegidos, la elaboración de la banda sonora y las estrategias de montaje. De este modo, hay cortometrajes íntegramente realizados con materiales de archivo y otros con registros contemporáneos, algunas piezas priorizan el trabajo de edición con gran presencia gráfica y otras optan por el registro directo.

El cortometraje de Gustavo Fontán plantea una narración en primera persona que transita por tres recuerdos en torno al golpe de Estado de 1976: uno aparentemente de su padre que dijo “otra vez los militares” el 24 de marzo de 1976; el segundo de su madre que cuenta los gritos de jóvenes que escuchaba por las noches cuando cuidaba a su abuela en el hospital; y por último una entrevista que hizo a una mujer ex detenida-desaparecida, que le contó cómo rompió su silencio. El primer recuerdo presenta registros interiores de una casa, planos detalle de ventanas, cortinas y reflejos; en el segundo, de su madre, empieza a observarse el exterior a través de ventanas y transparencias de cortinas, entre estas secuencias el viento azota fuertemente los árboles de la calle. Cuando Fontán narra el tercer recuerdo (la entrevista), los registros muestran una iluminación de alto contraste, con pequeños focos luminosos que parecen simular un interrogatorio.

El cierre del cortometraje se da en la cuarta secuencia, sin la voz de Fontán, con registros luminosos realizados en las calles, durante una marcha por la Memoria, la Verdad y la Justicia en un nuevo aniversario del golpe. Mientras los manifestantes avanzan para acercarse a la concentración, Fontán acompaña sus movimientos y registra los rostros de los desaparecidos impresos en una gran pancarta, los rostros de quienes

llevan esas imágenes y las Abuelas de Plaza de Mayo que avanzan a paso lento. El sonido del interior en las primeras secuencias, cargado de una atmósfera de vacío e incertidumbre, contrasta con el ambiente de la marcha entre pasos, bombos y murmullos colectivos que se expande por fuera del encuadre.⁸¹

Es apropiado señalar que en esta obra de Fontán, a diferencia de producciones anteriores, se explicita un abordaje autobiográfico. Con una voz en primera persona y rincones familiares conocidos de otras películas del director, este cortometraje cruza relaciones entre una historia social compartida y su historia personal. *Sucesos intervenidos* y *Ejercicios de memoria* muestran la producción del director por fuera del ámbito cinematográfico (estreno en sala y/o proyección en espacios dedicados al cine) y en relación con las artes audiovisuales, con nuevos circuitos de exhibición y otros mecanismos de realización dentro del mundo de las artes.

En este sentido, se ve en estos dos cortometrajes un interés por la experimentación con el lenguaje audiovisual aplicado a otros formatos (videoarte o videoinstalación) y otros procesos de trabajo (obras colectivas). Estas participaciones generan preguntas en torno a la identificación del cine de Fontán nutrido por lo experimental y a un video producido para circular en espacios destinados a otras prácticas artísticas. Respecto de estas dos categorías, partiendo de definiciones dadas por Carmen Crouzeilles (2012) y Mariel Leibovich (2012) respectivamente, se pueden establecer algunos componentes que caracterizan su lugar en estas prácticas. El cine experimental deviene de cineastas que buscaron hacia la década del sesenta otros modos de trabajar, no solo con el soporte sino con las narrativas, los espacios de exhibición y los modos de representación.⁸² En el caso del videoarte, terreno más amplio y permeable que el cine, arrancó con el uso dado por artistas en producciones vinculadas al cuerpo y el espacio (performance, happening, instalaciones), pero debido a los cambios tecnológicos y un medio audiovisual expandido

81 Los registros visuales que utilizados en este cortometraje fueron realizados en HD, con imágenes en color y blanco y negro, y sonido estéreo.

82 Dando cuenta del contexto de producción, uno de sus protagonistas, Silvestre Byron estableció para el cine experimental el MRO (Modo de Representación Optativo), en contraposición al MRI (Modo de Representación Institucional). El MRO provoca la aparición del "cuarto cine", con figuras como Narcisca Hirsch, Marie-Louise Alemann y Claudio Candini, que se oponen al cine institucionalizado y al cine político-militante de Octavio Getino y Pino Solanas (Leibovich, 2012, pp. 43-44).

presencia o referencia de sus padres. Por otro lado, el registro del detalle, el pequeño gesto, la atmósfera visual de cada sueño narrado en el corto y la voz *over* del director tejen lazos con la Trilogía del lago helado en la que Fontán presenta estructuras abiertas que apelan a narraciones con mayor sensorialidad.

Esta intervención de Gustavo Fontán por fuera del mundo del cine, ampliando sus indagaciones y su poética, genera una pregunta latente sobre la construcción del lenguaje en sus películas, su especificidad, y la relación con otros lenguajes de orden visual, audiovisual y literario. En los proyectos artísticos de este apartado, coordinados por terceros e integrados por distintas personas abocadas a las artes audiovisuales y al cine, la participación de Fontán manifiesta grandes afinidades con su filmografía seriada. Estas confluencias le brindan coherencia a su obra, reafirman una autoría y provocan una idea de “serie extendida” en su producción fílmica/audiovisual.

Por todo lo dicho, es necesario repensar al lenguaje del cine como un terreno que se ha ido cultivando con el desarrollo de su historia como medio y soporte. La imagen técnica que le da origen experimenta durante el siglo XX una serie de cambios tecnológicos que conllevan modificaciones estéticas. Así, mediante el video, la televisión y los medios digitales los realizadores han encontrado interfiliaciones para generar nuevos discursos (Galuppo, 2012, pp. 152-156) en nuevos formatos de exhibición y circulación.

2.3 Afinidades con el cine argentino contemporáneo

Después de contextualizar algunas características del reverdecer de un nuevo cine argentino en el tránsito de los noventa al nuevo siglo en el Capítulo 1, y de haber recorrido en el presente Capítulo la obra de Gustavo Fontán, se abordarán algunas particularidades de su cine en relación con otras películas del cine argentino contemporáneo. Estas afinidades permiten pensar una cinematografía nacional independiente que defiende el cine como un bien dentro de la producción cultural, pero alejada del sistema comercial e industrial.

A continuación, se exploran algunas asociaciones y filiaciones entre el cine de Gustavo Fontán y la cinematografía argentina a partir de algunos aspectos recurrentes en

su obra: 1) el vínculo con la literatura, 2) el abordaje de lo familiar y de la autobiografía, 3) la experimentación con el archivo y los procedimientos narrativos, y 4) la realización en serie.

2.3.1 La literatura

Como se ha planteado anteriormente, el cine de Fontán tiene un vínculo estrecho con la literatura explicitado a través de versos que incorpora en sus películas o en la transposición de una obra literaria. Más allá de estas obras, que abordan el espíritu de la palabra de Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández o Jorge Calvetti, se observa cómo la literatura atraviesa toda su filmografía con paratextos que evocan a dichos poetas en los modos de ingresar en el universo perceptual de una película. Hay una exploración continua del lenguaje audiovisual en su obra con una indagación sobre la representación, la percepción y lo cercano, para producir una experiencia sensible distintiva.

En cuanto al abordaje de figuras de la literatura argentina se pueden identificar búsquedas cercanas a Andrés Di Tella, que explora fragmentos biográficos desde un encuentro mantenido con los escritores o lo que queda de ellos: sus objetos, manuscritos, escenarios y la atmósfera de su obra. Las películas *Macedonio Fernández* (1995) y *347 cuadernos* (2015) se encuentran muy relacionadas a pesar de estar separadas por 20 años. En la primera obra, con guión de Ricardo Piglia y la participación de Di Tella, rastrea los lugares habitados por Macedonio Fernández en la ciudad de Buenos Aires para intentar fijar algún signo de una existencia que se percibe como fugaz. El documental *347 cuadernos* recupera los diarios de Piglia escritos a lo largo de su vida, y se concentra en el registro de la voz del escritor que va realizando lecturas sobre estos materiales, mientras se presentan otros documentos a partir de fotografías y pequeños recortes escritos. El acercamiento al escritor es a través de una cámara que recorre los textos, sus manos, el rostro y también su jardín, junto a archivos fílmicos y fotográficos, y conversaciones con el director.

En las búsquedas de Di Tella se encuentra la presencia del “yo” realizador dentro de cada película, posicionamiento que expone un proceso de investigación sobre lo abordado, convertido en una marca de autor. Aquí el acercamiento a una obra literaria se

realiza junto con la huella que habita objetos y lugares transitados por los autores, materialidad que se suma a la voz de su escritura.

En el caso de Fontán, la propuesta en sus películas se resuelve con su ausencia en cuadro, dejando que la transposición de un verso o de una novela plantee la aproximación a la poética de sus referentes literarios. Esta modalidad busca borrar la presencia del director al ampararse en otras estrategias que colaboren en escuchar la voz de los poetas. Es posible ver diversas búsquedas mediante recreaciones de situaciones en *Canto del cisne*, entrevistas realizadas en cámara por otras personas en *Marechal, o la batalla de los ángeles*, o la voz del propio Calvetti en *El paisaje invisible*, que construye la reflexión de la película, luego de que las intervenciones del propio Fontán quedan fuera de la narración.

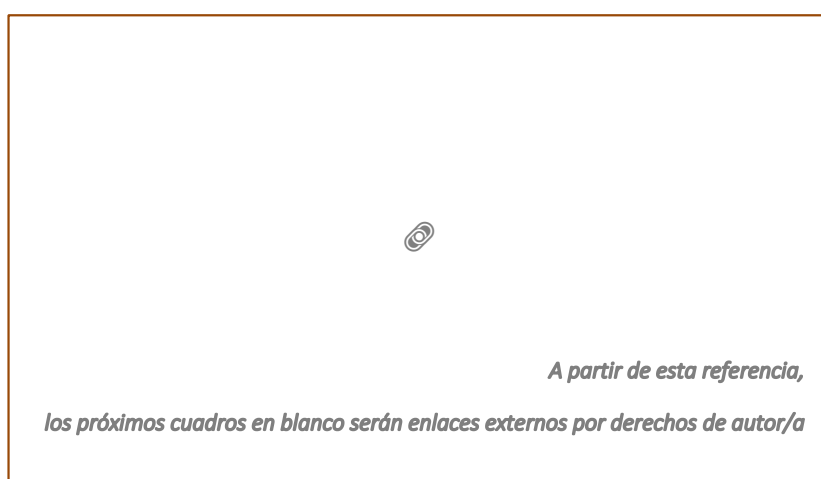


Imagen 09. Fotograma de *347 cuadernos* (Di Tella, 2015).

“Uno cuando es chico no sabe qué le espera” ...

“¿no?”.⁸³

En el Ciclo del río, Fontán presenta un ejercicio diferente de percepción con una propuesta inicial experimental en *La orilla que se abisma* y un cierre con *El limonero real*, que toma la novela de Saer sin hacer hincapié en la estructura, sino en el vínculo entre los personajes y el paisaje. Esta última película es el primer proyecto en que el director

83 Estas palabras de Ricardo Piglia se escuchan en voz *over* sobre este plano.

decide realizar una transposición de una obra literaria, con personajes, percepciones del ambiente y situaciones que propone su narración.

En la poética de Fontán se reúnen elementos estéticos de escritores que admira por su mirada del mundo, posicionamiento que permite una cercanía con la poesía y un alejamiento de un registro objetivo de lo abordado. De Juan L. Ortiz se observa su posicionamiento en contra de la representación estereotipada: el poeta entrerriano hablaba del Litoral, el lugar donde siempre vivió, pero no puede considerársele un regionalista. La literatura de Juan José Saer se vincula con Ortiz, según Prieto (2011), fundamentalmente por la lectura y exploración del realismo. Saer propone narraciones donde la representación de lo real se pone en crisis, algo que Fontán indaga constantemente en las estructuras de las narraciones y en el tratamiento del montaje. Por ejemplo, en *El limonero real*, Saer plantea la estructura repetitiva de algunas acciones y percepciones del universo del río que escapan a un abordaje realista, proponiendo un componente experiencial personal. Finalmente, al revisar la poética de Jorge Calvetti observa en sus escritos el uso de la primera persona y los movimientos temporales, recursos que Fontán desarrolla en su filmografía.

Luego de revisar las películas de Fontán referidas a poetas y escritores, y dar cuenta de su universo literario, se propone como una hipótesis de trabajo que la ambigüedad que el director instala en la percepción espacial y temporal se convierte en una experiencia poética que se materializa a través de los abordajes que expone en sus ciclos de producción.

2.3.2 El universo familiar

Otro aspecto que Gustavo Fontán experimenta en su producción es lo familiar, lo cercano. La intimidad que aborda no siempre se vincula con lo autobiográfico, sino que el lazo con lo próximo le brinda la fuerza subjetiva para posicionarse con cada referente que aborda. Esta manera de ingresar al universo de los escritores del apartado anterior, se manifiesta en otros largometrajes de Fontán a través de rasgos autobiográficos y búsquedas autorreferenciales, o bien mediante una aproximación a un escenario que se define por relaciones afectivas y sensibles con el referente. En este sentido, se ve cómo

esta poética ingresa en una cercanía con la literatura del Litoral que lo lleva hacia el universo del río (Ciclo del río). Por otro lado, hay una serie de motivaciones que se nutren de lo autorreferencial en el registro privado que expone la Trilogía del lago helado, y por último, las huellas autobiográficas se van desnudando a lo largo del Ciclo de la casa.

Este tipo de exploraciones está presente en largometrajes con anclaje documental, como en *75 habitantes, 20 casas, 300 vacas* (2011) de Fernando Domínguez, película que se aproxima al artista Nicolás Rubio y a las acciones cotidianas en torno a pintar el hogar de su infancia en Europa. Las pinturas exponen el recuerdo construido por Rubio del pequeño pueblo francés que habitó en su niñez y adolescencia hasta los 20 años de edad, momento en que emigra con su familia a Argentina.

La narración rescata algunos rincones de ese pueblo, acompañado por los relatos del pintor y una investigación que hace el director sobre aquel escenario. Llamadas telefónicas con familiares que aún siguen en Europa, archivos fotográficos del pueblo, correspondencias postales y sus recuerdos diarios constituyen el material con el cual Domínguez construye la película. La cámara está allí, toma los movimientos del pintor y también sus salidas de cuadro, rescata el juego de colores de sus pinturas en diálogo con la luz natural y las sombras que genera el propio espacio.

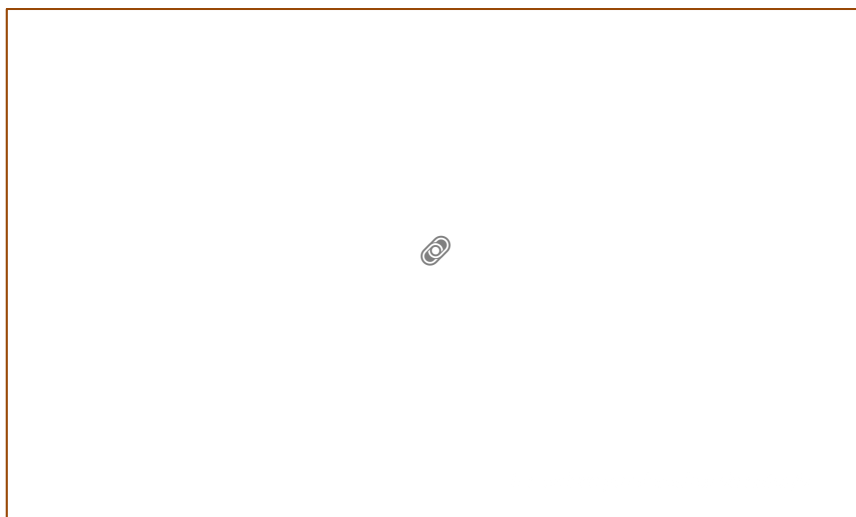


Imagen 10. Fotograma de *75 habitantes, 20 casas, 300 vacas* (Domínguez, 2011).

La observación del espacio que hace Domínguez se expone en los movimientos de las luces, el transcurrir del día y los cambios de estaciones que una cámara capta de manera detallada. Este abordaje se emparenta con lo hecho por Fontán en *El árbol*, a

partir de los registros que realiza durante dos años de las transformaciones paulatinas del patio de su casa natal habitado por sus padres, donde un proceso parece ser irreversible: la muerte de una acacia plantada el día en que nació el propio Fontán.

El registro de los cambios en las tonalidades de las hojas del patio, junto a la frondosidad de los árboles, es realizado con planos detalle, acciones lentas y pequeños movimientos de cámara. Mary y Julio conviven en la casa donde tuvieron y criaron a sus hijos, un hogar habitado por una historia familiar que lleva varias generaciones. Estos rincones donde interactúan los personajes a través de movimientos y acciones cotidianas son registrados por la cámara. El tiempo es trabajado a lo largo de un ciclo completo de estaciones y los protagonistas de la película están insertos en esa temporalidad.

Rondar lo cercano en el cine de Fontán expone una forma de trabajo para sus proyectos, decisión que implica trabajar sobre el universo conocido, no pensado desde lo material del espacio, sino desde la experiencia subjetiva que más tarde interpelará el “yo” del público.

2.3.2.1 Autobiografía y autorreferencia

En la obra de Gustavo Fontán pueden detectarse vínculos con el cine de raíz biográfica y autobiográfica. En este vaivén, donde los límites se desdibujan entre lo propio y lo ajeno, la realidad y la ficción, lo biográfico y la búsqueda autorreferencial, aparece una construcción de identidad. Michael Renov define como etnografía doméstica en el cine documental autobiográfico a aquella en la que “el ser supone el otro; el otro se refracta a sí mismo” (2011, p.s/d). Estas búsquedas documentales plantean un encuentro con la alteridad tratando de contar una historia comprendiendo que de un modo u otro existen contaminaciones intersubjetivas.

Desde hace unos años han comenzado a multiplicarse los proyectos que involucran historias en las que se explora la familia como institución: su construcción, su deconstrucción, la vida y el destino de sus integrantes, un sinfín de interrogantes cuyas respuestas a veces son esquivas. Estas narraciones comienzan a ocupar la escena cinematográfica a partir del año 2000, cuando la memoria colectiva se cruza con la memoria personal y con el mundo privado.

Este recorrido hacia el interior de los individuos produce en los directores la necesidad de un discurso que provenga de la intimidad, gesto que se vuelve político y que transforma las relaciones entre lo personal y lo colectivo. Las narraciones construidas dejan de corresponder a grandes personajes cargados de huellas y legitimados por una historia social y política escrita, para dar lugar a protagonistas que provienen de microrrelatos en los que la referencia autobiográfica emerge con distintas intensidades y modos de habitar el mundo. Dentro de este universo existen documentales que abordan la post dictadura, a través de historias de hijos que recuerdan y narran el secuestro y la desaparición de sus progenitores durante la última dictadura militar,⁸⁴ y otra línea de películas que se concentran en la figura paterna y/o materna más allá del contexto político del pasado reciente. Estas últimas producciones encuentran afinidad con la obra de Fontán, en cuanto versan sobre las relaciones entre las historias familiares y el universo social.

Dentro del cine nacional, siguiendo esta segunda línea, hay dos películas dirigidas por Andrés Di Tella: *La televisión y yo* (2002/2003), que investiga la vida de su abuelo en relación con el inicio de la televisión en Argentina en el marco de un período de modernización, y *Fotografías* (2007), en la que el director, luego de encontrar unas fotografías antiguas, investiga sobre la vida de su madre que nació en la India a comienzos del siglo XX. En ambos largometrajes hay una intimidad familiar expuesta, y la voz y el cuerpo de Di Tella que recorren toda la película.

Otras películas exploran particularmente la figura del padre, entre ellas *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)* (2002) de Vanessa Ragone, *Familia tipo* (2009) de Celina Priego, *Carta a un padre* (2013) de Edgardo Cozarinsky, y *La sombra* (2015) de Javier Olivera. En Ragone y Priego, la búsqueda se concentra en intentar reconstruir con entrevistas, registros de lugares y archivos fotográficos la vida de sus padres, sus intereses y decisiones de vida. Cozarinsky, en cambio, presenta un ensayo con preguntas que se hace en torno a su padre, un marinero oriundo de Entre Ríos con quien convivió

84 Esta línea incluye películas citadas anteriormente como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *M* (2007) de Nicolás Prividera, o *La sensibilidad* (2011) de Germán Scelso. Con distintas estrategias y presencias en el relato, todas estas obras reconstruyen parte del pasado de sus familias, haciendo preguntas y buscando respuestas.

hasta los 20 años. El trabajo recorre relatos de los viajes de su padre, entre documentos postales, fotografías y objetos personales que se entrelazan con la voz de Cozarinsky y de otros familiares para armar la historia de su progenitor y la de sus abuelos inmigrantes. Por otro lado, en *La sombra*, Javier Olivera indaga su vínculo paterno a partir de un ensayo que cruza materiales en súper 8 que registraron el proceso de construcción de la casa del famoso director de cine Héctor Olivera (uno de los dueños de la productora Aries Cinematográfica), tomas realizadas por Javier mientras su madre vivía en la gran mansión y planos del desmantelamiento del hogar.

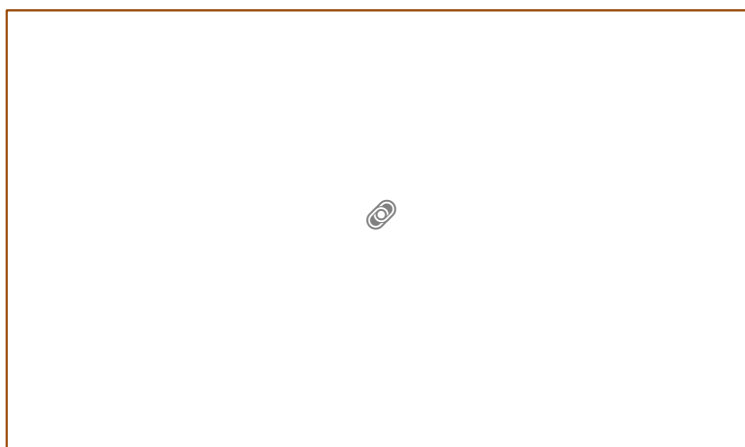


Imagen 11. Fotograma de *Carta a un padre* (Cozarinsky, 2013).

“Anoche soñé que estaba en Entre Ríos. Mi padre nació en Entre Ríos.
Yo nunca estuve ahí”.⁸⁵

En las películas mencionadas es posible constatar distintas relaciones construidas con sus padres: la filiación que habla de una ausencia en el caso de *Familia tipo*, donde Priego busca darle forma a la historia familiar tras la muerte de su padre en diálogo con familiares desconocidos; el acercamiento que hace Vanessa Ragone a la figura de su padre que se dedicó a registrar la vida social de una ciudad, pero mantuvo escasos vínculos con ella. Por otro lado, Edgardo Cozarinsky realiza una reconstrucción de la figura paterna cuya historia siente que es parte de su vida, pero el desacuerdo con sus prácticas sociales y culturales lo mantuvo alejado desde su juventud, y Olivera revisa la relación con su padre a partir de la casa familiar convertida en centro de reuniones y

85 Estas palabras de Edgardo Cozarinsky se escuchan en voz *over* sobre este plano.

eventos que involucran a distintas personalidades de la cultura argentina durante los años setenta, ochenta y noventa.

Dentro del cine de Fontán, tanto el Ciclo de la casa como la Trilogía del lago helado constituyen un corpus que expone signos autobiográficos similares. En el caso del ciclo, las huellas de pertenencia del director a esa historia familiar se manifiestan lentamente: algunas referencias textuales como los nombres de los protagonistas en el caso de *El árbol*; el equipo de rodaje develado en una escena de *Elegía de abril*; la presencia de su hijo en ambos relatos; o la presencia de su madre en las tres películas del ciclo. Se observa en las películas gran empatía desde los registros visuales y sonoros: la cámara es parte de la intimidad del hogar, ingresa a sus rincones y capta las acciones de sus habitantes, por otro lado, el sonido rescata las voces de estos personajes y sus sueños en el ambiente de una casa antigua. A lo largo del ciclo surgen signos autobiográficos, pero también se desdibujan, estrategia de Fontán para tomar distancia de la primera persona e intentar lograr en el público la percepción de un universo familiar. En este sentido, Diego Batlle se refiere al segundo largometraje del Ciclo de la casa: “Combina documental y ficción para narrar una historia de índole autobiográfica: la de su abuelo, el poeta Salvador Merlino, y –más puntualmente– la de su libro póstumo, *Elegía de abril*” (2010).

En las películas que componen la Trilogía del lago helado, la modalidad del ensayo se vuelve más presente que en otros proyectos, y el registro en clave de diario con la voz de Fontán narrando sueños o recuerdos en primera persona se cruza con una atmósfera de sonambulismo que expresa la escritora Gloria Peirano, pareja del director, en uno de los largometrajes.

En el Ciclo de la casa, a diferencia de las películas citadas al comienzo de este apartado, hay una ausencia de la voz explícita del narrador, pero una presencia insoslayable de un espacio familiar. Durante el desarrollo del ciclo hay una falta de información acerca de quiénes son los protagonistas de las películas y de la historia del espacio, que avanza de forma paulatina al visionar esta trilogía. Aquí Fontán hace hincapié en la historia familiar del hogar habitado en ese momento por sus padres, y previamente por varias generaciones, característica que le brinda la posibilidad de plantear búsquedas diversas sobre el mismo espacio. Las narraciones se construyen en

los vínculos de las memorias de quienes vivieron en el hogar (entre ellos, Fontán, su madre y su padre), los objetos y la vivencia cotidiana de quienes habitan la casa en el momento del rodaje. La madre de Fontán tiene un gran protagonismo en el ciclo, como partícipe de las tres películas, con una presencia locuaz y una sensibilidad expresada a través de sus relatos.

En la Trilogía del lago helado la cámara registra momentos carentes, en apariencia, de toda grandilocuencia e importancia, y surge la voz *over* de Fontán en *Lluvias* y en *El estanque*, segunda y tercera película, respectivamente. Este recurso narrativo remite a la necesidad de explorar el vínculo entre el diario que va construyendo la imagen y la voz de Fontán, relación que potencia la experiencia de una disyunción entre lo visual y lo sonoro, y que expone otra lectura del universo privado del director.

En la filmografía de Fontán se detecta un fuerte componente de referencia autobiográfica, vinculado a lo cotidiano y lo íntimo en el Ciclo de la casa (AA.VV., 2012, p. 24) y en la Trilogía del lago helado; y una relación familiar construida con la literatura de Juan L. Ortiz y Juan José Saer en el Ciclo del río. El “yo” que presenta el director en la trilogía no mantiene el mismo modo de exposición en las tres películas, pero encuentra analogías con *Carta a un padre* (2013) de Edgardo Cozarinsky. Por otro lado, el Ciclo de la casa trabaja con sutileza y discreción la primera persona, a diferencia de otras obras de Andrés Di Tella o Vanessa Ragoné. Con respecto a *La sombra* de Javier Olivera, se encuentran tendidas otras similitudes con Fontán a partir de los recursos utilizados y el proceso de producción. Comparten la mezcla de formatos y texturas, los registros directos y tomas intervenidas, y reflexionan sobre la vida de la casa familiar y sus transformaciones, proceso que les lleva otros tiempos de realización.

En una entrevista en la que se le pregunta sobre lo autobiográfico en *El árbol*, Fontán señala: “Lo biográfico nunca se impuso como elemento central del film, aunque sí como plataforma de acceso emocional a los personajes” (Brodersen, 2007). De este modo, el director prioriza la construcción poética de la película y la experiencia estética del público, y se despegó de lo autobiográfico como eje de la narración.

2.3.3 Técnicas y procedimientos narrativos

El cine argentino contemporáneo de no ficción presenta un crecimiento en el uso de materiales de archivo, registros audiovisuales factuales que se incorporan manipulados e intervenidos a las narraciones. Estas estrategias construyen una poética que explora las particularidades de lo real en las subversiones de los registros directos. De esta manera, la indicialidad del registro documental es una huella resignificada que junto a otros registros organiza un discurso que estudia el lenguaje del cine y se constituye en un recurso autoral.

Bajo estas búsquedas hay intervenciones que dialogan con el cine experimental y el video de creación, a través de procedimientos como el *found footage*, la postproducción gráfica y la animación, como así también marcadas rupturas espaciotemporales con sobreimpresiones, ralentizado y aceleración, fundidos y detenciones. Se advierte el comienzo de estas prácticas contemporáneas vinculadas al videoarte en *Reconstruyen crimen de la modelo* (1990) de Andrés Di Tella. El cortometraje se realiza con archivos audiovisuales periodísticos y música incidental, organizados con un montaje que brinda suspenso a la escena mediante placas negras que interrumpen el avance, planos en cámara lenta y la voz de un periodista. A fines de los noventa comienza a manifestarse otra práctica denominada videoactivismo que se produce a partir de materiales de archivo y genera discursos contra las políticas de gobierno después de la crisis de 2001.⁸⁶

En el audiovisual argentino contemporáneo el término video se utiliza para agrupar prácticas implementadas en las últimas décadas cuya pervivencia se encuentra determinada por una “zona de influencia” que, según Javier Campo (2012, pp. 207-211), está dividida en tres: el videoarte, pensado como obra que defiende un proyecto artístico vinculado a las artes audiovisuales; el videoactivismo, mediante la difusión de los hechos que se suceden alrededor de la renuncia del presidente Fernando de la Rúa; y el video en el documental, soporte muy bien recibido por los realizadores desde los años noventa, por la posibilidad de generar mayor cantidad de producciones e incorporar innovaciones estéticas a la práctica de la no ficción.

86 Entre los grupos de realización es posible citar a Boedo Films, Ojo Obrero y Grupo Cine Insurgente. La propuesta de estas agrupaciones es cuestionar la realidad a través de la “contrainformación”, estrategia que se plantea como eje de militancia (De la Puente y Russo, 2007, pp. 30-40).

Por otra parte, Torres y Garavelli definen en *Poéticas del movimiento* el término “video experimental” dentro del universo videográfico como el que integra mayoritariamente prácticas y estéticas que hacen entrar en contacto al ámbito cinematográfico con el resto de las artes; se trata de obras “que poseen en común un tratamiento de las imágenes y de las vías de circulación, exhibición y consumo” (2015, p. 21). En este libro se expone que “lo experimental” trasciende las exploraciones técnico-formales para incluir las distintas estrategias que forman parte de la realización de una obra. Se ve también en el desarrollo de *Poéticas del movimiento* la ausencia de largometrajes que, si bien hay producciones que construyen estructuras narrativas rupturistas y búsquedas experimentales, como *Los rubios* (Carri, 2003), estas presentan los procesos del mundo del cine: registro con un equipo de trabajo promedio, subsidio otorgado por el Estado a través del INCAA, estreno en sala, presentación en festivales pertenecientes a la industria del cine, y en algunos casos la exhibición en salas comerciales.

Siguiendo estas búsquedas, Albertina Carri comienza a desarrollar un lenguaje vinculado al uso de archivos en diálogo con registros personales. En 2010 realiza *Restos*,⁸⁷ cortometraje donde utiliza una voz *over* que hace una relectura de los materiales propios y de las imágenes construidas a lo largo de 200 años de historia argentina. En su largometraje *Cuaterros* (2016/2017),⁸⁸ la misma directora propone una narración conformada por archivos cinematográficos montados en paralelo dentro de la pantalla. Los materiales corresponden a noticieros, documentales, largometrajes de ficción y cintas científicas –archivos en color y en blanco y negro– y la voz en *off* de Carri en primera persona que guía la investigación de la película, expone algunas hipótesis, cuenta eventos de su vida íntima y establece conclusiones vinculadas a su historia familiar.

87 Este cortometraje forma parte de 25 miradas, 200 minutos, proyecto desarrollado por la Secretaría de Cultura de la Nación junto a la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en el marco de los festejos por el Bicentenario argentino. Se invitó a 25 realizadoras/es a que aborden la historia argentina en obras de cortometraje de 10 minutos, con amplia libertad narrativa y de género, entre las que se observaron ficción, documental, experimental y cruces de estas propuestas.

88 Vale destacar que este largometraje deviene de un trabajo previo con los materiales de archivo, *Investigación del cuarterismo*, una instalación realizada en el año 2015 en el Museo Parque de la Memoria, presentada junto a *Operación fracaso y el sonido recobrado*. Según Emilio Bernini, *Cuaterros* se constituye en una transposición de la instalación realizada en el Museo, es decir, una película que se inicia en un ámbito que no es el del cine sino de otras prácticas artísticas como la del video instalado (Bernini, 2017).

Estas exploraciones en el cine de Fontán se manifiestan en *La orilla que se abisma*, película en la que trabaja con registros propios y archivos de *La intemperie sin fin* (Gorasurreta, 1977), material que contiene registros de la casa de Juan L. Ortiz, una entrevista al poeta, y vistas de la costa y el río Paraná. Mediante el uso de estos archivos, Fontán transforma su fuerza referencial utilizando un juego de texturas y capas (visuales y sonoras) que deconstruyen los registros primigenios, estrategia que puede provocar una experiencia sensorial diferente en el público respecto de un nuevo universo en el río.

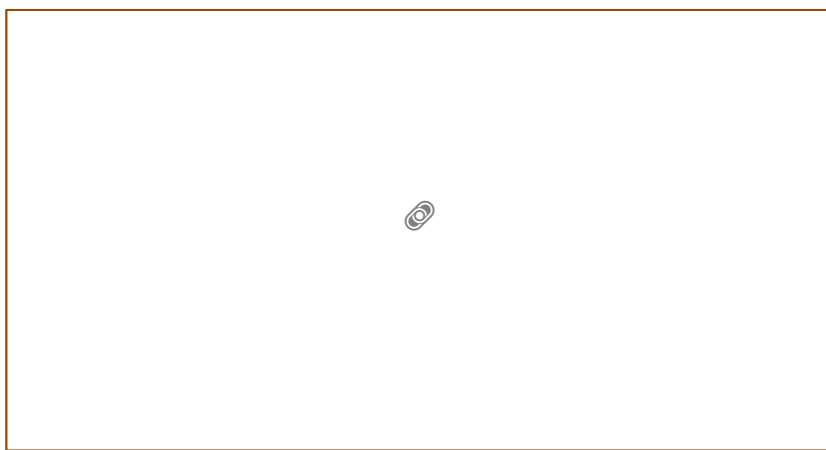


Imagen 12. Fotograma de *Cuatrerros* (Carri, 2016/2017).

Fontán comparte con Di Tella y Carri el uso de material de archivo y su resignificación en la narración, pero la manera en que lo hace tiene un perfil diferenciado. En *La orilla que se abisma* utiliza el archivo provocando otro tipo de experiencia del río y del paisaje entrerriano, decisión que incluye la mirada poética de Juan L. Ortiz sobre ese espacio que se vuelve difuso y misterioso a través de las transiciones del montaje. Di Tella y Carri, en cambio, montan los archivos de tal manera que el público puede construir el sentido de la narración mediante un proceso más intelectual que sensorial, al generar la interpretación de una información con peso referencial, pero montado de manera disruptiva (*Reconstruyen crimen de la modelo*) o en paralelo a otros archivos audiovisuales que van reconfigurando nuevos diálogos y anclajes entre los materiales de la película (*Cuatrerros*).

La obra cinematográfica de Gustavo Fontán contiene en su realización diálogos entre lo narrativo y lo vivencial, que se observan en fragmentos del Ciclo de la casa o en

búsquedas perceptivas no narrativas como en *La orilla que se abisma*. Su interés por trabajar con la materialidad de los soportes fílmicos, tanto en *La orilla...* como en *El rostro*, lo emparenta con la propuesta de cineastas que defienden la experimentación con la imagen fílmica, pero la consideran solo un recurso dentro de otros que utilizan, a diferencia de los artistas que defienden la práctica experimental durante todo el proceso de la obra.

Retomando procedimientos técnicos, uso de soportes, y vinculación con las artes audiovisuales, aparece su afinidad con el videoarte y la videoinstalación, realizaciones en video a partir del propio soporte o en cruce con el cine experimental. La participación de Fontán en proyectos dentro del mundo de las artes audiovisuales (*Ejercicios de memoria* y *Sucesos intervenidos*) expone las intersecciones entre el soporte fílmico y el video, como así también sus narrativas audiovisuales que incorporan archivos personales y voces en primera persona en diálogo con técnicas experimentales como el *found footage*. De esta forma, la presencia en distintos ámbitos de los mundos del arte se puede ver como una manera de ampliar la “zona de influencia” del lenguaje del cine, pensado este como reservorio de las transformaciones de la historia del medio audiovisual. Se ve, entonces, en Fontán a un director que denota elasticidad y apertura para trabajar estas hibridaciones en el marco de su cinematografía.

2.3.4 Series cinematográficas en la producción argentina

Una particularidad en la filmografía de Fontán, que funda en principio su figura como autor, es la agrupación de películas en ciclos o trilogías desde la producción de *El árbol*. Esta realización en serie propone ejes que atraviesan un universo de interés, con búsquedas particulares del lenguaje audiovisual en cada película que se retroalimentan y transforman a lo largo de la serie cinematográfica.

El movimiento dentro del ciclo, que explora modalidades de representación y enunciación, se introduce en la filmografía de Fontán como un sello que identifica sus producciones. De igual modo, otros directores del cine nacional contemporáneos han incorporado en su obra el formato de serie, o bien esto ha sido identificado desde la crítica. Antes de avanzar en este apartado, cabe aclarar que la idea fragmentada de una

situación, que da multiplicidad y simultaneidad a las narraciones, presenta antecedentes en otras disciplinas artísticas como la literatura, las artes plásticas y la fotografía, todas manifestaciones que encontrarán más tarde en el cine un medio propicio para indagar sobre los preceptos que componen una obra seriada.⁸⁹

Revisando el cine argentino contemporáneo es posible hallar recorridos de algunos autores que han producido sus largometrajes según un eje, un tópico o un universo que permite realizar una serie cinematográfica, decisión que conlleva la posibilidad de brindarle proyección a nivel comercial o un formato que colabore en su recorrido por festivales, otorgamiento de subsidios, y tratamiento en publicaciones especializadas. Esto aparece en parte de la obra de Raúl Perrone, que ha mostrado cierta rebeldía frente al sistema y los modos de producción.⁹⁰ En su filmografía ha definido dos agrupaciones de películas hasta el momento: la Trilogía del Oeste, también llamada la Trilogía de Ituzaingó, compuesta por *Labios de Churrasco* (1994), *5 pal' peso* (1997) y *Graciadió* (1998), y en segundo término el Tríptico conformado por *Luján* (2009), *Los actos cotidianos* (2009) y *Al final la vida sigue, igual* (2010), estrenado de forma inédita en 2012.⁹¹

Las dos series están grabadas en Ituzaingó, lugar de residencia de Perrone, donde genera sus proyectos trabajando con los vecinos del lugar. En el caso de la trilogía, surgida durante el recorrido de estas primeras películas, el vínculo está dado por una manera particular de abordar el barrio, acompañando los movimientos de una generación de jóvenes inmersos en la soledad, la marginalidad y la delincuencia en la década del noventa. En Tríptico hay un trabajo pictórico compartido en el uso del color, el empleo de luz natural y las composiciones en cámara fija.

89 En el siguiente Capítulo se desarrollará el concepto de obra seriada junto a la propuesta de Fontán de trabajar en ciclos, igualmente aquí se plantean las producciones argentinas contemporáneas.

90 En 1998 Perrone escribe un decálogo para establecer una serie de puntos indispensables para producir cine. Entre los diez ítems se citan los siguientes: 1) Filmar con una sola cámara; 4) Utilizar sonido directo. Si es muy bueno, ensuciarlo; 8) El rodaje durará, como máximo, 8 días (Russo y Perea, s.f.). Estos puntos representan una forma de revalorizar la realización en condiciones adversas de producción en Argentina a fines de la década del noventa, y se observan en la propuesta algunas ideas del Dogma 95 para el abordaje formal y estético del cine de Perrone.

91 En una entrevista realizada por Martín Iparraguirre (2012), Perrone plantea la importancia de Tríptico como obra porque puede ser visto individualmente, pero en su totalidad adquiere mayor cuerpo. Refiere también que la idea de trilogía en cambio es un tanto caprichosa, porque “juntás tres películas y ya está”.

El hogar de los tres largometrajes es el mismo, lo que brinda una familiaridad entre los personajes y el espacio. Respecto a las estrategias articuladas por los directores para darle fuerza y continuidad a la seriación, para Tríptico se decide una presentación en simultáneo de las tres películas y un DVD que contiene la serie más dos escritos, uno de estos elaborado por el crítico Quintín tras un diálogo con el director (Porta Fouz, 2012).

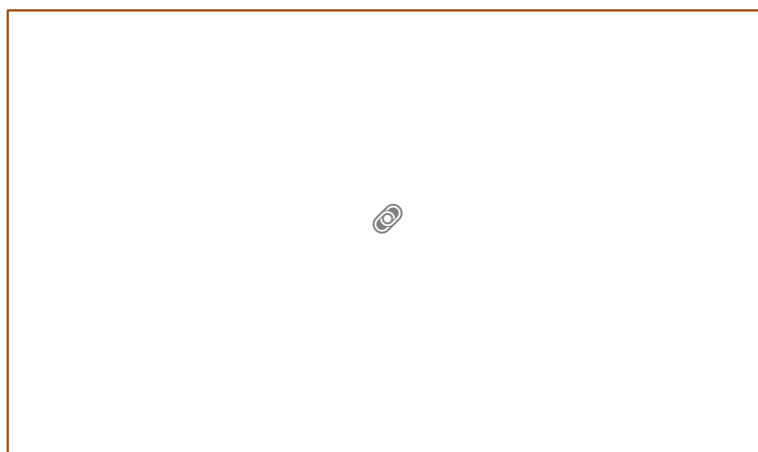


Imagen 13. Fotograma del tráiler de Tríptico (Perrone, 2009-2012).

Las dos series presentan un cine dominado por el realismo social, con relatos de ficción producidos en escenarios reales y personajes surgidos del propio barrio. Se instalan en la narración problemáticas que habitan alrededor de Perrone, y a partir de una lectura de ese habitar, él escribe los guiones y realiza convocatorias para el proyecto. La organización de la trilogía, según palabras del propio Perrone, es aleatoria, ya que se agruparon los largometrajes al finalizar la última producción de la serie. En el caso de Tríptico hay una unidad formal y temática entre las películas y las historias compartidas en el mismo escenario.

Fontán, en cambio, plantea otro modo de abordar la serie al explorar una idea en un plazo largo, con realizaciones que exponen la necesidad de volver a mirar un espacio, tres o cuatro veces. En el director hay una preocupación conceptual sobre la experiencia en un escenario, situación que implica habitarlo de otra manera y vivir allí una especie de epifanía. Esta forma de pensar el armado de una serie establece que no habrá unidad formal en el ciclo, sino que el desafío se remite a percibir nuevamente un universo que ha cambiado.

Otra producción argentina asociada al formato seriado es la trilogía *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006) de Lisandro Alonso.⁹² Los protagonistas de las dos primeras obras, Misael y Albertino, respectivamente, habitan de manera solitaria un espacio en el que la naturaleza es parte de su vida. Los largometrajes se vinculan en la tercera película (*Fantasma*), en la que estos personajes reaparecen deambulando por el Teatro San Martín de la Ciudad de Buenos Aires con motivo del estreno de *Los muertos*. Las películas presentan una tensión continua entre los registros de la ficción y el abordaje documental, propuesta radicalizada en *Fantasma* al llevar a los protagonistas de las películas anteriores a vivenciar un escenario que les es ajeno. La constitución en trilogía se presenta como el cierre de un recorrido de dos personajes que residen en zonas muy lejanas a la ciudad de Buenos Aires, y son expuestos en una tercera película a un espacio cultural urbano. El discurso de la serie indaga en cómo ciertas modalidades de representación de la ficción y el documental provocan ambigüedad en la relación de los protagonistas con el entorno.

En la puesta en escena de *El árbol* y en algunos tramos de *La casa*, Fontán propone una mirada que simula la modalidad observacional del cine documental, es decir, hay una cámara con cierta pasividad que parece no intervenir sobre el movimiento de los protagonistas, pero en realidad el registro surge de una composición cuidada en cada nuevo plano que de modo paciente toma las acciones de los personajes. La trilogía de Alonso recurre a este mismo abordaje, más allá de algunas diferencias entre las películas de la trilogía, con la presencia de encuadres fijos y algunas cámaras en movimiento que intensifican el misterio de las escenas. En Alonso, al igual que en Fontán, hay una indagación conceptual cruzada por el diálogo entre los códigos del cine de ficción y el tratamiento de la práctica documental.

Luego de recorrer aspectos de la obra de Fontán se ven analogías y afinidades con producciones del NCA, pero también con otros directores que realizaron sus películas por fuera de este “régimen creativo”. El propio Fontán expresa sentirse alejado de tendencias

92 Según Adami (2006), que en su tesis de maestría, *El paisaje rodado. La mirada de Lisandro Alonso desde el margen del nuevo cine argentino*, abordó el vínculo entre el cine de Alonso y la espacialidad, el director habla de “circuito” para nombrar las tres películas, mientras la crítica las define como “trilogía”. Esta idea plantea que en cualquier momento de las películas puede arrancar la narración, esto es visto como un *continuum*. También propone que hay un avance espiralado con una evolución que culmina en *Fantasma*.

hegemónicas en el cine nacional, y da cuenta de la presencia de muchos solitarios con miradas particulares que no tienen una pertenencia definida a un grupo o una estética (Girardi, 2015). En una comunicación personal, hace referencia al NCA a partir del cine de los ochenta:

La rebeldía con respecto a ese cine es el punto común que enseguida se dispersa en estallidos, con enorme cantidad de líneas, posiciones, búsquedas, etc. Lo que sigue es una enorme variedad de posiciones que probablemente tengan como común denominador el sostén ideológico y fáctico de que lo plural es mucho mejor que lo uniforme (Genero, entrevista personal, 2019).

Esta observación de Fontán manifiesta la existencia de un campo abierto en la producción lleno de matices, sin nombres propios o referencias a largometrajes, y establece una postura que colabora con la construcción y desarrollo de su propia poética, dándole continuidad a los proyectos que agrupan películas con recursos afines a prácticas y disciplinas artísticas diversas.

2.4 Pensar a largo plazo

Fontán propone una obra que ha quedado en una zona difusa teniendo en cuenta la distancia con ciertos cánones que constituyeron la pertenencia a la denominación NCA. Su filmografía expone un planteamiento narrativo y estético consecuente con el modo de hacer, abordaje que no solo se debe pensar en torno a la construcción de los modos de representación, los procedimientos narrativos y el lazo con lo real, sino también por el proceso de la obra que implica el recorrido por los espacios de exhibición y las estrategias de circulación que lleva adelante el director. Se considera que esta ubicación sobre los márgenes permite en la trayectoria de Fontán la vinculación con otras disciplinas artísticas que enriquecen la mirada en su cine, y genera la pregunta constante sobre la especificidad del medio y las posibilidades del lenguaje audiovisual.

Al recorrer su filmografía se observa que la atraviesa una preocupación común que parece responder algunos de estos interrogantes: ¿Cómo mira el director el mundo que será su referente? ¿Dónde se posiciona? ¿Cómo ingresa en ese universo que desea abordar? Una respuesta posible es la decisión de habitar espacios familiares, ambientes a

los que Fontán siente el deseo de retornar: a una sensación, a una atmósfera, volver a mirar y ver qué sucede en esa nueva experiencia. Para esto pone en juego distintas herramientas que ha ido incorporando desde las primeras películas, en las que los principios literarios de sus referentes le han servido para pensar narrativas audiovisuales. Así, se observa el cruce del imaginario poético de la literatura, las exploraciones con el cine de lo real, las narraciones desplazadas de los modelos clásicos, las búsquedas experimentales y las filiaciones con otras artes audiovisuales. Esto ha generado una obra con diálogos y tensiones, entre la organización de un espacio y la construcción temporal, asentada en discursos estéticos a través de la visualidad y sonoridad, que priorizan la percepción sensorial e ingresan en zonas no narrativas o débilmente narrativas.

La crítica especializada también ha expresado la relación que mantiene Fontán con diversas disciplinas, como la literatura y la plástica, y ha expuesto interrogantes sobre la especificidad y las particularidades de su cine. Para referirse a su filmografía, aparecen definiciones como “ensayo poético” (Sendrós, 2010), “historia de índole autobiográfica” (Batlle, 2010), “obra múltiple” e “intermediática” (Russo, 2007), o “desafío a las convenciones” (Minghetti, 2008), nociones que muestran un cine compuesto por una variedad de materiales, con impronta ensayística y abordajes que no encajan con el cine que el público suele encontrar en una sala convencional.

El cine de Fontán circula por fuera de las propuestas dominantes, tanto en la década del noventa con películas sobre la poética de escritores y lejanas a los modelos *biopic*, como a comienzos del siglo XXI, donde con producciones pequeñas diseña proyectos seriados. Estas transformaciones, con cambios en temas, búsquedas y modos de hacer, podrían pensarse desde las palabras de Pasolini (Pasolini y Rohmer, 1970, pp. 14-16) en torno a cómo los autores cinematográficos elaboran sus obras. Este plantea que los directores deben ir trabajando distintas estrategias, figuras y construcciones audiovisuales a lo largo de su trayectoria para revisar modelos que pueden estancarse y repetirse extensamente.

En síntesis, la filmografía de Fontán se configura con particularidades que exponen un modo de trabajo estructural y distintivo dentro del cine argentino. La producción de sus películas logra descentrar algunas concepciones respecto de las maneras de pensar la

construcción de un universo, tanto del proceso de elaboración y los recursos del lenguaje empleados, como así también de la noción de autoría. El ingreso a la obra de Fontán y el reconocimiento de rasgos particulares en su poética, como el formato de producción seriado alejado de los seriales *mainstream*, compone el universo que será desarrollado en el próximo Capítulo.

3. Ciclos de producción y programa artístico

Nuestra intención era no producir la luz, no iluminar, sino que esperábamos pacientemente la luz que necesitábamos para la escena que íbamos a rodar. Nosotros filmábamos, editábamos y pensábamos; filmábamos, editábamos y pensábamos. [...] Yo sabía que al final del primer año íbamos a tener una estructura, pero que era posible que nos diéramos cuenta que nos faltaba una secuencia de otoño o una secuencia de primavera, y que no íbamos a producir la luz para esa secuencia, sino que había que volver a esperar la estación que correspondía.

Gustavo Fontán cuenta cómo regó por dos años *El árbol*.

Como se adelantó en el Capítulo anterior, el proceso creativo que adopta Gustavo Fontán es la realización seriada a través de ciclos o trilogías. Este tipo de producciones, distantes de los seriales que propone mayoritariamente la industria cinematográfica, conforman una obra múltiple con movimientos en el desarrollo de la serie expresados en las distintas modalidades de representación, las herramientas narrativas utilizadas y el posicionamiento del autor. En el epígrafe que da inicio a este Capítulo,⁹³ donde Fontán expone diálogos entre un modo de realización y un proceso de reflexión, se infiere una modalidad que da apertura a una producción en ciclos mediante un plan de trabajo que organiza el director. En este marco de realización, surge una nueva hipótesis, presentada en la Introducción: el modo de producción en ciclos de Gustavo Fontán es promovido por

93 El procedimiento planteado aquí es realizado por el director junto con el pequeño equipo de rodaje, entre 2004 y 2006, durante la grabación de *El árbol* (2006).

las condiciones de realización de sus proyectos en los que lo experiencial y el diseño de un programa potencian cada película y sus interrelaciones.

Las películas de Fontán agrupadas en serie se disponen alrededor de lo que puede considerarse un programa artístico, según la definición de Luigi Pareyson (1988a), pensado como idea o forma que sirve de modelo para obras futuras. Este plan se caracteriza por un modo de exploración que elabora el director al regresar en reiteradas oportunidades a un universo que ha despertado su interés, como la casa natal y el río Paraná. Además, esta cuestión vuelve a traer la pregunta en torno a la figura del autor cinematográfico en la contemporaneidad, teniendo en cuenta el desarrollo histórico de la noción de autoría (Stam, 2015, pp. 105-124). En este sentido, se plantea como un interrogante para argumentar en los próximos apartados la combinación de un proyecto programático enmarcado en el modo de producción y la postura de un autor que diseña su obra con libertad creativa.

Aquí resulta pertinente trazar afinidades con las primeras películas que rompieron con la idea de obra única y tendieron redes con manifestaciones provenientes de otras prácticas artísticas, como las artes visuales y la literatura. Se tomarán los antecedentes seriados en distintas disciplinas, para luego decantar en la modalidad ciclo y trilogía que propone Fontán. Esta construcción múltiple se emparenta con obras del cine moderno y contemporáneo al analizar el concepto de autoría en el cine actual y proponer la existencia de un programa artístico que actúa como marco y horizonte para el desarrollo de una poética.

3.1 La serie como modo de producción

El cinematógrafo ha sido leído en su historia entre la noción de espectáculo y cine-arte, entre la idea de registro de la realidad y la construcción de un universo poético-expresivo. Como medio enriquecido con recursos de diferentes disciplinas artísticas –pero cuya especificidad no es deudora de ninguna de estas–, en la producción de Gustavo Fontán se exponen influencias de la literatura, las artes visuales y las artes audiovisuales. Estas disciplinas presentan, respectivamente, el uso de herramientas como la repetición de una situación o escenario, el rescate del clima lumínico a través del cuadro y el tratamiento

temporal que rompe con la linealidad de la narración e incorpora una asincronía con la dimensión sonora. En esta confluencia el director busca construir un lugar propio con códigos visuales y sonoros que actúan a través de numerosas asociaciones: sincronización, desfasaje o divergencia, y generan un montaje que se aleja de los mecanismos clásicos de narración y percepción.

Desde el inicio de su carrera se observa en la obra de Fontán cómo los procesos de creación se nutren de la mirada de poetas referentes (Juan José Saer), de las atmósferas espaciales de pintores (Claude Monet), o de la mixtura que investigan los artistas audiovisuales (Leonardo Favio o Alexander Sokurov). Estos artistas han organizado su producción bajo el formato seriado en un tiempo prolongado. Se puede sostener, entonces, que Gustavo Fontán establece su perfil de artista polivalente asentado principalmente en el cine, pero en constante relación con otras tradiciones artísticas. De esta manera, su obra expone un modo de diferenciación y legitimación en el campo cultural y en el cinematográfico en particular.

Para reflexionar sobre estas premisas se proponen relaciones entre el formato seriado elaborado por Fontán y los antecedentes provenientes de las prácticas artísticas citadas anteriormente, sin obviar lo que ha sucedido en otras producciones argentinas organizadas en trilogías u otras estructuras que van por fuera de los formatos convencionales, como en los casos de Lisandro Alonso y Mariano Llinás.

3.1.1 Imágenes en serie

La filmografía seriada de Gustavo Fontán se encuentra construida con recursos que responden a distintos lenguajes artísticos, entre los que se encuentran antecedentes en algunas obras del movimiento impresionista, en las fotografías múltiples previas a la invención del cine y en el esquema seriado que manifiesta la tradición cinematográfica en distintos momentos de su historia.

La tradición de la pintura en el arte occidental ha impulsado la producción de la obra como pieza única y original, objeto poseedor de un valor cultural. Esta condición, expresada por Walter Benjamin (2009 [1935]), que imprime de cierto “misterio” a la obra de arte y la separa del acceso público, encuentra una modificación con la aparición de

expresiones modernas, como la fotografía y el cine, soportes que conforman un proceso de democratización visual que incluye la exhibición de imágenes y su posibilidad de circulación masiva a comienzos del siglo XX. La imagen pictórica, en cambio, realizada como imagen única luego de un proceso de creación, se constituye como una condensación cargada de autoridad en la que se pone en relevancia el gesto del artista y la originalidad de la pieza creada.

La invención de la fotografía alteró entonces los procesos de producción, exhibición y circulación de las imágenes mediante avances tecnológicos. Estas transformaciones pusieron en discusión el rol de la imagen y sus particularidades durante todo el siglo XX, y hoy continúan siendo revisadas las miradas críticas que acompañaron este proceso. De esta manera, siguiendo a Benjamin, los medios de reproducción de la “imagen técnica” irrumpieron transformando las bases del arte moderno al atrofiar el valor aurático de una obra de arte dando lugar a la aparición de otros conceptos como son la copia y la serie.⁹⁴ Por otro lado, Vilem Flusser (1990) distinguió la presencia de dos tipos de imágenes: “imágenes técnicas” e “imágenes tradicionales”, que definió en relación con el proceso manual o mecánico de su producción,⁹⁵ y sostuvo que la fotografía inició una nueva ontología de la imagen, a través de las imágenes técnicas, que pusieron en relación el arte y la tecnología para construir nuevas poéticas (Kozak, 2012, p. 110).

En resumen, la concepción seriada proviene del siglo XIX, tanto de las imágenes técnicas por las posibilidades del soporte de registro como de las imágenes tradicionales realizadas por el impresionismo mediante una observación y estudio lumínico del escenario. De estas premisas, relativas al registro y a la percepción, la cinematografía incorpora lo serial proveniente de la literatura para dar formato y continuidad a una narración que se extiende más allá de una película.⁹⁶

94 La copia se vuelve idéntica a la primera imagen construida, a partir de una reproducción que sostiene y multiplica sus características. Por otro lado, esta reproducción puede realizarse en serie, adoptando los mecanismos del sistema técnico de producción (Berti y Parente, 2019).

95 Con la aparición de la fotografía, y más tarde del cine, Flusser (1990) propone la presencia de dos tipos de imágenes: la imagen realizada por intervención de un aparato mecánico ideado por el ser humano, donde este controla parte de su proceso y otra parte ingresa en el terreno de los misterios de la caja negra – imagen técnica–, y por otro lado la imagen tradicional como imagen proveniente del gesto humano, donde no hay una fuerza mecánica que domine la realización de la obra.

96 La referencia literaria será ampliada en el apartado “3.1.3 Un proyecto seriado”.

En la propuesta seriada de Fontán se puede leer un rasgo recurrente en torno a una aparente repetición, una temporalidad narrativa que implica volver a empezar, regresar sobre un escenario real o imaginado. A partir de esto, se piensa la “iteración”⁹⁷ como un procedimiento que permite construir series, grupos de imágenes, al acercarse en más de una oportunidad a un tema o idea, como hace el director con la casa centenaria de su familia en el Ciclo de la casa o la atmósfera del río Paraná y sus habitantes en el Ciclo del río.

3.1.1.1 Antecedentes: Fotografía y pintura

La seriación de imágenes es un procedimiento que existe desde los orígenes de la fotografía, pero en 1854 es el formato *carte de visite* que le aporta la idea de imagen múltiple.⁹⁸ Esta modalidad muestra una secuencialidad en las imágenes con la intención de generar narrativas, enlaces y desenlaces entre distintos fragmentos de la serie (Fontcuberta, 1990, pp. 125-126). La “tarjeta de visita” tenía la posibilidad de producirse de manera individual o agruparse en series, y también copiarse infinitamente gracias a las características reproducibles del soporte. Hacia 1860, con la proliferación de las imágenes y su reproducción en papel, comenzaron a configurarse los relatos de la burguesía en sus álbumes familiares (González, 2011, p. 7).

Por otra parte, en EE.UU. y Europa comienzan a realizarse experimentaciones en torno a la capacidad de la cámara fotográfica de captar el movimiento, romper con el desarrollo temporal, y preguntarse por su disección y también sus transformaciones. Así,

97 Este concepto se utiliza en distintos ámbitos, como la matemática, la gramática y el arte para referir a algo que se vuelve frecuente, repetitivo. En artistas contemporáneos se utiliza para reincidir en procedimientos y búsquedas como una nueva forma de abordar lo conocido, pero sabiendo que el proceso será diferente y, por ende, otro el resultado. Por citar un ejemplo, Anabel Quirarte y Jorge Ornelas, artistas mexicanos que producen de manera conjunta, desarrollan su obra a partir de objetos cuya materialidad fragmentan y reconstruyen como parte del procedimiento (Anónimo, 2018). Extraído de <http://www.telam.com.ar/notas/201502/94149-cine-estreno-sucesos-intervenidos-noticieros-sucesos-argentinos.html>, recuperado 23 de mayo de 2018.

98 André A. E. Disdéri patentó la *carte de visite*, formato basado en una sola placa que, a través de una cámara de cuatro objetivos inventada por el propio Disdéri, lograba captar ocho fotografías en las que los personajes retratados podían mostrar distintas situaciones (Sougez, 1999).

el inglés Eadweard Muybridge y el francés Étienne Jules Marey⁹⁹ incorporan la cronofotografía y generan con el registro una serie de imágenes con gran inventiva, acción que junto a los aportes de Disdéri colabora con la concepción de imágenes seriadas y altera la noción de imagen única. El cambio en las series de estos fotógrafos es la manifestación formal y real de la transformación, según plantea Oubiña (2009, pp. 75-77) referenciando a Bergson, al ser las imágenes discontinuas inherentes a nuestra percepción y ajenas al fluido temporal.



Imagen 14. *Carte de visite* de Mariano Carbonell. (Anónima, 1860).

Mientras la fotografía inicia un recorrido de transformaciones, con reproducciones en papel y búsqueda de imágenes múltiples en distintos soportes, se da en las bellas artes el inicio de la pintura moderna a través del impresionismo. Este movimiento toma como eje en su producción la llamada “pintura de la arquitectura” (Marchán Fiz, 1986, pp. 16-20), género pictórico donde las imágenes de edificios urbanos quedan incorporadas al paisaje natural, y la observación se realiza sobre las transformaciones lumínicas del espacio. De este modo, los cambios en las formas y la variación de colores se vuelcan al

99 En 1879 es presentado el zoopraxiscopio por el fotógrafo ambulante Muybridge, mientras Marey en 1882 perfeccionó el revólver fotográfico, donde experimentó con las múltiples exposiciones, y más tarde consiguió realizar cronofotografías a partir del uso de bandas continuas (Parkinson, 1998).

plano de la pintura, en el que rompen con los valores del color propio del escenario y con la tridimensionalidad proveniente del espacio pictórico renacentista.



Imagen 15. (Tríptico) "Portal de la Catedral de Rouen" (Monet, 1892/1894).

Izquierda: La Catedral de Rouen, el portal a pleno sol, armonía en azul y oro. 1893.

París, Museo d'Orsay.

Centro: La Catedral de Rouen, el portal al sol de la tarde. 1892. París, Museo Marmottan.

Derecha: La Catedral de Rouen, el portal por la mañana, armonía en azul. 1894. Washington

National Gallery of Art.

Este acercamiento y percepción del paisaje, que prioriza los valores plásticos y expresivos por sobre el realismo del escenario, se expresa en la noción de serie plasmada por los pintores impresionistas. Para citar un ejemplo, 31 óleos pintados por Claude Monet sobre la Catedral de Rouen entre 1892 y 1894 aparecen acompañados de epígrafes que exponen vínculos con el clima, la percepción del espacio y sus cambios lumínicos.¹⁰⁰

Monet es considerado el pintor que incorpora la idea de serie en el arte europeo del siglo XX, cuando comienza a aplicar el principio de manera sistemática en una obra

100 Esta noción trabajada por Monet se observa en pintores identificados con el impresionismo como Fernando Fader, que en 1917 pintó la serie *La vida de un día*. Esta obra, compuesta por ocho cuadros, rescata distintos momentos de su casa en Ojo de Agua de San Clemente, en la provincia de Córdoba. Entre las pinturas se encuentran "La mañanita"; "La mañana"; "La nube blanca" o "Crepúsculo" (Rossi y Pacheco, 2014).

anterior dedicada a los almiares, y genera así una producción múltiple y ampliable que deja de lado la idea de obra única. Esta concepción anticipatoria del arte moderno en la obra de Monet es analizada por artistas del siglo XX como Roy Lichtenstein, quien brinda un homenaje al pintor con una serie de almiares y catedrales (Sagner, 2006, pp. 171-172).

En los pintores impresionistas hay una mirada atenta sobre las posibilidades de la fotografía basada en el rescate de lo instantáneo y en los puntos de vista poco habituales para la pintura. Por otro lado, los artistas liberan el color y la forma provocando que los objetos logren esfumarse, construcción que anuncia un arte “no objetivo” alejado de la nitidez que brinda el realismo de la imagen técnica (Ruhrberg y Walther, 2005, p. 10). De esta manera, los pintores rescatan en sus obras lo transitorio y fugitivo, lo que se encuentra modificando el espacio y la vida urbana.

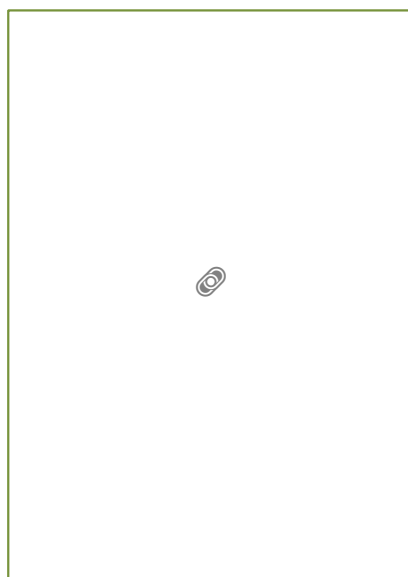


Imagen 16. *Rolling a wheel* (Marey, 1891).

Por otro lado, Marey y Muybridge lejos de “promover una ilusión de continuidad” se abocaron a “explorar analíticamente un sistema de transformación” (Oubiña, 2009, p. 51). Paradójicamente, estos avances fueron parte de las indagaciones técnico-expresivas del siglo XIX¹⁰¹ que promovieron la aparición del aparato que se encargó de lo que Bazin

101 Entre los aparatos presentados durante el siglo XIX está el dédalo de William George Horner, máquina estroboscópica creada en 1834, pero comercializada en 1860 como zootropo; luego el praxinoscopio, aparato similar al zoótropo inventado por Émile Reynaud en 1876; y, por último, el kinetoscopio de William Kennedy Laurie Dickson y Thomas Edison hacia 1890 (Parkinson, 1998).

denominó la “momificación del cambio” (1990 [1958], p. 29), y por consiguiente brindaron la sensación de un presente eterno al momento de proyectar una película. Esta característica propia del soporte junto a las posibilidades del montaje provocó en las primeras décadas del nuevo siglo el ingreso de artistas que encontraron en el cine el medio que reunía los avatares y las contradicciones de la modernidad.

3.1.1.2 Cine: observar, registrar, retornar

Los antecedentes del seriado visual del siglo XIX, expuestos a través de la experimentación que ofrece el registro cronofotográfico y su multiplicidad, como la observación de los cambios del paisaje a partir de las percepciones “instantáneas” del impresionismo, pueden tender lazos con la propuesta seriada de Fontán. Estas manifestaciones exploran el desafío tecnológico que reúne el tiempo fotográfico y la experiencia de un momento dado por la percepción del espacio. En ambos casos, el rasgo que las atraviesa es la iteración, repetición pensada como metodología de abordaje en la que el regreso a una situación, a un espacio, permite obtener una nueva experiencia.

Para el director, el escenario constituye una fuente fundamental de tratamiento de cada serie, expuesto en el registro de mutaciones cotidianas de un hogar: mover unas persianas en las habitaciones de la casa centenaria o atracar un bote en medio de la atmósfera que bordea el río Paraná, situaciones que expresan una remarcación de la acción periódica que habita estos escenarios.

En el Ciclo de la casa, por ejemplo, el espacio se conforma con reflejos, multiplicaciones visuales y transparencias, como así también sonidos que priorizan el universo interno del hogar y construcciones oníricas que referencian otro tiempo. La temporalidad se organiza con planos provistos de leves movimientos, o registros de archivos fotográficos en los que el tiempo de la imagen fija se abstrae del tiempo lineal. Las películas de este ciclo muestran una meticulosa percepción de las horas de luz, su color y su dirección a largo de un año, y el rescate de los cambios climáticos (Imagen 17). Estas decisiones serán plasmadas no solo en las imágenes y en la estructura del montaje, sino también en placas que señalan coordenadas espaciotemporales, como en *El árbol: “Banfield, primavera de 2004”*.



Imagen 17. (Díptico) Fotogramas de *El árbol* (Fontán, 2006).

En la postura de Fontán parecen resonar las premisas impresionistas de la subjetividad del artista que, trabajando con los indicios de la realidad, se aleja de lo objetivable para construir otro discurso con los fragmentos registrados por la cámara. A esto se suma la observación que hace el director de sutiles transformaciones con gestos que nacen de una percepción sensible del referente, búsquedas similares a las de Marey y Muybridge en sus experimentaciones con la imagen técnica. Estos dos componentes se encuentran en la obra de Fontán pero no de forma aislada, sino organizados en un grupo de largometrajes.

3.1.2 Cinematografía en serie

Las producciones cinematográficas se han organizado históricamente alrededor de una narrativa que le da unidad y sentido a la diégesis. Esto también compete a obras que rompieron con la pieza única, como los policiales del cine mudo francés alrededor de la década de 1920 o el *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, y mantuvieron lazos entre las

narraciones fragmentadas en formatos variados como episodios, partes o trilogías. El desarrollo de lo seriado, heredado de la tradición literaria como la novela por entregas *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue (entre 1842 y 1843), busca generar coherencia hacia el interior de cada película en diálogo con la serie en su conjunto, a través de estrategias de percepción y lectura que involucran no solo la creación de la obra sino sus posibilidades de exhibición y circulación.

3.1.2.1 Algunas referencias

Los comienzos del cine narrativo durante el período silente recibieron gran influencia de la literatura y el teatro, con puestas en escena realizadas en interiores sobre dramas literarios recreados y registrados por la cámara, con una planificación que trasluce cierta dependencia del medio a las particularidades de las artes escénicas.¹⁰² De esta manera, la producción silente se fue consolidando en un modo de representación estandarizado y reproducido extensamente, denominado por Burch (1991) “Modo de Representación Institucional” –MRI–, pero hubo directores que desde distintas búsquedas pudieron trascenderlo, tanto desde la ficción como desde el universo de la no ficción. El cine silente pudo construir entonces nuevas narraciones que elaboraron discursos con otra mirada sobre la realidad y pensaron la particularidad del lenguaje fílmico. Luego de dos décadas de existencia, el cine comenzó no solo a subvertir la función de las imágenes técnicas, sino a ingresar en una modalidad de producción que excedió la obra individual.

En lo que respecta a la ficción, realizada bajo el modelo de estudio que empieza a tener presencia, los autores franceses comienzan a producir un cine de entretenimiento con películas en episodios o *ciné-novels*. Esta modalidad cobra fuerza durante la Primera Guerra Mundial con narraciones tomadas de las revistas ilustradas, pero pronto comienzan a mezclar el universo de la fantasía con datos y atmósferas provenientes de la realidad (Aguilera et al., 1982). Una figura que se destaca en este período es Louis

102 Figuras como George Méliès buscan revalorizar el nuevo medio y acuden a cuentos, novelas y piezas dramáticas. Así, el diálogo entre literatura, teatro y cine comienza a manifestarse buscando en el cine generar capacidades narrativas propias sin olvidar su lugar de arte de espectáculo (Baltodano Román, 2009, pp. 15-17).

Feuillade,¹⁰³ director artístico de Gaumont que dirigió seriales que fueron un éxito comercial y décadas después fueron revalorizados por los historiadores del cine. Entre estas producciones se encuentra *Fantômas* (1913-14), serial basado en novelas policiales convertidas en películas que de manera autónoma se estrenaron a lo largo de un año. Por otro lado, *Les vampires* (1915-16), que a diferencia de *Fantômas* está dividida en 10 episodios, se realizó según un plan de rodaje que se adaptó a las contingencias presupuestarias optando por la espontaneidad y los escenarios naturales. *Les vampires*, estrenada de manera irregular durante un año y convertida en un gran éxito comercial, fue un serial cinematográfico de referencia para surrealistas como André Breton, al incorporar en sus narraciones la fantasía sin dejar de enmarcarse en la ciudad de París durante la Primera Guerra Mundial.

En la no ficción aparece la obra de directores que no obedecen a criterios comerciales, como Dziga Vertov y Joris Ivens, con cortometrajes seriados enfocados tanto en una función social del arte como en una función poética. Estos autores salieron con su cámara al exterior y retornaron al registro de los escenarios reales. Estas producciones rompieron la estructura en tres actos de la narración clásica, quitaron el protagonismo de los personajes y volvieron móvil el punto de vista de la cámara (Ledo Andión, 2004, pp. 35-52).

Vertov trabajó en este período junto a su mujer, Yelizaveta Svílova –cineasta y editora–, y otros pares con quienes conforman el grupo Cine-ojo, y en 1922 realizó una serie de noticieros (como el mencionado *Kino-Pravda*) no convencionales para la época, en los que utilizó cámara oculta y materiales de archivo. Comenzaron a mostrar otro modo de construir un relato y exponer una poética, con decisiones respaldadas por manifiestos cuya esencia se orientaba a no caer en las adaptaciones literarias que se encontraban en auge. Esto se enmarca en las vanguardias históricas, período en el que el cine formó parte de nuevas maneras de pensar la producción de la obra artística, el lugar del autor y el vínculo con la sociedad.

103 Louis Feuillade comenzó a trabajar como guionista en 1905 para la compañía Gaumont y en 1907 se convierte en el director artístico hasta 1925, donde filmó una gran cantidad de comedias y melodramas, pero rodó también seriales que mezclaban realismo y fantasía (Labarrère, 2009).

La obra de Vertov e Ivens, en diferentes contextos históricos e ideologías, ha mostrado un compromiso con la realidad a través de escritos y producciones programáticas afines a un arte que intervenía sobre el escenario social y político. Desde otro lugar, el serial de ficción de Feuillade realizó sus aportes al tomar como referencia las publicaciones gráficas y ser producido en ciertas condiciones sociohistóricas que lo llevaron a una realización diferente de los formatos anteriores, negados a cruzar la realidad con universos oníricos.

La obra de Gustavo Fontán, atravesada por otras motivaciones y por otro contexto de producción, comparte algunos puntos con los antecedentes referenciados al manifestar su compromiso con la realidad. En este sentido, el director busca que el cine sea una herramienta para pensar lo que rodea al ser humano, con modos de realización que eviten las lógicas del cine convencional. Con bajos presupuestos y películas realizadas de forma programática, Fontán se posiciona en sus narraciones ante referentes cuyos signos no son percibidos de forma directa sino que se encuentran envueltos de misterios.

3.1.2.2 Formatos seriados

La posibilidad que brinda el cine para dar entidad a narraciones provenientes de registros de la realidad como así también su elaboración en serie es desarrollada luego por la televisión, pero encuentra sus antecedentes en la tradición literaria. De esta manera, la facultad que brinda el soporte audiovisual para retornar a un espacio e imprimir procesos, transformaciones y continuidades es un factor que cultiva la percepción de directores como Fontán, que comienzan a elaborar otros modos de producción con formatos que se remontan al folletín o a la novela por entregas.

A las formas de serialidad propuestas como antecedentes visuales en el siglo XIX, se agregan estructuras narrativas que exceden la obra autónoma y se desarrollan de manera episódica o fragmentaria. La elaboración de folletines, que mediante entregas semanales armaron narraciones en el contacto con los lectores, constituye uno de los antecedentes de las series cinematográficas y miniserias televisivas. En algunos casos, las historias estuvieron resueltas de antemano, como la novela de folletín, mientras que la novela por entrega se configuró en relación con la interacción con el público, que se incorporó como

una especie de coautor (Dall'Asta, 2012, pp. 74-76).¹⁰⁴ Estos acercamientos a la novela ubican de modo diferente al autor: en el primer caso la narración se encuentra determinada de antemano y pensada para ser entregada en episodios; en el segundo, el relato se va organizando con el *feedback* del público lector (López Portillo, 2006).

Un crecimiento exponencial del formato seriado en literatura se produce con las ediciones que se convierten en *bestsellers* y genera la idea de saga en el marco del crecimiento de la industria cultural a partir de la década de 1940, primero en el ámbito literario y más tarde en el cine.¹⁰⁵ El formato seriado cinematográfico deriva de estas construcciones narrativas presentadas semanalmente, comienza con el inicio de un nuevo soporte y adquiere un amplio desarrollo a lo largo del siglo XX.¹⁰⁶

De igual manera, el formato de producción en serie tuvo sus réplicas al incorporarse la televisión en los hogares mediante el formato teleserie, que comienza a desarrollarse con producciones de alta calidad, tanto desde los aspectos técnicos como desde el abordaje audiovisual, sumado a los planteamientos temáticos. Las miniseries representan la excepción a la expresión industrial de la ficción televisiva, fundamentalmente cuando se encuentran dirigidas por directores que provienen del cine (Schwarzböck, 2012, pp. 7-8). Dos ejemplos destacados de este tipo de producciones son *Berlin Alexanderplatz* de Rainer W. Fassbinder (1979-1980) y *Dekalog* [Decálogo] (1989) de Krzysztof Kieslowski,¹⁰⁷ esta última producida originalmente para la televisión polaca y luego vendida a otros países europeos a finales de los noventa.¹⁰⁸

104 Dall'Asta establece la importancia de la interactividad en los materiales seriales y pone como ejemplo un nuevo modelo narrativo en la literatura francesa a partir de 1842, con la novela *Les Mystères de Paris*.

105 Concepto acuñado por T. Adorno y M. Horkheimer según el cual los bienes culturales producidos por el ser humano, particularmente el arte, han perdido autonomía y desaparecido. Este movimiento se encarna en un público que se ha convertido en consumidor y en este sentido la industria elabora sus estrategias para sostenerlo y volverlo dependiente de la "producción de consumo" (Adorno y Horkheimer, 1988 [1947]).

106 Para citar algunos ejemplos, así aparece *Rocky* (Avildsen, 1976) y todas sus secuelas, la trilogía de *Star Wars* (Lucas, 1977/83) o *Alien* (Scott, 1979). Estas dos últimas influyeron en la realización de otras películas del mismo género, una franquicia que incluyó novelas, cómics, videojuegos y juguetes, y tres secuelas.

107 Este director polaco realiza primero *Dekalog* [Decálogo], serie compuesta por diez capítulos de una hora de duración. Cada uno de los capítulos corresponde a un mandamiento de la tradición judeocristiana sin ser nombrado de manera explícita, sino que se indica con el número, por ejemplo, *Dekalog* [Decálogo], Capítulo V.

108 Con el desembarco de la tecnología digital en los medios audiovisuales, a finales de la década de los noventa, surgen nuevas formas de hacer televisión y cinematografía seriada. Así se configuran en un primer momento series desarrolladas por temporadas, realizadas por productoras de cine asociadas a cadenas de televisión como *Los Soprano* (1999-2007, HBO) o *A dos metros bajo tierra* (2001-2005, HBO) (Schwarzböck, 2012, pp. 18-21). Luego el formato de televisión *on demand* multiplica la producción y la

El paso de la imagen única a la imagen seriada, y más tarde a la imagen en movimiento, evidencia interrogantes en torno a los modos en que cada una de estas formas construye los vínculos entre espacio y tiempo. Estas posibilidades se observan en la forma en que Gustavo Fontán encara sus ciclos: focaliza con los registros audiovisuales una experiencia sensible del espacio abordado, como la casa o el río, escenarios a los que vuelve una y otra vez dando cuenta de distintos modos de pensar y percibir el referente que, como tal, “le habla” de distintas maneras. Por otro lado, el tiempo y su tratamiento es característico de sus series que muestran una narración que parece ingresar en pausa, momento que se escinde de una temporalidad ordinaria. Este recurso, señala Oubiña (2009, pp. 95-96), es utilizado por Juan José Saer en *Nadie nada nunca* (1980), pero ya se observa en su novela *El limonero real* (1974), revisada y reelaborada por Fontán en la versión cinematográfica.

Desde lo narrativo, las películas que componen los ciclos de Fontán encuentran continuidad a partir de trabajar sobre un mismo escenario, poética o literalmente, o bien sobre una idea que se vuelve recurrente en la serie. Por otro lado, su cine busca indagar sobre la percepción a través del lenguaje audiovisual y los códigos de representación, tomando distancia de los tratamientos convencionales del cine narrativo. En esta misma línea, su formato seriado, en plena expansión en el cine y la televisión *on demand*, se ubica en los márgenes tanto en lo relativo a las estrategias de producción como al abordaje temático y a los canales de circulación.

3.1.2.3 Producciones agrupadas

Las producciones en serie se han agrupado de diferentes modos en el cine contemporáneo, entre los que se destacan las sagas asociadas a una impronta comercial y las trilogías que han tenido distintas versiones. Gustavo Fontán incorpora la idea de la serie cuando emprende el rodaje de *El árbol*, en el que concibe primero la idea de trilogía y suma luego un nuevo concepto en torno a la agrupación de largometrajes: el ciclo de producción.

llegada al público, con obras representativas de la historia de la televisión, como la tercera parte de *Twin Peaks*, escrita y dirigida por David Lynch en 2017.

El origen del término trilogía se remonta a la Grecia antigua como una forma de creación literaria. Las trilogías eran un conjunto de tragedias realizadas por un mismo autor o bien tres obras dramáticas que presentaban enlaces históricos o de pensamiento. Hoy es un término que se ha extendido de manera genérica a diversos ámbitos y disciplinas artísticas. Con una estructura interna de tradición narrativa, el cine ha permitido a lo largo de un grupo de películas el desarrollo de asociaciones, continuidades y bifurcaciones entre sus historias. De este modo, los tres fragmentos conforman una entidad con un eje transversal integrado por el desarrollo de un contenido; la coincidencia de un componente espacial o temporal; la presencia de algún personaje; u otras propuestas que no pueden ser contempladas en un solo relato. Estas tres obras son leídas de manera integral, o bien como un componente autónomo en cada película, pero la trilogía en sí es un ejemplo de la producción en serie (Ferrer, 2010).¹⁰⁹

Como ejemplo, en el cine comercial se encuentra la trilogía *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001-2002-2003), saga que se compone de tres partes sucesivas enlazadas por una trama común. En obras de perfil autoral se encuentra *Tres colores* de Krzysztof Kieslowski, también llamada “Trilogía de color”.¹¹⁰ En estas series cada película funciona de manera autónoma, pero existen participaciones de las protagonistas en la diégesis de cada largometraje, que se reúnen en la secuencia final de la última película, *Rouge*, que los muestra como sobrevivientes de un ferry que ha volcado.

Otras filmografías suponen la idea de trilogía desde la temática abordada, con tiempos prolongados de realización y sin establecer lazos internos, como la obra de ficción de Alexander Sokurov que aborda los vínculos familiares: *Mat i Syn* [Madre e hijo] (1997); *Otets i syn* [Padre e hijo] (2003); y la tercera parte, *Dva brata i sestra* [Dos hermanos y una hermana] (2011). Un rasgo reiterativo en el arte del siglo XX es el abordaje del universo de los propios directores y la revisión de obras célebres del pasado, la autorreflexión artística y la función social del arte (Setton, 2013, pp. s.d.).

109 Para una lectura pormenorizada del concepto de trilogía y su aplicación a la literatura se recomienda revisar *El lenguaje de las trilogías* (2010) de Eulalio Ferrer.

110 Este es su segundo proyecto seriado, luego de *Dekalog* [Decálogo], pero pensado para el cine y con gran repercusión mundial. Se trata de una coproducción entre Francia, Polonia y Suiza, compuesta por *Blue* (1993), *Blanc* (1994) y *Rouge* (1994), películas que hacen referencia a los valores de igualdad, libertad y fraternidad, postulados de la Revolución Francesa revisados en el contexto posterior a la caída del muro de Berlín en 1989 (Arrillaga, 2014).

El concepto de “ciclo”¹¹¹ expuesto por Fontán brinda otro modo de pensar la serie: más allá de un principio organizador en una composición múltiple, presenta un movimiento interno en el desarrollo que se manifiesta como una transformación sobre el mundo histórico. Esta mutación se traduce en el tratamiento que aplica en cada película, a través de estrategias de narración y representación diferenciadas. Esto implica percibir y exponer la relación que se establece con el referente que sirve de marco para la realización de los largometrajes en cada ciclo.

El Ciclo de la casa presenta una unidad desde lo espacial y lo poético con un acercamiento a un referente que atraviesa la historia familiar, la memoria de los objetos y lo construido por quienes habitaron el espacio. El ciclo comienza en *El árbol*, con una estructura narrativa que articula signos cercanos a un relato de ficción intimista que expone las acciones de sus protagonistas a partir de una cámara próxima. *Elegía de abril* (2010), el segundo largometraje, se plantea como un tránsito entre los extremos del ciclo al exponer relaciones entre las personas que habitan el hogar y los actores que ingresan a la narración para representar las acciones cotidianas de aquellas. Por último, el ciclo se cierra con *La casa* (2011/12), que exhibe una construcción onírica de la historia familiar en el hogar presentado en *El árbol*, que se mezcla con los registros directos de su proceso de demolición.

El segundo ciclo producido por Fontán (Ciclo del río) es una tetralogía que aborda el río como un referente poético. Esta serie sale del universo interior del trabajo anterior y va hacia la naturaleza que contiene y envuelve el hogar de los protagonistas de cada largometraje, escenario donde lo incontrolable de su existencia y lo sublime se abren a la percepción del público. Este ciclo muestra el movimiento opuesto al Ciclo de la casa, con el inicio en *La orilla que se abisma* (2008), película experimental sobre la atmósfera del río armada con distintos materiales, y continúa con *El rostro* (2011/2013), que incorpora personajes a un escenario que paulatinamente se empieza a habitar, pero no hay voces,

111 Revisando distintos materiales sobre obras seriadas en distintas prácticas artísticas, “ciclo” no es un término formulado o desarrollado. Fontán lo utiliza como un concepto inherente a su obra, pero en el mundo del cine es utilizado a partir de la organización de exhibiciones que repasan la obra de un autor y reconocen una trayectoria, un movimiento en la historia del cine, o simplemente una temática. En este sentido, el ciclo surge desde una curaduría o programación que expone un grupo de obras para la lectura de un público.

sino cuerpos que habitan el escenario, y sonidos de ese ambiente desplazados del sincro de su percepción visual. La tercera película, *El día nuevo* (2016), presenta la vida de un pescador, Maldonado, y aparece por primera vez en el ciclo la voz humana a través de una mujer en *off* que relata la partida del hogar junto a su hija. Cierra el ciclo *El limonero real* (2016), largometraje de una narrativa organizada alrededor de personajes y sus interrelaciones, donde se expone el modo en que estos habitan el escenario familiar durante una fiesta de fin de año.

En ambos ciclos se observa un espacio que parece reconstruir un movimiento interno y continuo al encontrar empatía en las modalidades de representación aplicadas en la casa y el río. Así, *La casa*, que cierra el primer ciclo, presenta una mayor ruptura desde lo lineal-narrativo y espacial, en consonancia con la experimentación trabajada por Fontán en la primera película del Ciclo del río, *La orilla que se abisma*. Laura Martins comenta que ambos largometrajes son exploraciones poéticas: en el primer caso de la poética de Juan L. Ortiz sobre la naturaleza que lo vio crecer, mientras que *La casa*, hogar donde creció Fontán, “pareciera ser ella que poéticamente cuenta su propia historia” (2014, p. 198).

De igual forma, existen lazos entre los bordes de ambos ciclos, en los que se encuentran *El árbol* y *El limonero real*. *El árbol* inicia el ciclo con un pequeño argumento que trabaja con códigos cercanos a la ficción en el diseño de la puesta en escena, y se enlaza con el cierre del Ciclo del río que exhibe la atmósfera de este escenario con un desarrollo narrativo más estructurado que en los otros largometrajes del ciclo, en lo referido al tiempo, el espacio y los personajes. En ambas obras la puesta de cámara se encuentra con un mayor control, pero sostiene una mirada cercana al cine documental observacional, es decir, registra en distintos planos las acciones cotidianas que realizan los personajes de la historia que luego son montadas para dar una estructura narrativa tanto en la situación familiar de *El árbol* como en la trama transpuesta de *El limonero real*.

Si se recorre el desarrollo de los dos ciclos se observan analogías en los modos de representación y posicionamiento del director, entre los márgenes (*El árbol* y *El limonero real*), y en el centro (*La casa* y *La orilla que se abisma*) de las series. De esta manera,

Fontán parece conformar un movimiento continuo entre los ciclos que va desde la narración a la abstracción, para regresar nuevamente a la narración.

La Trilogía del lago helado es la última producción seriada del director. Se trata de una obra múltiple desarrollada a lo largo de tres años y realizada con registros y situaciones cotidianas del entorno privado de Fontán. La decisión de estrenar al mismo tiempo *Sol en un patio vacío* (2014/2017), *Lluvias* (2015/2017), y *El estanque* (2016/2017), expone el interés en una lectura conjunta al encontrarse las tres películas reunidas por una estructura inherente que las mantiene interconectadas.

La trilogía no tuvo estreno comercial, sino que cuenta con otra modalidad de exhibición propuesta por Fontán (Luzi y Laurino, 2018) mediante eventos que comprenden la proyección más la presentación del libro *El lago helado*, en los que se comparten reflexiones y expectativas con el público constituido en los distintos espacios de exhibición. En contraposición, las películas que integran el Ciclo de la casa y el Ciclo del río tuvieron su estreno comercial individual y, al cerrar el proceso de realización de cada serie –entre seis y ocho años–, fueron parte de presentaciones y revisiones conjuntas.

Como se ha sostenido previamente, existen grupos de largometrajes organizados por críticos y otras estructuras que provienen del diseño de los propios directores. En este caso, las producciones de cine independiente suelen romper con los formatos convencionales a través de capítulos, partes o episodios. En Fontán, la idea de serie es inmanente a la obra porque surge del propio autor con un proyecto a largo plazo que se encuentra abierto a su prolongación o despliegue.

3.1.2.4 Fontán y su afinidad con otras producciones argentinas

Como se ha visto en el Capítulo 2, el cine argentino presenta distintas maneras de organización y agrupación en trilogías y trípticos, pero también ha generado narraciones fragmentarias por episodios, partes o ciclos, a partir de realizaciones con otros formatos de producción y exhibición. Se busca en este apartado dar cuenta de estas manifestaciones con la autonomía de una obra respecto a un conjunto, su

interdependencia, o bien la conexión que mantiene con otras partes, como la propuesta de Fontán en ciclos y trilogías.

En nuestro país las trilogías surgieron por cercanía temporal, recursos formales compartidos e historias con universos similares, como las primeras obras de Leonardo Favio¹¹², que compone en la década del sesenta su primera trilogía de películas en blanco y negro: *Crónica de un niño solo* (1964/1965), *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1966/1967), y *El dependiente* (1969). Estas producciones se encuentran ambientadas en pueblos de provincia, y en su tratamiento se observa una sintonía con el neorrealismo italiano –de Roberto Rossellini a Federico Fellini– y con la obra de Pier Paolo Pasolini (Prividera, 2014, pp. 225-229). Son largometrajes que ubican a Favio entre la tradición del cine local y el cine de autor, en los que se cruzan dos modos que enfrentan la producción convencional de los años sesenta: por un lado, Fernando Birri con un realismo crítico volcado al documental, y por otro la poética de su maestro, Leopoldo Torre Nilsson, referente de un sello autoral en el cine nacional (Oubiña y Aguilar, 1993, pp. 11-14).

Otro tipo de abordaje, contemporáneo a Favio, es realizado por David José Kohon en *Tres veces Ana* (1961), narración que presenta tres episodios independientes donde la misma actriz, María Vaner, toma el papel de Ana, un personaje diferente en cada fragmento que expone un tipo de relación diferente con los hombres.¹¹³ En una entrevista realizada por Fernando Martín Peña (2003, pp. 141-146), Kohon relata que la idea de la película era un medimetraje a partir del tercer episodio, pero al no conseguir fondos para su financiamiento decidieron junto al productor, Marcelo Simonetti, armar un largometraje conformado por tres historias, resolución que fue parte de la postura e inventiva que tuvieron los integrantes de la Generación del 60.

112 La obra de Favio se relaciona con la idea de serie cinematográfica al comienzo de su filmografía y un poco más tarde el abordaje de tres personajes icónicos de distintos contextos históricos de Argentina manifiestos en *Juan Moreira* (1973), *Gatica, "el mono"* (1993) y *Perón, sinfonía de un sentimiento* (1999). Esta última obra plantea un formato que escapa a los estándares de producción y propuesta narrativa, lo que da cuenta de un autor dispuesto a indagar no solo en los relatos y sus estructuras, sino en el uso de los nuevos lenguajes.

113 Se observa en la película la Ciudad de Buenos Aires habitada por jóvenes que van de un lado a otro en una sociedad que vive grandes transformaciones sociales como los roles del hombre y la mujer, el comienzo del empoderamiento femenino y la sexualidad (Peña, 2003, pp. 155-158).

En el cine contemporáneo argentino se incluye a Mariano Llinás dentro de estas modalidades diferenciadas, primero con *Historias extraordinarias* (2008), narración de tres historias desarrolladas por tres personajes con una duración de 245 minutos, y luego *La flor* (2018), largometraje de 14 horas dividido en seis relatos de distinta duración y proyectado en tres partes por su extensión.¹¹⁴ Esta última película presenta ciertas particularidades que la ubican en un lugar radical: 840 minutos de duración que, inicialmente, solo podían ser vistos en salas de cine, pero su formato no es atractivo para el movimiento de una sala, lo que hace que cada presentación funcione como un acontecimiento en sí mismo. Por otro lado, la construcción de seis relatos se configura alrededor de un género narrativo cargado de clichés y guiños intertextuales con el espectador que no pretenden cerrar un relato y se mantienen exentos de cruzarse o vincularse (Bernini, 2019).

Aquí la división en partes surge con el proyecto de gran extensión, donde la experiencia atraviesa la inmersión en géneros cinematográficos, pero “la radicalidad (en cuestión) no es tanto un programa sino más bien una consecuencia de su modo de formularse, de avanzar y de configurarse, a *posteriori* de ese proceso” (ibídem). La narración múltiple de Llinás, conformada por seis relatos autónomos, no constituye una producción seriada, sino un formato de exhibición en partes donde los relatos se presentan y desarrollan en cada proyección sin continuidad alguna.

En el escenario de las artes audiovisuales en Argentina se encuentra la obra de Gustavo Galuppo, que contiene piezas en formato individual, pero también trilogías y trípticos en los que el director indaga con materiales que son parte de la historia del cine, mezclados con fragmentos de su historia personal. La trilogía compuesta por *Sweetheart* (2006), *Star(s)* (2007/2008) y *Sunlight* (2009) busca construir un lenguaje propio con la combinación de registros personales y materiales de la cultura audiovisual. Galuppo sostiene que la utilización de técnicas que apelan más a la razón que a la emoción ha colocado a su obra en el campo de las artes audiovisuales y la ha corrido del cine asociado a tradiciones narrativas más convencionales (en “Gustavo Galuppo: Entrevista”, 2018).

114 En 2016 se estrenó una primera parte, y su presentación total se realizó en 2018 en la vigésima edición del BAFICI, donde obtuvo el premio a mejor película en la competencia internacional.

Las producciones señaladas en este apartado son parte de una realización en distintos formatos junto a otros que escapan a los modos tradicionales de unicidad de una obra, duración, exhibición y canales de circulación. Estas formas proponen dos nociones aplicables a cada largometraje o fragmento: obra “autocontenida”, si se sostiene por su estructura interna y no necesita de referencias externas para su entendimiento, y obra “autoconclusiva” cuando construye su propia diégesis con la organización de una narración apropiada al universo interior de cada película.¹¹⁵ Tomando el concepto de obra autocontenida desde la literatura, se afirma que toda palabra mantiene esta condición hasta que se vincula con otras y así su contenido es actualizado (Ruiz Otero, 2006, p. 54).

En el caso de trilogías conformadas en el desarrollo de la filmografía, como las primeras producciones de Leonardo Favio, cada película se presenta de forma autocontenida y autoconclusiva, y la idea de trilogía adquiere sentido cuando desde la crítica se generan relaciones entre los temas, el estilo, la estética aplicada y la narrativa de las tres obras. En el caso de trilogías cuyas narraciones se cruzan, a partir de los personajes o de los escenarios, aparece otro modo de pensar lo contenido o conclusivo de la obra. En la trilogía de Lisandro Alonso, mencionada en el Capítulo 2, tanto *La libertad* (2001) como *Los muertos* (2004) funcionan de manera autoconclusiva y autocontenida, pero no sucede lo mismo con *Fantasma* (2006) en cuanto a lo autocontenido, pues se vale de la naturaleza de los protagonistas de las películas anteriores para construir la narración. Se observa entonces que, según las particularidades de la estructura narrativa, las partes que componen una serie pueden aplicar lo autoconclusivo y/o lo autocontenido.

En la filmografía seriada de Fontán, que registra una construcción inherente al ciclo o trilogía, se enlazan los dos conceptos en cada largometraje, autocontenido y autoconclusivo, pero también se vuelven porosos al pensar la serie en su conjunto. Por consiguiente, al visionar el ciclo, cada largometraje se construye de manera independiente, pero también de manera ampliada al tender lazos entre las películas sin caer en la explicitación de un desarrollo lineal, temporal o dramático. El universo de cada

115 Los términos autoconclusiva y autocontenida aplicados a una producción seriada se encuentran extraídos de un sitio de ciencia ficción (Súñer Iglesias, 2000a, 2000b).

obra es pensado tanto hacia adentro como en relación con algo integrador en la serie cinematográfica, lo que le da sentido a la idea de ciclo y lo distingue de otros seriales.

Partiendo de estas modalidades seriadas, la producción de Fontán presenta características diferentes y también similitudes con la obra de los directores mencionados anteriormente. La principal distinción de su propuesta se observa en el desarrollo de un ciclo o trilogía, ya que esta modalidad surge de una concepción interna, que implica una agrupación inherente a la obra. En el Ciclo de la casa, por ejemplo, mientras la primera aproximación a la casa paterno-materna genera registros de rincones luminosos o situaciones de sus padres que luego decantan en *El árbol*, se comienza a gestar un proyecto a largo plazo conformado por una trilogía que pronto da lugar a un ciclo, expresión que expone finalmente una transición interna entre las partes que lo integran.

Esta manera de encarar el proyecto implica que a lo largo de las películas se suceden interrelaciones entre los protagonistas, los objetos y los modos de abordar el espacio que contiene a las historias del ciclo. Se observa el registro de los objetos familiares que se repiten en las distintas narraciones, como un rostro de bronce, la vajilla, los adornos que cuelgan de las paredes o las puertas vidriadas cuyas cortinas dejan traslucir otro espacio a la vez que suman una imagen reflejada. La casa sirve de escenario para estas historias, y de forma paulatina el público puede reconocer algo observado previamente, pero también realizar una nueva configuración de los rincones. En contraposición, la trilogía de Alonso sucede en tres escenarios diferentes, los primeros largometrajes (*La libertad* y *Los muertos*) actúan de manera independiente mientras que la última obra incorpora a los protagonistas de las anteriores, que no se vinculan entre ellos sino que interactúan con el espacio del Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires.

En las posibilidades de realización de este tipo de proyectos a largo plazo hay un acercamiento a cómo se gestó *Tres veces Ana*, a partir del deseo de hacer una película teniendo en cuenta las condiciones y requerimientos de su producción. Por otro lado, en el Ciclo de la casa se repiten algunos personajes (Mary y su nieto) entre los largometrajes, partícipes de la no ficción, lo que expone sus distintas facetas, vínculos y sueños, a diferencia de *Tres veces Ana*, donde esto se propone en tres narraciones ficcionales,

interpretadas por la misma actriz que adquiere cierta multiplicidad (y contradicción) al sostener el nombre en cada historia, pero a la vez ser otro personaje.

En esta estructura cíclica, aparece la “repetición” del serial cinematográfico, término que, siguiendo a Calabrese (1984), se manifiesta en distintas acepciones, pero que es necesario definir según el contexto. La repetición no solo atañe a un hilo conductor o tema abordado que se mantiene entre las partes, sino a una iteración entre personajes, objetos, espacios, configurando de este modo “estados de cosas abstractos como modelos” (p. 74). Se observa en las películas del Ciclo de la casa el espacio como continente de la serie, al que se suman como protagonistas María Merlino y Julio Fontán –madre y padre del director–, Carlos Merlino –hermano de María–, y Federico Fontán –hijo de Gustavo Fontán–. En las tres películas se sostiene un diálogo entre vida y muerte, presencia y ausencia, cambio y permanencia, ejes abordados con distintas herramientas en cada narración que contribuyen a darle unidad y desarrollo al ciclo.

3.1.3 Un proyecto seriado

El desarrollo de la narración en serie encontró en el cine un ámbito propicio a partir de las proyecciones periódicas que el público esperaba con gran ansiedad semanalmente. La televisión pudo captar esta relación entre espectador y producción, y generó el canal para que lo masivo se potencie en esta dependencia de un nuevo episodio (Aumont, 1984 pp. 92-95). De igual modo, el cine-arte –o cine-ensayo– pudo mantener a lo largo de la historia del cine carriles donde lo serial no estuvo influenciado por los pilares de los *mass media*, y de este modo surgieron directores con otros cánones de realización. Autores como Gustavo Fontán se plantearon en este contexto generar las condiciones para darle sentido y lugar a un conjunto de obras hermanadas por un eje que las atraviesa e interrelaciona, pero sin olvidar su autonomía, dándole prioridad a narraciones dentro de un conjunto de películas que manifiestan nuevas percepciones sobre el referente traducidas en experiencias sensibles para el público.

Al retomar los procedimientos de Fontán, a favor de definir las estrategias utilizadas en su realización, se observan antecedentes que provienen de otras disciplinas artísticas como la pintura, la fotografía y la literatura. Las dos primeras indagan en la percepción de

las coordenadas espacio-tiempo, a través de la observación y las posibilidades de los soportes de la imagen técnica, mientras la literatura incorpora interrogantes en relación con la estructura de la narración. Por otro lado, el seriado cinematográfico rompe con el concepto de obra singular y reafirma las posibilidades de las imágenes técnicas en tanto reproductibilidad y circulación. Así, los conceptos de serie y ciclo manifiestos por Gustavo Fontán van en contra de la obra única, pero su modalidad distintiva puede pensarse como una forma de “reauratización” al proponer una nueva serialidad que realiza exploraciones que van en contra de las convenciones del *mainstream* y de la industria cultural. La originalidad del director se instala, entonces, al indagar sobre un escenario o atmósfera con la premisa de reincidir sobre lo conocido y “volver a mirar” (Depetris Chauvin, 2014). Esta acción le brinda la oportunidad de ingresar en un proceso de observación diferenciado que propicia la aparición de algo nuevo.

En la forma que Fontán plantea sus proyectos, se establece un desarrollo y una profundización de percepciones que generan la necesidad de volver, revisar y mirar lo abordado desde otro lugar. Eduardo A. Russo (2018, p. 8) sostiene en el prólogo de *El lago helado* que el director no trabaja con temas, sino que estos se van configurando en el camino al rescatar lo que va sucediendo alrededor del proceso. Estas miradas en torno a los procesos que desarrolla en su obra despiertan preguntas sobre la figura del autor y lo que implica esa designación en relación con la tradición autoral. Al analizar la filmografía de Fontán, es necesario analizar cómo se construye la identidad de un autor cuando sus modos de producción y creación rompen los límites de la obra individual y se configuran como grupos de películas dentro de un cine que tiende a ensayar sobre la experiencia en escenarios familiares.

3.2 La figura del autor

El recorrido por la obra de Gustavo Fontán realizado en el Capítulo 2, que muestra la interrelación entre distintas prácticas como el documental, el cine experimental y la ficción, además de proyectos que involucran a otras artes audiovisuales como el videoarte, presenta interrogantes sobre su figura de autor teniendo en cuenta la prolífica y sostenida obra. De igual modo, lo expuesto en el apartado precedente confirma la

relevancia de su producción seriada plasmada de manera programática, modalidad que requiere indagar los lazos entre las distintas prácticas audiovisuales para definir el alcance de lo autoral.

La noción de autor cinematográfico en Fontán se aleja del modelo discutido en la década del sesenta por “la política de los autores” (Bazin, 2003 [1957]) y se asocia a una concepción de autor/artista que sostiene una mirada, más allá de los soportes y la organización de sus obras, en correspondencia con el mundo de las artes. De esta forma, se ve en Fontán a un director con rasgos autorales que propone otras modalidades de producción, una retroalimentación interdisciplinar y una escritura reflexiva motivada por la experiencia de la realización.

3.2.1 Noción de autoría: obra y reproducción

Desde la Antigüedad clásica, la noción de autor en Occidente se ha aplicado a toda persona que narrase de manera oral los relatos de una comunidad, o bien participase de expresiones teatrales y/o musicales. La concepción de autor contemporáneo surge en la Edad Moderna, período marcado por el desarrollo de lo individual, y donde el Renacimiento asigna el rol “creador” de una obra original al artista. En el ámbito de las letras, la reproducción de textos escritos propiciada por la invención de la imprenta provocó cierto resguardo que empezó a enaltecer al individuo,¹¹⁶ y fue finalmente “el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la ‘persona’ del autor” (Barthes, 1994 [1968], p. 66).¹¹⁷

La aparición de las imágenes técnicas y sus posibilidades de reproductibilidad hace resurgir el problema de la originalidad y unicidad de las imágenes a partir de la noción de autoría como derecho de propiedad económica e intelectual de una obra. El avance de la imagen técnica y sus posibilidades en distintos ámbitos de la producción visual es observado por artistas que, manipulando otros soportes y con trayectorias dentro de las instituciones artísticas, ven en la fotografía y en el cine nuevos medios de realización. Esta

116 La discusión por los derechos de autor tiene una larga tradición en la cultura impresa. Los orígenes del debate tienen múltiples fuentes, una de las más conocidas es *Areopagítica* de John Milton, publicado en 1644 (1976), tratado que propicia el derecho a la libertad de expresión y busca reposicionar el lugar del autor respecto al impresor en la autoría del libro.

117 Las comillas internas a la cita son del autor.

incorporación en el mundo de las artes tiene también sus propios condicionantes, como la copia seriada o la imagen única, formas que desarrolla la institución para resguardar el capital simbólico de las obras y propiciar su capital económico. Con esta acción, el valor de exhibición de una obra se convierte, de algún modo, en una “reauratización” de las imágenes, ya que el aura había sido atrofiada por la reproductibilidad (Benjamin, 2009 [1935]).

Las nociones de “originalidad y reproducción”, si se considera un recorrido durante el siglo XX, cobraron mayor preeminencia en la contemporaneidad, y hoy continúan generando discusiones dentro del mundo de las artes. Estos cruces son una constante durante el siglo pasado para definir la pertenencia del cine a ese mundo, postura expuesta por distintos pensadores que establecen lazos entre la idea de autor y la noción de artista. Jacques Aumont enuncia de manera provocativa ante la imagen que existe de un artista: “Si existe un arte del cine, existe un artista: el cineasta” (2004, p. 157).¹¹⁸

Por otro lado, Robert Stam (2015) rastrea el “autor” revisando las primeras definiciones y transformaciones entre los años treinta y sesenta, y rescata la idea originaria de reivindicar el medio cinematográfico, más allá de su modo de producción, como un arte con visión propia semejante a la de otras disciplinas. Entre las posiciones que revisa Stam se encuentra la de Alexander Astruc con “El nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra-stylo*” de 1948, donde sostiene la importancia del cine al lado de otras expresiones artísticas, considerando al director como un artista creativo; y la de dos referentes de la vanguardia estadounidense, Maya Deren¹¹⁹ y Stan Brakhage. Estos artistas buscan definir una teoría de autor al experimentar con recursos propios del lenguaje cinematográfico y con otros recursos visuales y performativos la percepción del mundo a través de la cámara, como la manipulación de la lente en las películas de

118 En *La teoría de los cineastas*, Aumont señala que el término “cineasta” nace en Francia como defensa de la actividad cinematográfica ante las otras prácticas artísticas. Revisa también la lectura que Jean-Claude Biette hace sobre la configuración del cineasta que reúne dos aspectos: uno técnico, brindado por el director y otro temático, que aporta el autor. Ambos se traducen en un punto de vista acerca del cine y del mundo (2004, pp. 158-159).

119 Deren fue poeta y ensayista política y cinematográfica, y es considerada la madre del cine *underground* en EE. UU. No solo se preocupó por la producción de sus películas, hacia la década de 1940, sino que realizó la distribución y exhibición del cine de vanguardia en universidades y museos (Belinchón, 2017). Este acompañamiento de su producción es similar a la manera en que Gustavo Fontán, con sus largometrajes, sigue las distintas exhibiciones recorriendo centros culturales, cineclubes y universidades.

Brakhage, o el movimiento de los cuerpos y sus coreografías, en el caso de Deren (Martínez López, 2016).

Es posible observar en estas posiciones de los artistas la intención de definir un cine desplazado de la cinematografía que predomina en las primeras décadas del cine industrial. Estas posturas exponen obras que buscan la experimentación, se alejan de los modelos previos y encuentran en su proceso de realización el paradigma que da lugar a la voz de un artista –el director cinematográfico–, sujeto creador que habla con una mirada particular.

Al revisar la filmografía de Gustavo Fontán se visibilizan posturas que se aproximan a las nociones citadas anteriormente. Así, siguiendo a Aumont (2004), es posible identificarlo como cineasta tanto por los abordajes temáticos como por el tratamiento audiovisual que remite a las imágenes y a las posibilidades del aparato cinematográfico, a la vez que los recursos que Fontán utiliza durante el Ciclo de la casa tienen afinidad con la experimentación que practican los artistas de vanguardia (Deren y Brakhage). Aquí el director explora las narraciones del ciclo a través de capas múltiples y efectos prismáticos sobre los rincones del hogar, ensamblados temporales y mixturas entre las personas que habitan la casa y los actores que se incorporan.

La posición de Fontán en su obra conjuga el lugar de autor/artista dentro del campo del cine y en relación con el mundo de las artes. De esta manera, desarrolla su producción traspasando los espacios convencionales del cine, con participaciones en proyectos de videoarte, videoinstalación o escritura, que lo posicionan como un artista permeable a explorar los lenguajes artísticos y otros modos de realización. En el afán de rastrear la figura autoral en el cine moderno y sus huellas en realizaciones contemporáneas, es pertinente analizar la conformación de la teoría de autor.

3.2.2 La política en los autores

La concepción de autor cinematográfico empieza a definirse a finales de la década del cincuenta con la configuración de la teoría de autor y voces que cruzan la cinefilia, la crítica y la realización. La actitud reflexiva de algunos directores, de obras anteriores a los años sesenta, comienza a materializarse no solo en artículos sino también en sus películas

y se convierte en una referencia a la hora de pensar la figura del autor tanto para acrecentar su culto como para discutirlo. En la contemporaneidad resurgen estas bases, pero también sus transformaciones, al pensar en distintos tiempos de realización y estructuras de producción, otros soportes de registro y temas abordados. El cine argentino contemporáneo se integra con voces que, lejanas a un contexto de producción que avaló proyectos con un perfil más industrial, comienzan a desarrollar su obra a fines de los años noventa.

La noción de autor cinematográfico se gesta en Francia por escritos críticos que allanan el camino para la conformación de la teoría de autor, entre los que se destacan el texto de Astruc –citado anteriormente– y “Una cierta tendencia del cine francés” de François Truffaut (1954), quien desprestigia el rol del guionista en sus adaptaciones de clásicos de la literatura francesa que son transferidos a películas correctas y predecibles (Stam, 2015, p. 106). Estos ensayos, junto a agentes que fomentaron el visionado y circulación de películas, como la cinemateca nacional, el cineclubismo, los festivales de cine y las revistas especializadas, contribuyeron al surgimiento de la teoría del autor en la década del cincuenta. En este contexto surge la Nouvelle Vague, la nueva ola de críticos que comenzaron a filmar sus propios guiones y a exponer una poética que daba cuenta de sus libertades técnico-expresivas. Estos jóvenes directores se opusieron a las prácticas acartonadas previas con impetuosas polémicas que se enmarcaron en “la política de los autores”,¹²⁰ en la que defendieron la autoría como un principio clave de su crítica y obra cinematográficas (Stam, 2015, pp. 105-110).

Según Aumont (2004, pp. 163-164), “la política de los autores” fue la manera en que estos críticos resolvieron a qué nombres incluir para defender al autor cinematográfico. Por otro lado, J. L. Godard señala que lo importante siempre fue “la política” y no “los autores”, como una manera de oponerse a los mecanismos y a los

120 Esta frase surge del artículo de André Bazin “De la politique des auteurs” (1957), publicado en el Nº 70 de *Cahiers du cinéma*. Bazin, director de la revista, realiza una crítica al concepto de autoría propuesto por los noveles redactores, cuyo postulado define lo personal de la creación artística como el criterio que dará permanencia y progreso a las posteriores obras de un director. Bazin, en cambio, busca desplazar la personalidad como rasgo troncal que defina al cine de autor e incorpora componentes enlazados con el contexto de producción de la obra cinematográfica, en la que define que el genio no estaría en el autor/director sino en el sistema. Igualmente, se suma a las manifestaciones de “la política de los autores” en contra de ciertas producciones francesas volcadas a las adaptaciones literarias.

modos de desarrollo propuestos hasta ese momento (Russo, 1998). Estas ideas despertaron controversias en directores y agrupaciones que defendieron la importancia de la creación colectiva como estructura inherente a la práctica cinematográfica, con posicionamientos de mayor intransigencia como el “Tercer cine”, nacido en América Latina entre las décadas del cincuenta y el sesenta.¹²¹

“La política de los autores” francesa incorpora el término “política”, que más tarde los anglosajones reemplazan por “teoría”, y sintetiza así su interés por posicionar los discursos personales en torno al cine a partir de otras formas de hacer y reflexionar sobre el medio. Por otro lado, la “teoría de autor” cobró renombre en EE. UU. a partir de un artículo de Andrew Sarris de 1962, y es tomado como una metodología de lectura aplicada a las películas por parte de los críticos (Stam, 2015, pp. 111-114). Sarris sostiene una fórmula para escapar a la estandarización de un director: correspondencia entre una historia, o tema a narrar, y ciertos modos utilizados para exponer una mirada personal sobre esa narración.¹²²

Siguiendo a Stam (ibídem), resulta interesante poner en tensión el universo de la crítica –que trae consigo la cinefilia– con relación a la autoría, y esta última en vínculo con el cine como medio artístico. La necesidad de revisar obras previas a los años sesenta, para reflexionar sobre la figura autoral, implicó poner atención en el sello personal y establecer diálogos entre las películas; y en lo referente al estilo buscó indagar más en el “cómo” de la producción que en el “qué” (ibídem, p. 114). Esto implica, desde la dirección de un largometraje, priorizar el diálogo entre saberes técnico-expresivos y posturas político-ideológicas, que se manifiesta en un estilo propio con el abordaje narrativo de un tema o historia.

121 Junto a la idea de “Tercer mundo” aparecen distintas manifestaciones que buscan combatir el predominio de Hollywood y la caricaturización que este hacía de los países “subdesarrollados”. Así, el Tercer cine, con bases en el neorrealismo italiano, pero atravesado por la realidad latinoamericana, busca tomar su propia voz donde aparecen manifiestos, películas y concepciones de autoría que cuestionan la teoría del autor: “el cine de autor del Tercer mundo ‘nacionalizaba’ al autor, considerado como la expresión no de una subjetividad individual sino de la nación en su conjunto” (Stam, 2015, p. 119).

122 La “política de los autores” y la “teoría del autor”, configuradas y expandidas a partir de la década del sesenta, surgen en un contexto cinematográfico influenciado por el período de posguerra y la necesidad de generar y reafirmar un cine moderno, pero su indagación trascendió esta década y aún hoy continúan los interrogantes alrededor de la autoría. En este sentido, se han ido configurando herramientas para un abordaje crítico sobre la producción cinematográfica que se preguntan por la especificidad del medio y sus interrelaciones con otras disciplinas.

Estos interrogantes trasladados a las particularidades de la obra de Gustavo Fontán muestran una filmografía en el universo del cine argentino contemporáneo que exhibe una manera de pensar el lenguaje y elaborar un discurso personal con códigos afines. En su obra explora de manera transversal la experiencia con la realidad y mantiene lazos con las poéticas de sus referentes literarios. Por otro lado, se incorpora una escritura reflexiva que observa los procesos de realización de sus películas puestos en diálogo con otras producciones artísticas.

En el cine de Fontán existe una búsqueda reiterada en torno a las relaciones complementarias entre sonido e imagen que desvelan la percepción del público mediante el tratamiento de los registros de lo real en cada narración. En estas búsquedas, el director añade la temporalidad y un movimiento cíclico que presenta continuidad entre las películas de una serie e independencia en su forma autocontenida.

En estas prácticas que hibridan lo cinematográfico y lo extracinematográfico se constituye el sello de Fontán que define su figura de autor. Así, el principio modelizador que organiza este tipo de producciones se basa en buscar la objetivación de la subjetividad del autor a través de su poética (Chateau, 2010, pp. 117-122).¹²³ En el caso de Fontán, la agrupación de películas se vuelve particular en el cine argentino reciente y define sus rasgos autorales. En este sentido, Serge Daney discute “la política de los autores” de la Nouvelle Vague con interrogantes sobre la identidad del autor: “El autor no sería solamente el que consigue la fuerza de expresarse a despecho y en contra de todos, sino aquel que, al expresarse, encuentra la buena distancia para decir la verdad del sistema del que se distancia” (2003, p. 17). Daney plantea una cuestión política que versa sobre la pregunta acerca de quién se configura como autor, designación que ocuparían aquellos que escapan a los encasillamientos de la industria cinematográfica basados en los modos de producción.

El culto efectuado por los *cahieristas* hace resurgir el valor artístico de la obra pero lo desplaza hacia la figura del autor, movimiento que se expresa en la defensa del cine de autor y el fanatismo cultivado hacia ciertos nombres. Esto manifiesta cierta atención y exaltación al lugar del director, y una minimización del colectivo que forma parte de los

123 Se volverá sobre este concepto en el próximo apartado.

proyectos. Por otro lado, frente a estos postulados, los jóvenes de “la política de los autores” rescataron obras y directores que generaron una nueva forma de pensar el cine, con debates cinéfilos y artículos críticos, y, por otro lado, contribuyeron a la conformación y consolidación del cine moderno (Oubiña, 2019, pp. 275-276).

La obra de Fontán presenta afinidad con la postura de Daney en cuanto a las estrategias para financiar y producir sus películas, eludiendo categorías fijas desde su postura, pero respondiendo de forma planificada a los modelos de las instituciones. De igual manera, la configuración de sus equipos de realización y el sostenimiento durante el desarrollo de su filmografía proponen otros modos de resolver la producción cinematográfica. Estos modos de concebir una realización, que propician y discuten la figura del autor, encontraron voces desde la década del sesenta, como la de los intelectuales Roland Barthes (1994 [1968]) o Michel Foucault (1999 [1969]), que analizaron otro rol para el autor en la creación de una obra.

3.2.3 La figura del (no) autor

En paralelo a la reafirmación de la noción de autor aparecen posicionamientos que propician una revisión de este rol, a partir del proceso de creación de una obra y su recepción, o bien priorizan el discurso de las prácticas artísticas, pero con cierta distancia del sujeto creador de aquellas prácticas. De esta manera, en los años sesenta Barthes da preponderancia al enunciado y Foucault incorpora la “función autor”, ideas que buscan desplazar a la persona física de las producciones y priorizar el discurso.

En “La muerte del autor”¹²⁴ (1994 [1968]), Barthes dispone los componentes que entran en juego en la creación y la recepción de una obra literaria: hay alguien que escribe; hay una escritura; hay una crítica sobre esta escritura que siempre remite a quien escribe; y hay una persona que lee la escritura de quien escribe. Según el semiólogo, la escritura de un autor se produce con materiales y experiencias que provienen de otras voces, y esto acentúa la importancia del enunciado y no de su escritor. Pero las obras solo serían enunciados “suspendidos” si no fueran intervenidas de

124 Se trata de un breve ensayo escrito entre 1967 y 1968 en relación con la práctica literaria, pero los conceptos trabajados son extensibles a diversas disciplinas artísticas.

algún modo por la lectura de un público atento y activo, que finalmente es quien le aportará su interpretación.

Asimismo, Barthes corre el foco de atención del sujeto que escribe hacia la producción, algo que se relaciona con lo que Foucault en 1969 llama “función autor”. Dicha función desplaza al autor/sujeto de la obra y lo hace recaer sobre el “modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (1999 [1969], p. 339). Foucault plantea que no todos los discursos están provistos de esta figura, sino solo aquellos que producen una ruptura debido a su singularidad, modalidad que se genera de forma compleja con un proyecto a largo plazo acompañado de una fuerza creadora que sostiene y alimenta la función autor. Esto se observa en el tratamiento de los temas, las inclusiones y las discontinuidades a lo largo de una obra, como así también de lo que se ha descartado.

En línea con Foucault es pertinente pensar cómo a lo largo de la historia del cine se ha desarrollado el rol del director/autor en diálogo con la obra. Esto determina el cruce de las condiciones sociohistóricas y las variables geográficas y económicas de su realización audiovisual con las particularidades inherentes al mundo de las artes: variantes y redefiniciones de la noción de autor, los discursos artísticos, el rol de la crítica y la lectura del público.

A partir de la década 1970, la idea de autor se encuentra en crisis ante una cinefilia crítica que se reacomoda con influencias del psicoanálisis y el feminismo, y una producción que contempla otras manifestaciones como el cine militante, el videoarte y la aparición de la televisión (Bulot, 2019, pp. 103-104). Estas prácticas cuestionan la concepción más tradicional de la autoría, según los lineamientos de la “política de los autores”, y abren preguntas sobre su aplicación y expansión en distintos ámbitos del audiovisual.

Gustavo Fontán, considerado un autor en la proposición de esta tesis, demuestra una serie de analogías con postulados iniciales de la noción de autor y también algunas diferencias producto de su postura ante el cine, el contexto de realización y su relación con otras disciplinas. En su filmografía se observan rupturas y particularidades aplicadas en distintas etapas mediante transformaciones en las modalidades de representación, en

los abordajes experimentales y en las estrategias de elaboración a largo plazo. Las películas de Fontán fueron posibles, desde las condiciones de producción, bajo el afianzamiento de nuevos soportes y formatos de registro, y la constitución de pequeños equipos de realización. A estas decisiones, que van en consonancia con la propuesta de Howard S. Becker (2008) sobre la gestión y realización de una obra,¹²⁵ se suma el apoyo económico que brindó el Plan de Fomento del INCAA a través de las distintas vías y los derechos de exhibición.

La filmografía que propone Fontán se encuentra en continuo proceso, el seriado de este director se posiciona como una obra que se distingue de otras contemporáneas, lo que reafirma su actitud de fomentar en el cine argentino el desarrollo de un discurso que se identifica con una impronta autoral.

3.2.4 El campo del cine

La cinematografía argentina se ha identificado en distintos momentos con el “autorismo” o el “gesto de autor”¹²⁶ como forma de expresión de una serie de directores agrupados bajo el apelativo “artistas”, cuya filmografía ha exhibido coherencia y solidez. La producción con sello autoral en nuestro país ha brotado en tramas particulares del escenario político, social y cultural: la presencia de intelectuales en la década del sesenta y el desarrollo del cineclubismo; la recuperación de la democracia en 1983 y el retorno de los cineastas que se habían exiliado; y las películas del Nuevo Cine Argentino de los noventa con la Ley 24.377 puesta en vigencia en 1995. Como se señaló previamente, la obra de Gustavo Fontán comienza en los años noventa, pero su consolidación dentro del campo arranca luego de diez años de promulgada la ley, con una poética que se fortalece en la realización de proyectos periódicos, una obra que cobra identidad entre sus contemporáneos y una crítica que empieza a discutir y difundir su cine.

125 Becker (2008) desarrolla una “sociología del trabajo artístico” planteando la importancia de la división del trabajo, no solo en lo específico-disciplinar, sino en todas las actividades que intervienen para poder producir, realizar y circular una obra. Expone la presencia de los vínculos cooperativos, donde el artista está en el centro de la red, que va desde la idea hasta la exhibición.

126 Marcos Zangrandi (2018) propone la idea del “gesto” para hacer referencia a algunos puntos que el contexto del cine nacional desarrolla alrededor del concepto de autor partiendo de los motores que llevaron a los *cahieristas* a pensar en esta noción.

En este marco, se puede indagar en la construcción del autor o las marcas de un cine autoral desde la noción de “campo intelectual”¹²⁷ de Bourdieu (1967). El campo se organiza bajo una lógica específica que busca legitimidad cultural a partir de un escenario dispuesto de forma autónoma y un conjunto de reglas propias que regulan su funcionamiento. Este campo se entretiene con posiciones que no son neutrales, configurándose como un sistema que alberga instituciones, artistas e intelectuales, en las que el vínculo artista/público dependerá de las fuerzas que se estructuran dentro del campo de poder que se ha construido.

El campo intelectual de la producción cinematográfica en Argentina se ha reconfigurado a lo largo de la historia de esta práctica. Si en un primer momento los modos legitimaron el campo por medio del cine de estudio que sustentó cierta credibilidad, la década del sesenta rompió con esa tradición y buscó su lugar a partir de la formación teórica de sus directores, la proliferación de proyecciones en cineclubes y el enlace con el mundo de la literatura (Zangrandi, 2018). En las últimas décadas, como se indicó en el Capítulo 1, surgen nuevos factores en la escena cinematográfica: mayores propuestas educativas de formación audiovisual, crecimiento en la oferta de talleres y seguimiento de proyectos, nuevos canales de exhibición y circulación, apertura de convocatorias en entidades estatales y privadas, y una mayor vinculación con el extenso campo de las artes.

Tomando las décadas del sesenta y del noventa como momentos que marcan una renovación en el cine argentino, se observa un contexto diferenciado en los agentes que entran en escena y, por ende, una modificación en la figura autoral. Mientras que en los sesenta hay un gran desarrollo de la escritura literaria como parte de proyectos cinematográficos y de artículos críticos de directores, en los noventa el escenario del hacer cinematográfico presenta poca interacción entre la práctica y su reflexión.¹²⁸

127 Este concepto propuesto por Bourdieu (1967) se encuentra determinado por una serie de fuerzas que legitiman su universo al poder construirse con cierta autonomía respecto de otros campos como el económico y el político.

128 En los años sesenta escritores contemporáneos como Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, David Viñas o Beatriz Guido, quien trabajó a la par de su compañero Leopoldo Torre Nilsson, participaron en proyectos cinematográficos de manera notable. En la década del noventa, en cambio, hubo una mayor escritura crítica en revistas especializadas que empezaron a emerger —como *El amante*—, pero poca participación de pares del ámbito de la literatura, o escrituras crítico/reflexivas de los propios directores (Zangrandi, 2018).

Esta construcción pone en diálogo y tensión los componentes del campo audiovisual entre los que se encuentran autores/directores, periodistas, críticos, investigadores, curadores, programadores de festivales, distribuidores y productores, entre otros. Siguiendo a Bourdieu, “el autor se define solo en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado del tiempo” (1967, p. 153). En este sentido, se observa cómo las partes que intervienen en los procesos de legitimación de los autores/artistas lo hacen con escrituras críticas que pueden incentivar la realización de películas, discutir sus procesos –u omitirlos– y poner en cuestión el proyecto creador.

Fontán, docente en el ámbito de la enseñanza universitaria, ha ido entretejiendo un lugar dentro del campo con distintas experiencias en formatos y soportes para el desarrollo de su obra. En docencia, tanto formal como informal,¹²⁹ se vincula con las nuevas generaciones de estudiantes a partir de sus clases y del seguimiento de proyectos cinematográficos.¹³⁰ Dentro del ámbito de la crítica nacional, encuentra empatía con el crítico Roger Koza y con el teórico, historiador y crítico Eduardo A. Russo, con los que comparte afinidades estéticas y poéticas. Para la realización de sus proyectos Fontán aplica a canales que brindan una gran libertad en el proceso de realización (la vía digital), y una vez concluidas las producciones visita espacios de circulación con distintos perfiles (el cineclub La Quimera y el Centro Cultural Leonardo Favio en la ciudad de Río Cuarto, por ejemplo) donde presenta o estrena sus películas, y muestra avances de nuevas realizaciones mediante cortes de montaje que proyecta para invitados.

Durante el proceso de producción de sus largometrajes, como se ha indicado, Gustavo Fontán produjo escritos en forma paralela bajo la modalidad de “diario de rodaje”, pero con anotaciones que indagan sobre el hacer cine y la experiencia del rodaje. Algunas de estas reflexiones han tomado otro formato y se publicaron como ensayos

129 Fontán es 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, y ha conducido talleres en distintos espacios como en el Cineclub La Quimera de la ciudad de Córdoba.

130 Gustavo Fontán señala que este tipo de prácticas le permite renovar el contacto con los jóvenes. Algunos de aquellos nuevos realizadores ya habían hecho sus primeros largometrajes cuando fueron sus estudiantes, como Ezequiel Acuña (*Nadar solo* [2003] y *Como un avión estrellado* [2005]) (Carvajal Borland, 2007).

breves en su blog personal, en revistas especializadas,¹³¹ o en el blog del crítico Roger Koza. Esta modalidad, que implica un proceso autorreflexivo en su obra, se manifiesta también en intervenciones diegéticas en sus narraciones: una participación directa en *Elegía de abril*, una presencia sugerida en *La casa*, y su voz over en *Lluvias* y *El estanque*.

Dentro del campo de la producción argentina contemporánea Fontán no presenta un lugar definido, sino que se ubica “entre” la práctica experimental y el cine narrativo, la realización independiente y el perfil industrial del NCA, los festivales y el cineclubismo. Esta posición le permite cierto movimiento entre estrategias de abordaje, formas de producción y espacios de circulación.

Su postura ante el medio se manifiesta tanto en los modos de producción como en las prácticas que colaboran en hacer circular sus escritos, acciones que alimentan su presencia activa dentro de un sector de la comunidad audiovisual. En este escenario se desarrolla un director con un plan que deja entrever en su diagramación un gesto político en el arte con perspectiva autoral.

3.3 Un plan de trabajo

En el desarrollo de este Capítulo se ha señalado un procedimiento iterativo reconocible en gran parte de la filmografía de Gustavo Fontán que ha conducido a una revisión de la figura del autor en el marco del cine argentino contemporáneo. Esto decanta en una lectura de sus ciclos con el objeto de precisar el posicionamiento particular del director a través de los modos de producción y de las herramientas utilizadas en una obra seriada que es ajena a los productos *mainstream*.

En esta propuesta, surge la idea de un plan de trabajo –en palabras del propio Fontán¹³² que, por las características de su proceso, se puede identificar con el diseño de un programa a largo plazo que finalmente dará origen a un ciclo de producción. Para

131 Algunos ejemplos son los artículos publicados en la revista *Arkadin*: “Modos de penetrar en el mundo” (Fontán, 2012a), título que refiere a Juan L. Ortiz, y “Con el rabillo del ojo” (Fontán, 2018b). La palabra de Fontán será retomada en el próximo Capítulo al contrastar su perfil ensayístico con su obra cinematográfica.

132 En una entrevista realizada por Ezequiel Salinas, Fontán refiere al Ciclo del río como un diseño que comienza por algo abstracto y termina recuperando los personajes. Esta idea que se expande en un grupo de películas es planteada por Fontán como un plan de trabajo (en Salinas, 2017).

abordar este conjunto de obras se toma la noción programa artístico propuesta por Luigi Pareyson (1988a) en sus escritos sobre la teoría de la formatividad,¹³³ que involucra varios puntos: el proceso de producción de la obra, la innovación de esta frente a la tradición, el lugar del propio artista y el estilo como forma manifiesta.

Así, la decisión de Fontán de una realización con proyectos enlazados que exploran el vínculo con el referente y optimizan recursos es contemplada como un gesto que adquiere dimensión política. De este modo, por un lado se observa el armado de un plan que busca un desarrollo en el tiempo y sorteja las condiciones de producción propias del contexto argentino, y, por otro, a un autor que construye su propia poética mediante una mirada particular sobre el referente abordado, el cine y su lenguaje.

3.3.1 El programa como proyecto artístico

Al recorrer la filmografía de un director se presentan interrogantes sobre la noción de autor y surge la necesidad de encontrar las características singulares de su obra que erigen un sello personal. Las preguntas indagan sobre la consolidación de una forma de narrar, el uso de ciertas herramientas, o bien en la adopción de estrategias reconocibles en cada película. En el caso de Fontán, una de las particularidades de su cine se encuentra en la existencia de un plan manifiesto a través de ciclos o trilogías, modalidad que muestra un programa con una “política” del autor cuya legibilidad es dada por una crítica que forma parte de los entramados que conforman esa política.

Para aproximarse al programa artístico de Fontán se recurre a la revisión que este realiza sobre los procesos de su obra, la experiencia narrada por Diego Poleri¹³⁴ y la voz crítica de Eduardo A. Russo que sigue la obra del cineasta. Por otro lado, es necesario considerar la implicación de un plan de trabajo en la producción de una obra artística, constituido como un programa que se desarrolla a lo largo de un lapso de tiempo.

133 Esta teoría comienza a manifestarse en una serie de ensayos publicados en la revista *Filosofía*, entre 1950 y 1954, y se constituye como tal en un libro titulado *Estética – Teoría della formatività*, editado en Turín en 1954. En este material el autor revisa las poéticas en diálogo con la idea de programa operativo, no solo en los artistas sino también en los críticos (Eco, 1970, pp. 14).

134 Diego Poleri ha trabajado junto a Gustavo Fontán en varias de sus películas, dirigiendo la fotografía y/o haciendo la cámara: *Marechal, o la batalla de los ángeles* (2001), *El paisaje invisible*, *El árbol*, *La madre* (2009), *Elegía de abril*, *La casa* (2011/12) y *El limonero real* (2016).

Como se ha adelantado en el Capítulo anterior, Fontán comienza a pensar en proyectos a largo plazo en 2004 (luego de terminar *El paisaje invisible*), con un argumento inicial encuadrado en su experiencia de habitar el espacio de la casa de sus padres, que discuten sobre la vida de una acacia que se encuentra en la vereda. Este regreso a los rincones del hogar, cargado de años e historias familiares, provoca en el director una revisión de su percepción que lo predispone a encarar un conjunto de proyectos cinematográficos en la casa donde creció. Este programa se inicia con *El árbol*, y la observación que realiza de la casa junto a Poleri, con registros documentales sobre la vida del hogar, sus rincones, los cambios lumínicos y algunos movimientos de sus habitantes. Así dan inicio a un proyecto que dura alrededor de nueve años y motiva la realización de tres largometrajes. El director de fotografía, luego de ser parte de esta trilogía, escribe algunas impresiones de su experiencia durante el rodaje: “Cuando arrancamos a pensar *El árbol*, Gustavo me planteó un proceso largo [...] al principio, terminaron siendo tres películas, en una misma casa, con una mirada en común y una búsqueda intuitiva narrativa y estética” (Poleri, 2012).¹³⁵ De este modo, la percepción del escenario y los registros de la película, en correspondencia con la cita anterior, manifiestan que el plan que se propone el director no tiene un programa rígido sino ciertas libertades propias del cine moderno que vuelven posible la confluencia de lo cotidiano y lo extraordinario, lo repetitivo y lo que irrumpe.

Gustavo Fontán diseña, entonces, un plan cuya condición de realización implica un retorno a los espacios familiares que le dieron origen, y un “volver a mirar”¹³⁶ que en su desarrollo adquiere finalmente el formato de ciclo.¹³⁷

Luigi Pareyson, luego de comentar que algunos artistas conscientes de su propio trabajo proponen que la obra preexiste a su autor, sostiene que “la actividad del artista no es descubrimiento sino invención que pasa radicalmente del no ser al ser, sin por ello

135 En este escrito de Poleri, publicado en el blog personal de Gustavo Fontán, puede leerse el comienzo de este proceso hacia el año 2003, su tránsito por las tres producciones y el cierre del ciclo con el estreno de *La casa* en 2012.

136 En una entrevista realizada por Irene Depetris Chauvin (2014), en el marco del 16° BAFICI, Fontán plantea como una estrategia de trabajo en los ciclos el “volver a mirar” el espacio abordado en obras anteriores.

137 Resulta interesante destacar lo que postula Fontán al respecto: “Me gusta pensar las películas en ciclos porque hay algo que obliga a pensar las películas de un modo asociado que tiene que ver con una continuidad en algún punto y una renovación en otro. Hay algo en ese movimiento que permanece y hay algo que se modifica. Ese movimiento me encanta pensarlo en forma de trilogía” (Russo, 2016).

presuponer algo que bajo la forma de idea o intuición sirva de modelo para copiar, proyecto que seguir o plan que realizar” (1988b, pp. 26-27). Su concepto del arte está vinculado a la forma, y esta es como un organismo que tiene sus propias estructuras y funciona de manera autónoma. Lo formativo en el arte implica que, mientras se hace se va inventando un modo de hacer, es decir, cada obra tendrá su proceso de acuerdo a ciertos materiales que se pondrán en relación (Eco, 1970, pp. 15-17).

En este sentido, el plan de trabajo en Fontán se construye con miras a un período prolongado, pero no se dispone de manera hermética, sino con la posibilidad de que en el contacto con la experiencia del rodaje pueda darse alguna alteración que modifique el plan, aunque no su esencia. Esta permisividad da cuenta de la existencia de un programa artístico flexible, como en el Ciclo del río, pero no por eso menos programático en su estructura. El director cuenta que en un principio el proyecto contenía tres largometrajes y sin embargo lo imprevisto de trabajar con lo real generó un nuevo componente que se interpuso a la trilogía para constituir una tetralogía con la película *El día nuevo*¹³⁸ (en Salinas, 2017).

Eduardo A. Russo señala que en las obras de Fontán se forja una combinación entre lo velado y lo revelado, lo que está resguardado y en algún momento emerge en la película. Esta manera de pensar el universo en ciclos muestra la presencia de “un movimiento que liga de manera remarcable el plan y lo inesperado” (2018, p. 7), es decir, hay una organización que se revela ante un proyecto a largo plazo, pero también está presente en el armado de cada largometraje de la serie. Se puede observar en estas búsquedas del director un procedimiento que adhiere, de manera aparentemente azarosa, a imprevistos dentro de un universo común que permite interrupciones que son recibidas e incorporadas al plan inicial.

Esta forma de encarar los ciclos en Fontán presenta similitudes con el desarrollo de obras contemporáneas como la Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa,¹³⁹ producciones

138 Durante el rodaje de *El rostro en el río Paraná*, Maldonado asiste como guía, y más tarde se convierte en el protagonista de esta nueva película del Ciclo del río.

139 Esta obra del director portugués surge al conocer a una familia en un barrio de Lisboa, As Fontinhas, lugar habitado por inmigrantes del norte de Portugal y de las islas de Cabo Verde. La trilogía de Pedro Costa se compone de dos ficciones, *Ossos* (1997) y *Juventude em marcha* (2006), y el documental *No quarto da Vanda* (2000).

vinculadas al cine de arte y ensayo que circulan por festivales de perfil autoral. Cada largometraje que compone la serie de Costa tiene sus raíces en la película anterior, *modus operandi* cercano a Fontán, como mirada sobre una situación particular que despierta un interés en el director y se enlaza con nuevas producciones. Mientras Fontán explora universos familiares con rasgos autorreferenciales, Costa aborda problemáticas sociales y le da voz a los habitantes marginados de Portugal a fines de los noventa (Villarme Álvarez, 2014).

En resumen, las voces de Diego Poleri, Eduardo A. Russo y la del propio Fontán exponen conceptos que entran en relación respecto a un modo de trabajo y a una posición ante el proceso de realización: “plan”, “movimiento artístico”, “búsqueda intuitiva” y “apertura a lo inesperado”. Al retomar estas apreciaciones aplicadas a la obra de un artista se busca generar un marco de referencia para pensar algunas nociones que se reiteran en este Capítulo: programa artístico, dimensión política y dimensión poética.

3.3.1.1 La teoría de un plan

Como se planteó anteriormente, Pareyson (1988b) señala que para la realización de una producción hay un artista que desde la invención canaliza para que la obra deje el terreno del “no ser”, para pasar a “ser”. Respecto de este tránsito, Umberto Eco (1970, pp. 19-21) analiza que en la teoría de Pareyson lo que “no es” tiene “brotes” que solo germinan si el artista los comprende y los hace suyos. Para recibir estos gérmenes hay una intuición que colabora en llevar adelante un proyecto y sirve para revisar e iterar sobre aquellos brotes como una manera de darle forma a la obra. A esta concepción Pareyson suma la importancia de una poética, como noción sobre el arte que permite ser leída, ya que expone que no es factible hacer ni leer arte sin una idea del arte. De este modo, propone que la poética puede estar implícita tanto en el estilo del artista como en el gusto del espectador, o bien se manifiesta a través de un programa artístico¹⁴⁰ diseñado como un horizonte que modelará obras futuras (1988a).

140 En la idea de “programa artístico” ingresan todas las metodologías que se elaboran para seguir una línea de trabajo en la producción artística, como manifiestos, tratados, códigos normativos, escritos que reflexionan sobre obras tomadas como modelos.

Siguiendo estos postulados, cabe señalar su pertinencia para pensar el modo de producción y la construcción en ciclos en la filmografía de Fontán. El director define la forma como “la expresión de un contenido particular: la forma no debe ser nunca un capricho esteticista, sino la estrategia para explorar y expresar algo en particular” (en Arahuete, 2012). Según Eco, en relación con la propuesta de Pareyson, aparece la importancia de la forma aplicada a una obra de arte, concepto considerado como un organismo que sostiene sus propias reglas para adaptarse a cada obra en particular (1970, p. 21). Por consiguiente, el “arte como forma” es pertinente que se aplique a la búsqueda que hace Fontán en sus películas, en la que una motivación personal-experiencial lleva a abordar, por ejemplo, el espacio de la casa de manera diferenciada en cada largometraje del ciclo homónimo.

En este ciclo se observa el plan que dispone Fontán al comenzar con los primeros registros de la casa natal, imágenes que contienen esos brotes que a lo largo de nueve años fueron produciendo iteraciones sobre el espacio que resultaron en la realización de tres películas. El regreso al escenario tuvo una mirada diferente que decantó no solo en una trilogía, sino en un movimiento interno que el director denominó ciclo. En todo ciclo hay algo de retorno al punto de inicio, y la propuesta de Fontán es una forma particular de seriado que busca mostrar ese movimiento que conlleva regresar. Esta modalidad, como un plan que se cumplirá al finalizar la serie, implica puntos en común entre las películas, pero también permeabilidad y libertad de trabajo en cada una de las narraciones que en su desarrollo mantienen lazos con la forma-ensayo.

Por otro lado, al rescatar el proceso de los ciclos, el director manifiesta que todo plan puede tener una arista, lo que implica una nueva organización que transforma la estructura de una serie, pero no las motivaciones que llevaron a producirla. Fontán agrega al respecto: “Estamos hablando de un plan de un movimiento artístico, entonces, los planes son como horizontes, definen intenciones y metodologías de trabajo, pero luego son abiertos y no se los puede cumplir dogmáticamente” (en Pereyra, 2017). Con estas palabras redefine la forma del ciclo, abierto a la experiencia de habitar una temática durante un rodaje, actitud que propicia una nueva configuración de la serie.

3.3.2 La forma de lo político

La elaboración de un programa de trabajo que contemple la realización de una serie de películas implica un plan de acción sobre un referente que se aborda a través de la mirada de un director y que aportará la dimensión política de su posicionamiento. Pensar lo seriado en Fontán, sus condiciones de elaboración y las particularidades hacia el interior de cada obra, implica advertir procedimientos que pone en movimiento el autor y, en relación con lo planteado por J. L. Godard sobre lo importante en “la política de los autores” (véase el apartado 3.2.2) parece ser más interesante el gesto político que la noción de autor.

Al recorrer la filmografía de Fontán en el Capítulo 2, en el apartado 2.1.1 “Referentes literarios y cine de ficción” se observan obras en formato de cortometraje o medimetraje, producciones independientes sostenidas por los integrantes del proyecto, fundaciones y el apoyo del INCAA. La experiencia de realización de un largometraje ficcional de gran presupuesto (*La costa errante*, Fontán, 2004), con un equipo poblado de roles y un ritmo que los proyectos de ficción ameritan para optimizar ciertos recursos, hace repensar al director los mecanismos de elaboración que le interesan para sus proyectos. Esta relectura decanta en la continuidad de un cine con estrategias utilizadas en las películas realizadas en los noventa: en la producción, retomar las condiciones de bajo presupuesto y equipos reducidos de integrantes, y en los abordajes realizativos, volver a la hibridación de las narrativas de lo real, los recursos de la ficción y los cruces con la experimentación.

En esta hibridación comienza a vislumbrarse un director que busca generar proyectos vinculados a un cine artesanal, sin encasillamientos en cuanto a modos, tiempos y recursos discursivos. De esta manera, los ciclos realizados entre 2006 y 2012 y entre 2008 y 2016, y la trilogía que va de 2014 a 2017, abordan interrogantes sobre temas como la vida y la muerte, la existencia y su trascendencia, la memoria y sus modos de construcción, la cercanía y la extrañeza de lo cotidiano, móviles que Fontán anda y desanda a través de distintas herramientas del lenguaje cinematográfico.

3.3.2.1 La realización desde los márgenes

Al revisar algunos ensayos que buscan definir o categorizar la obra de Fontán se retoman conceptos como “ambigüedad de materiales” (Eduardo A. Russo), “película híbrida” (Nicolás Prividera), “cine de resistencia” (Agustín Campero), o “cine anómalo” (Gonzalo Aguilar), términos que han llegado para instalarse y modificar así los cánones de la producción dentro de la tradición cinematográfica en Argentina.¹⁴¹ Al paradigma del NCA erigido en los noventa en base a sus rasgos particulares, Fernando M. Peña (2012) le inscribe otras modalidades al incorporar un listado de autores contemporáneos, entre ellos Gustavo Fontán, que visibilizan prácticas fronterizas y formatos de realización que están por fuera del 35 mm.¹⁴²

Esta lectura de críticos e investigadores, que rompe con el modelo del NCA (véase Capítulo 1), está admitiendo la existencia de un cine cercano a fortalecer su discurso dentro de la producción nacional, pero lejano de la idea de una industria legitimada por un sector de la comunidad audiovisual. Así, el cine que ronda los márgenes se dispone a provocar fisuras en un medio que busca constituirse y sostenerse como entidad autónoma con agentes que intentan fortalecer el campo con cánones homogéneos que responden al modelo industrial de realización.

Para revisar el lugar que los proyectos cinematográficos periféricos ocupan en el ámbito argentino, se toma la propuesta de Chantal Mouffe (Mouffe y Laclau, 2014) en torno a la importancia de toda obra artística en no amoldarse a lo establecido. De esta forma, la obra de Fontán, en un contexto particular de producción, se muestra inquieta a través de “aberturas” que presenta el propio lenguaje o bien alguna etapa del proceso de realización que se vuelve permeable a modificaciones. Por otro lado, la idea de industria cultural, abordada desde mediados del siglo XX, brega por sostener la circulación de los bienes culturales, aumentar la presencia del público y dar mayor visibilidad a las expresiones artísticas. Esto deriva en una asociación polémica entre cultura y

141 Estas apreciaciones propuestas por críticos e investigadores se encuentran desarrolladas entre la Introducción de esta tesis (Prividera y Aguilar) y en el Capítulo 1 (Russo y Campero).

142 Peña plantea que el perfil de la primera década (entre 1997 y 2007, aproximadamente) está conformado fundamentalmente por jóvenes creadores con películas relevantes. Ante esto propone atravesar otros ejes para ampliar el territorio del cine argentino contemporáneo haciendo algunas rupturas: franja etaria, continuidad en la producción, estreno en salas comerciales, género cinematográfico y soporte de realización.

espectáculo, que encuentra las herramientas necesarias para absorber las acciones “emergentes” (como el cine de los márgenes) que surgen de las diferentes prácticas artísticas.

Ante esto, algunas voces críticas expresan la imposibilidad del arte de contribuir a que el ser humano cuestione sus propias prácticas y sus modos de vida. Entonces, Mouffe se pregunta si el arte puede tener un rol crítico en nuestra sociedad y propone el agonismo como una forma de cuestionar el *statu quo*, con prácticas contrahegemónicas en un sistema democrático en el que se reconoce quienes son los agentes que integran la producción de una obra en el ámbito de las prácticas artísticas (Mouffe y Laclau, 2014, pp. 105-110).

Como toda entidad pública, el INCAA tiene sus reglas de funcionamiento para llevar adelante políticas de promoción del cine nacional. Desarrollado en el Capítulo 1, en el año 2007 se inicia un proceso de apertura al formato digital con la “quinta vía”, mediante la cual los proyectos documentales de bajo presupuesto acceden al subsidio con el adelanto de los derechos de exhibición televisiva. Muchas asociaciones y directores acompañaron esta iniciativa, con gran cantidad de presentaciones, al constituirse como una vía que propició cierta libertad, flexibilidad y apertura.

La categoría que respondió a esta convocatoria fue el desarrollo de la práctica documental favorecida por el formato digital a lo largo de todo su proceso de elaboración y exhibición. La apertura de esta vía colaboró con la multiplicación de realizaciones en el ámbito de la no ficción, práctica que se mixturó con la ficción y lo experimental, y así conformó un escenario amplio para el desarrollo de películas con impronta ensayística.¹⁴³ El propio Fontán considera que los directores expresan en este espacio las poéticas y expresiones más reveladoras del cine contemporáneo (Carvajal Borland, 2007).¹⁴⁴

Siguiendo a Pablo Piedras (2014) en torno a la transformación del documental contemporáneo, con la regulación del INCAA de 2007 se abre un proceso de

143 A partir de 2016 hubo modificaciones en el Régimen de Fomento y estas vías ya no existen como tales. Para dar cuenta del Nuevo Régimen General de Fomento que rige actualmente, consultar la Resolución 1/2017 del INCAA.

144 En distintas entrevistas realizadas a Fontán no aparecen muchos nombres o producciones ubicadas en estas zonas de innovación. Ezequiel Acuña, nombrado en el apartado “3.2.4 El campo del cine”, y Pablo Giorgelli, citado en talleres de proyectos cinematográficos (Fontán, 2012), han sido mencionados como poseedores de estas características, respecto a temas y narrativas audiovisuales.

incorporación de nuevas subjetividades y un alto grado de reflexividad¹⁴⁵ debido a la modificación de factores estéticos, discursivos, sociales y tecnológicos. En el cine de Gustavo Fontán la impronta de nuevos abordajes se ubica en primera instancia en lo discursivo, donde la propuesta se corre del documental que busca la mimesis para incorporar una mirada de la realidad desde la percepción y la experimentación. Se suman a estas búsquedas del director proyectos con otras motivaciones: priorizar la presencia de lo cotidiano y la extrañeza de su cercanía (Ciclo de la casa), experimentar la familiaridad poética que brinda un ambiente (Ciclo del río), e indagar la política de una poética de la identidad mediante una especie de diario filmado (Trilogía del lago helado).

Las intersecciones de estas búsquedas y las herramientas utilizadas por el director plantean una obra que se distancia de la categoría documental y se aproxima a una esfera con mayor amplitud en prácticas y abordajes, el cine de no ficción. Esto muestra el corrimiento de Fontán de la práctica documental, que históricamente ha estado asociada a la búsqueda de la verdad y la objetividad, para ocupar el lugar de una práctica permeable que se alimenta de lo real. En suma, la quinta vía se constituyó en un espacio que dio apertura a la producción de documentales, con pluralidad de voces y flexibilidad en la composición de los equipos de producción, y un amplio uso de las nuevas tecnologías que posibilitó la circulación y exhibición de las películas en distintos espacios.

En las decisiones tomadas por Fontán, entre las que se encuentran mecanismos para acceder a un subsidio, organización de pequeños equipos, procesos a largo plazo, armado de ciclos, y la porosidad de fronteras entre géneros, soportes y formatos, es posible interpretar un gesto político. Aquí se ve a un autor que busca transformar algo dado y generar otros modos de hacer mediante la experimentación con el lenguaje, la realización con pequeños presupuestos y la visibilidad de la obra por espacios no convencionales. Estas acciones contienen una dimensión política que acompaña el programa artístico del director, que desde su génesis actúan como instrumentos para definir una poética.

145 Este concepto presenta distintos abordajes, y según los autores suele separarse o integrarse con la noción de autorreflexividad que será abordada posteriormente. Robert Stam (2015, p. 182) propone la "reflexividad fílmica" como el proceso que las películas refieren en su propio desarrollo y que busca exponer a la película como una construcción y no como una ventana abierta al mundo.

3.3.3 El origen de una poética

Tras el recorrido por las particularidades de la producción de Fontán que generó preguntas sobre el plan de trabajo, la noción de autor y la dimensión política que expone su cine, aparece la necesidad de reunir y dar forma a todos estos elementos. Como se estableció en el apartado anterior, la poética emerge como la posibilidad de armar una idea del arte que dé cuenta del modo expresivo elaborado por Fontán, con recursos y procedimientos que encuentran en el programa artístico la estructura de su poética.

3.3.3.1 Lo poético

Con el afán de enlazar estilemas¹⁴⁶ en el cine de Gustavo Fontán, identificados con la mixtura de materiales, recursos y prácticas audiovisuales, es prioritario indagar los mecanismos instrumentados que exponen su posicionamiento ante el medio y el lenguaje. Luego de establecer algunas filiaciones entre las particularidades de su obra y la noción de autoría, emergen otros interrogantes vinculados a los términos poéticos y la escritura que se explicitan también en su filmografía. En este sentido, se busca ampliar lo poético a otras prácticas artísticas para luego considerar las estrategias que se focalizan en el “hacer” del director.

Siguiendo a Umberto Eco (1992 [1962]), hasta la ampliación del término para todas las disciplinas artísticas que hace Paul Valéry, solo se pensaba en la poética como el estudio de las estructuras lingüísticas de las obras literarias. Para Valéry la poética es el estudio del “hacer artístico”, concepción que Ana María Brigante (2012, pp. 276-277) denomina “teoría de la acción poética” al pensar la *poiética*¹⁴⁷ como el acto de producción que busca construir un objeto para un consumidor, que a su vez genera su propia *poiética*. Eco entiende la poética como el programa operativo de un artista que se

146 Este concepto se define como la “traza de un pensamiento” en otro, es decir, lo que se manifiesta de manera vincular entre un maestro y su discípulo (Gallardo Ortiz, s.f.). Esta trama puede darse entre las particularidades que comparten dos artistas en su obra, o bien los rasgos que se sostienen a lo largo de la filmografía de un director.

147 Concepto derivado de *poiesis* cuyo empleo pretende diferenciarse de las prescripciones que presentaba la poética e incorporar la acción, el hacer del artista/poeta/productor. Para ver un mayor desarrollo de las ideas de Valéry al respecto, se sugiere consultar el artículo de Anna María Brigante, “La teoría de la acción poética de Paul Valéry” (2012).

propone para el desarrollo de su obra, en la que se rescatan las declaraciones brindadas por el propio artista –propuesto también por Pareyson– y por los análisis posteriores realizados sobre la obra. De esta manera, la poética agrupa dos instancias: el programa operativo del proyecto y las intenciones que la obra terminada deja traslucir al ser analizada.

Pareyson (1988a) establece a la poética como la forma consciente del trabajo de un autor que se particulariza en la mirada sobre el universo que aborda. La define como operativa y de carácter histórico, y que acontece para generar “ideales” artísticos y “programas” de arte de la mano del autor (las comillas son del autor). La estética, en cambio, presenta un universo de mayor influencia y está vinculada con la sensorialidad y la experiencia del espectador. Pareyson recupera la poética frente a la estética, al provenir del propio autor y dejar de lado ciertas líneas filosóficas que imponen modelos de producción, aportando así mayor libertad al proceso de realización de una obra, que será nutrido con diferentes corrientes. Boris Groys (2016, pp. 9-19) también enfatiza la necesidad de pensar el proceso del arte contemporáneo en términos de *poiesis*, es decir, desde el productor cuya acción se transforma en huella de una política del arte.

Por consiguiente, la obra de Fontán puede abordarse desde una perspectiva poética a partir de los modos que utiliza para el desarrollo de sus proyectos y la manera en que los recursos audiovisuales se materializan a lo largo de su filmografía. A esta mirada se le pueden sumar los dos puntos anteriores sintetizados en programa artístico y gesto político, componentes que se manifiestan en la reflexión que el director vuelca tanto en su obra audiovisual como en los escritos críticos que surgen durante el desarrollo de su cine.

Un proyecto de obra se inicia porque se ha intuido una posibilidad concreta de realización y la forma se anticipa para guiarla. Así, se puede pensar la obra como presentimiento y concreción del artista, proceso que se vuelve indisoluble. La idea del ciclo en la propuesta de Fontán se configura como un horizonte a transitar, con la amplitud de poder revisar los modos de acercarse al referente. De este modo, el proceso de producción artística puede interpretarse como el movimiento que realiza la obra desde lo que pretende ser hasta su consumación, en la que el artista es el medio entre un

estado y el otro. Según Pareyson (1988b, pp. 27-28), la creación artística es un acto de invención que se construye en un modelo a seguir, un plan, que no por eso estará exento de incertidumbre. En este aspecto es interesante pensar que obras como los ciclos de Fontán se generan con ciertas trazas y el artista va descubriendo algunas estrategias que sedimentan y organizan una especie de norma del proyecto.

Retomando a Umberto Eco (1992 [1962]) es pertinente exponer los proyectos a largo plazo de Fontán a partir de una perspectiva programática como así también desde la posibilidad de una construcción en el camino donde la “acción de hacer” otorgue permeabilidad a un programa artístico que se vuelve flexible ante la apertura de lo experiencial. Una modalidad para compartir la percepción de un proyecto cinematográfico es posible con avances o cortes en los que los directores invitan a espectadores, proyectan algunas secuencias y luego surgen diálogos sobre la propuesta narrativa, la lectura de los personajes o los recursos utilizados, práctica que Fontán ha realizado con algunos de sus trabajos como el que dio origen a la película *El rostro*, durante un taller dictado en el Cineclub La Quimera.

Sobre lo antedicho, la noción de “obra abierta” de Umberto Eco da cuenta de la importancia del público en la lectura de una obra cuya poética, más o menos explicitada, genera diversas interpretaciones:

La poética contemporánea, al proponer estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una “ambigüedad” de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas (Eco, 1992 [1962], p. 62).¹⁴⁸

Por consiguiente, si se toma un anclaje determinado como el documental, se configuran códigos para un espectador que buscará construir y confirmar un vínculo con la realidad que sugiere este tipo de cine. Cuando una película como *El árbol*, con estrategias del documental observacional, sobre una pareja de ancianos registrados con

148 El entrecomillado corresponde a Umberto Eco.

una planificación detallada, aparece un código de lectura “en tránsito” ajeno a una categoría cerrada, que brinda mayor apertura a la poética que puede construir el público. En el desarrollo de la película se observan mayoritariamente signos implícitos que nos muestran el vínculo del director con ese universo: una abuela le dice a su nieto que el abuelo no quiere talar el árbol que ella ve muerto; más tarde le comenta que quizás no lo quiera hacer porque lo plantó el día en que nació su hijo. Se detecta aquí una intimidad en los diálogos del entorno familiar que sugiere una cercanía, pero para volver porosa la lectura en el público, Fontán escapa de las referencias directas y toma distancia de una producción que pueda ser señalada como documental autorreferencial.

Para enlazar la obra de Fontán con una poética se consideran las teorías narrativas miméticas y aquellas que se preocupan más por la narración y su estructura. La *Poética* de Aristóteles describe la mimesis a partir de tres componentes: el medio utilizado; el objeto imitado; y el modo de imitación. Esta conceptualización supone pensar, en términos narrativos, en la exposición de una situación a través de un soporte que presenta ciertas posibilidades y desde un posicionamiento particular. En este sentido, el lugar del autor, en diálogo con el medio y el referente, genera dos grandes modos de abordar las teorías narrativas: desde la mimesis o desde la diégesis. Estas dos modalidades han sido aplicadas a distintas disciplinas que dan protagonismo, respectivamente, a la visión y a la temporalidad de la narración (Bordwell, 1996).

Las teorías diegéticas, desde Platón, definen dos modos de contar una historia: de forma directa a través de la voz del poeta o de forma indirecta mediante los personajes. En el cine de Fontán, habitualmente la narración se desarrolla con la voz de los protagonistas (voz en *off* de forma reiterada), voces en *over* de narradores, las acciones de los personajes y la presencia del espacio. Un ejemplo que marca las diferencias entre formas directa e indirecta se da en *Elegía de abril*, cuando Fontán irrumpe dentro de la escena y modifica la diégesis configurada hasta ese momento. A diferencia de los ciclos, en los que no aparece la voz del autor, la Trilogía del lago helado es grabada por el propio Fontán con una pequeña cámara, y expone la voz del narrador que coincide con el autor. Así, la trilogía contiene registros de los desplazamientos y espacios del director, y el uso de su voz en *over*.

Mientras las teorías miméticas encuentran mayor correspondencia en la construcción del espacio que da cuenta de lo representado, las diegéticas se constituyen para dar forma a la narración mediante la acción y hacen énfasis en lo que acontece en una temporalidad determinada. En la obra seriada de Fontán se observa una estrategia de diálogo que pone en tensión estos modos con recursos narrativos y audiovisuales: explora la realidad y la fuerza de la mimesis e indaga la extrañeza de un universo conocido mediante la experiencia.

3.3.3.2 La motivación en Fontán

La manera en que Fontán lleva adelante cada uno de sus proyectos cinematográficos encuentra su razón en fundamentos que se convierten en guías para el equipo que integra la producción. Estos estímulos son el material que genera una primera identificación con una poética que busca definirse alrededor de estrategias y modos de construir su filmografía.

Las tensiones provocadas por los cruces entre los distintos códigos de representación en la filmografía de Fontán hallan un marco de referencia en la existencia de un “principio poético” que brinda particularidad a una mirada que explora el universo de la obra, más allá de géneros o prácticas (Fontán en Anónimo, 2014b). Tal principio constituye la motivación de Fontán para iniciar y desarrollar un proyecto audiovisual que, alejado de decisiones funcionales de producción, incorpora una estructura matriz como posicionamiento personal trasladado al resto del equipo y a sus respectivos roles durante el rodaje.

Al comenzar con el proyecto de la película *El árbol*, Fontán da cuenta de la importancia de un principio, que puede adquirir distintas formas, que constituye el eje por el cual se moverá el largometraje. Como ejemplo aquí se observa lo sucedido en *La casa*, cuyo principio poético rondaba lo fantasmal:

Teníamos la idea de la casa vacía, de los *travellings* para movernos por los espacios, de sombras y huellas. Diego Poleri propuso usar vidrios y espejos delante de la cámara. Hicimos varias pruebas, pero nadie estaba satisfecho [...] Hasta que Diego trajo un vidrio especial, todo quebrado, y al experimentar notamos que un ligero

movimiento cambiaba de tal manera la imagen que la impresión era como pasar de un espacio a otro, sin transición. En ese momento apareció la película y comenzamos a filmar (Fontán en Anónimo, 2014b).

Con la presencia de este principio se incorpora en su filmografía una guía para el desarrollo de sus películas que fortalece los proyectos realizados en serie. Fontán comienza a pensar no solo en una película sino en un concepto que, tras un proceso de producción extenso, se reelabora a través de varios largometrajes. Los modos involucrados en cada grupo de películas exponen un tratamiento que huye de categorías de género y se apodera de una modalidad que trabaja entre prácticas audiovisuales, cuya orientación es el principio poético y la experiencia del director.

3.3.3.3 Los fundamentos de la obra de Fontán

Desde los formalistas rusos se manifiesta la pregunta por un cine impregnado de lo poético, o bien por un cine preocupado por la semántica de la narración. Viktor Shklovski¹⁴⁹ da cuenta de algunos procedimientos utilizados como el paralelismo de secuencias, la repetición o la aceleración de imágenes provocadas por el montaje que pueden ser parte de una película que prioriza lo poético o bien lo narrativo. La obra de Fontán, en diálogo con estas dos modalidades, se concibe como una práctica atravesada por la experiencia en la que las categorías se vuelven porosas en pos de un discurso personal que se organiza alrededor de las condiciones de producción.

Luego de proponer que en la literatura los límites entre poesía y prosa son difusos y difíciles de definir, Shklovski expone los modos de abordar una narración cinematográfica: “Ya podemos afirmar que en cierto modo hay dos polos en el cine y que cada uno tendrá sus propias leyes” (1998 [1927], p. 137). Aquí alude concretamente a la existencia de un cine de poesía y un cine de prosa, estableciendo diferencias con un predominio de lo procedimental de la técnica en lo poético y una preponderancia de lo semántico en la prosa. Cuando se refiere a resoluciones poéticas, Shklovski propone las

149 Crítico y escritor ruso, fundador de OPOYAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético). Junto al Círculo Lingüístico de Moscú desarrollaron las teorías críticas y técnicas del formalismo ruso (Sanmartín Ortí y García Berrio, 2006). Entre sus trabajos, escribió un libro fundamental sobre la obra de Sergei Eisenstein: *Eisenstein*. Barcelona, Anagrama, 1973.

composiciones formales y las abstracciones de las figuras con la asistencia fundamental del montaje en la elaboración del discurso. Por otro lado, la semántica se refiere a los modos en que se desarrolla una narración por una ligazón de situaciones en la que lo argumental determina su estructura. Esta escisión es remarcada por el autor en la última frase del artículo: “El cine sin argumento es un cine de poesía”, afirmación que encuentra su lugar en ese contexto histórico y al cual el propio autor se anticipa: “En la cinematografía, somos por el momento unos niños” (Shklovski, 1998 [1927], p. 138), dando cuenta del comienzo de un debate cuya discusión sigue aún vigente.

En relación con este señalamiento de Shklovski, en la narración de Fontán se advierte una preocupación primera por la percepción de la realidad y lo procedimental de la técnica que la registre, y luego se incorpora la construcción de una narración a partir del montaje en la que el argumento deja paso a la percepción del ambiente de la película a través de las acciones que ejecutan los personajes. Esto expone la importancia de la experiencia poética por parte del director ante el referente, indagación que luego busca dar forma en algunas películas con argumentos más definidos y en otras una mayor apertura narrativa. Estas estructuras utilizadas por Fontán también pueden ser pensadas como formas “no narrativas”, en términos de Bordwell y Thompson (2006, p.102), con obras que no se preocupan por la narración, sino por el proceso que el público vivencia con el montaje de los fragmentos seleccionados.¹⁵⁰ Esta preponderancia de la imagen poética sobre la narrativa en Fontán se rescata tanto en la capacidad onírica que proponen sus películas, algo que subraya Pasolini en el cine de poesía, como en su afinidad con el cine moderno defendido por Rohmer que se nutre de recursos de la poesía y de la prosa (1970).

Si se evalúan estas relaciones en la producción de nuestros días, es propicio rescatar lo que establece Robert Stam (2015, pp. 346-347) al señalar que el cine contemporáneo se encuentra enriquecido desde lo estilístico y lo discursivo, por lo autoconsciente, e

150 Bordwell y Thompson (2006, pp. 102-139) definen cuatro formas no narrativas del cine. Estas modalidades se identifican por el tratamiento que aplican ante un hecho o situación, y se las clasifica en categóricas, retóricas, abstractas o asociativas. Dentro de estas, la forma abstracta encuentra mayor afinidad en algunas secuencias de películas como *La casa* o *La orilla que se abisma*, al poner atención en los juegos visuales y sonoros del registro y del montaje. De igual manera, la modalidad asociativa está presente en toda la obra de Fontán, donde la continuidad narrativa no se ubica en la acción, sino en la organización fragmentaria que se lee mediante la asociación lograda con el montaje.

incorpora una multiplicidad de estilos y prácticas, como el reciclaje y la resignificación de obras correspondientes a otros contextos. Estas mixturas y sus procedimientos discursivos desarrollan diferentes formas de pensar la posmodernidad que posibilitan detectar particularidades en la obra de Gustavo Fontán: una coordinada discursiva/conceptual al generar ciclos donde un seriado cinematográfico compone un movimiento interno ante un tema de interés y un estilo marcado por la mixtura de prácticas audiovisuales basado en la ruptura de sus límites. Estos puntos provocan un cambio en los paradigmas narrativos que rompen con los grandes relatos e incorporan pequeños argumentos surgidos de la realidad factual. Dichas transformaciones son motivadoras para Fontán, puesto que encuentra en su producción la idea del cine como experiencia.¹⁵¹

A partir de este último punto, es necesario retomar la poética abocada tanto a la no ficción como a otras prácticas audiovisuales para dar cuenta de su correspondencia con la obra de Fontán. En este sentido, las prácticas artísticas contemporáneas, como el videoarte o la videoperformance, contemplan la poética acompañada de otras nociones que buscan darle individualidad: “poética de lo posible”, “poética de lo particular”. Se trata de conceptos que se vuelven provechosos a la hora de abordar los rasgos singulares que presenta cada autor/artista (Alonso, 2008, pp. 55-57). Estas poéticas, que pueden ingresar en el terreno de las micropoéticas (Dubatti, 2011),¹⁵² surgen con fuerza en el documental a comienzos del año 2000 e incluyen propuestas que buscan generar una mirada particular sobre el mundo.

En relación con el cine documental, Michael Renov (2010 [1993]) sostiene que, si el propósito de una poética es comprender obras sostenidas por un lenguaje, es necesario trasponer este procedimiento al discurso de la no ficción para analizar tanto sus códigos

151 La experiencia, como parte del armado de sus proyectos, es tomada por Fontán como el sustrato que permite pensar que hay algo particular y único en la mirada de un autor (Fontán, 2019). En el Capítulo 4 se amplía este concepto como parte del desarrollo y análisis del Ciclo de la casa.

152 Jorge Dubatti propone el concepto de micropoética para nombrar las poéticas individuales dentro del mundo del teatro. Esta definición resulta pertinente a los fines de este trabajo, ya que las poéticas individuales se configuran como espacios heterogéneos que presentan tensión e hibridación en los materiales y procedimientos que generan los discursos. Dice Dubatti: “Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad” (2011, p. 74). Esta definición se aplica a la lectura del teatro argentino de la posdictadura –entre 1983 y 2010–, pero, por la diversidad de estrategias, procedimientos narrativos y posicionamientos, también puede ser aplicada al cine documental argentino contemporáneo.

particulares como las normas del lenguaje audiovisual. En este sentido, el autor busca pensar la poética despegándose de algunas lecturas que reducen el documental a “cine de los hechos” y así ampliar su análisis al cruzar las condiciones de producción, el discurso y las distintas funciones discursivas.

Para considerar la poética de Fontán es importante pensar en el contexto histórico en que se desarrolla su obra y poder designar, como se dijo anteriormente, la función y el efecto dentro del documental argentino. Como una forma de establecer afinidades entre las funciones del documental expresadas por Renov (2010 [1993], pp. 9-21) y los ciclos de Fontán, se revisan las cuatro modalidades propuestas por el autor que colaboran en la creación del discurso documental: registrar/preservar; persuadir/promover; analizar/investigar y expresar.¹⁵³

Estos cuatro modos parecieran constituir una estructura en capas que define el desarrollo histórico del documental: primero fue el registro; luego de considerar sus posibilidades aparece la persuasión; posteriormente se amplía la mirada y analiza su uso; para finalmente cerrar con un posicionamiento reflexivo sobre el lenguaje cinematográfico. En oposición a esta (crono)lógica, Renov plantea una coexistencia de estos modos de abordaje en el documental, algo que se ve afianzado por la interacción y conjugación en la producción contemporánea. La modalidad expresiva es prioritaria en la obra de no ficción de Fontán, pero se incorporan de manera conjunta el registro de la realidad y el análisis del proceso de realización.

En referencia a las modalidades que involucran el registro y análisis en las películas de Fontán, se puede revisar a Renov cuando expresa: “Todo documental reclama para sí mismo un anclaje en la historia; se supone que el referente del signo no-ficcional es un trozo del mundo (aunque uno privilegiado, por ser visible y/o audible) y, por ende, alguna vez estuvo disponible para la experiencia cotidiana” (2010 [1993], p. 36). Ante este “reclamo” se observa en el Ciclo de la casa, por ejemplo, la necesidad del director de indagar a través del registro sobre un referente que ya ha sido experimentado (por él y

153 En el Capítulo 4 se abordarán concretamente los modos de representación utilizados en el Ciclo de la casa a partir de otros autores como Carl Plantinga y Bill Nichols, como una forma de aportar otras voces en la construcción del discurso del director.

otros familiares), por lo que este proceso define hasta dónde se podrá activar la mirada del público.

Así, el universo de este ciclo muestra la observación meticulosa de un espacio real (el hogar centenario) junto a las acciones de sus habitantes. Hay un referente, analizado cuidadosamente, que se manifiesta de diferentes modos en cada película, evidencia estrategias diferenciales durante el proceso del ciclo y genera una poética en el director. Emerge entonces la función estética que propone Renov, mediante la modalidad expresiva que siempre ha estado presente en el campo de la no ficción, pero cuyo análisis ha sido desplazado al argumentar en esta práctica la preeminencia de lo referencial, representativo o comunicativo.

El desarrollo de este apartado ha configurado los puntos que dan forma a la poética de Gustavo Fontán, cuya producción contemporánea agrupa y mixtura modos de pensar la construcción narrativa de un cine con abordajes poéticos aplicados a realizaciones de no ficción. De esta manera, las particularidades de la poesía y de la prosa cinematográficas conviven en su obra, se integran y generan una percepción que combina lo experiencial con los signos narrativos del argumento. Por otro lado, las modalidades expuestas por Renov para la no ficción no solo se definen con relación a un marco histórico, sino en coexistencia con las cinematografías contemporáneas, campo abierto y permeable que dialoga con otras prácticas audiovisuales.

En lo que respecta a la obra de Fontán, sus ciclos o trilogías corresponden a un contexto sociocultural en el cual el giro subjetivo (Sarlo, 2007), que revaloriza la primera persona e intensifica la dimensión subjetiva, ya se encuentra instalado en las prácticas artísticas contemporáneas. Algunas de estas narraciones priorizan el universo cercano, otras abordan experimentaciones formales con el lenguaje, mientras otro grupo incorpora la voz del autor/narrador. En este escenario se configuró una poética del director que hizo hincapié en lo expresivo a través de las funciones de registro y análisis, con procesos contextuales que colaboraron en estimular, desarrollar y asentar un modo de hacer cine.

3.4 Configurar una poética

La poética se constituye en el proceso de creación de la obra de un artista e incluye tanto el discurso que emerge de las decisiones que se toman para su realización como la retroalimentación de sus recepciones posteriores. Esto constituye en los autores micropoéticas que mantienen diálogos y convivencias temporales y en las que se visualizan los estilemas que se sostienen a lo largo de su obra.¹⁵⁴

En la filmografía de Gustavo Fontán se puede ver cierta continuidad mediante las exploraciones que realiza sobre la realidad, la aproximación a la sensibilidad de escritores argentinos y la iteración sobre un tema o referente que genera un seriado cinematográfico. En la producción contemporánea argentina, la filmografía de este director se encuentra definida por las condiciones y los recursos de realización, relación que determina una postura ante el medio y contribuye en la conformación de su poética. Se da, entonces, la estructura de un programa artístico, sostenido y reelaborado en el tiempo por Fontán, que actúa como un gesto político y una huella autoral en su obra. Esto implica la concreción de un plan que trasciende lo identificatorio de una puesta en escena común como sello de autor en sus películas, y prioriza el uso de recursos y modalidades de representación en función de cada largometraje y ciclo de producción. De esta manera, el director hace pensar en una nueva forma autoral concebida bajo un programa que se proyecta como obra múltiple, pero que toma distancia de los formatos seriados de la industria.

La organización en ciclos exhibe un proyecto con cierta permisibilidad en su composición (trilogía o tetralogía), actitud no menos rigurosa que se vuelve política (y, en ese sentido, legible) para un público con voces críticas que acompañan la decodificación de la propuesta de Fontán. La concepción de lo político refiere a un plan de acción sobre la realidad; por consiguiente, la obra planificada determina una actitud política que contempla estrategias diferenciales para la elaboración del proyecto, la realización y la circulación de las películas. Estas acciones, que no se corresponden con prácticas o estructuras de producción hegemónicas, provocan un reacomodamiento ante lo que

154 Esto se desarrollará de manera exhaustiva en el próximo Capítulo al abordar las herramientas y materiales que utiliza Fontán para el diseño de sus ciclos y/o trilogías.

ofrece el sistema y generan zonas más permeables ubicadas generalmente en los márgenes y en diálogo continuo con otras disciplinas artísticas.

Al intentar definir cómo se constituye la poética de Fontán se observa un plan de trabajo diseñado y la existencia de un principio poético que se manifiesta de manera particular en cada película y actúa como motor del proyecto. Por otro lado, la mirada iterativa sobre el referente que se construye y deconstruye en cada largometraje permite al director diversas exploraciones con el uso del lenguaje en cada película y en cada seriado.

Respecto de la relación entre autor y poética, es pertinente señalar cómo la autoría manifiesta en la filmografía de Fontán ayuda a caracterizar la mutación que ha tenido esta figura en la contemporaneidad a partir de otras condiciones de realización. De igual modo, la poética como concepción se vuelve fértil para el abordaje y el análisis de la obra de un autor tanto por las partes que la constituyen y enmarcan como por los procesos de producción que la moldean y definen. Para dar cuenta de los modos de producción y las modalidades de representación que experimenta Fontán en sus películas, se propone explorar los procedimientos que definen su poética, afines a las exploraciones del cine-ensayo.

4. La exploración del hogar



El árbol, Gustavo Fontán (2006).

Este último Capítulo se apoya en las teorizaciones sobre la práctica del cine-ensayo y en las discusiones en torno a su lugar dentro del universo audiovisual para analizar un conjunto de elementos de lenguaje, narrativa y estética que Gustavo Fontán desarrolla en su obra cinematográfica. En este sentido, se abordarán particularidades del ensayo cinematográfico que encuentran afinidad con la filmografía de Fontán como así también filiaciones con directores u obras que en algunos casos se convirtieron en sus referencias, como Andrei Tarkovski, Robert Bresson o Víctor Erice. En un ejercicio de ingreso a la obra de Fontán, se examinarán específicamente las modalidades de representación y los modos de abordaje explorados en el Ciclo de la casa para luego identificar este ciclo

como una forma del cine-ensayo, en cuanto práctica permeable y en continua transformación.

Las búsquedas de Fontán se encuentran en la aproximación introspectiva que realiza a un universo de su interés. La utilización de procedimientos narrativos que exploran construcciones espaciotemporales fragmentarias y disruptivas, la hibridación en las modalidades de representación que rompen la dicotomía entre prácticas documentales y ficcionales, y el tratamiento que brinda al montaje¹⁵⁵ habilitan una dimensión poética y reflexiva a partir de un cine en continuo diálogo y tensión con la realidad. De este modo, los procesos de Fontán se encargan de combinar tales prácticas y expanden una serie de tensiones hacia el interior de sus películas: lo particular y lo universal, la realidad y la subjetividad, el registro directo y la experimentación, la reflexividad y la autorreflexividad,¹⁵⁶ la imagen fija y la imagen en movimiento, la obra individual y la realización seriada. La mirada que recorre de forma activa estas posiciones se condensa a través de los procedimientos aplicados por Fontán en su producción, proceso que lo define como un director que piensa mediante su obra, experimenta distintas estrategias y reflexiona sobre el cine.

El próximo apartado aborda la idea de cine-ensayo y sus relaciones con la ficción y el documental. Para pensar esta práctica, se propone revisar el concepto “ensayo”, críticas sobre la producción de Fontán que señalan esta filiación, y la palabra del propio director en escritos sobre su obra. Completan este marco las voces de investigadores que han indagado sobre el cine-ensayo, como Antonio Weinrichter y Josep M. Catalá (probablemente los dos más importantes en habla hispana), que estudian autores y películas, para ingresar finalmente a las bases que presenta la filmografía de Fontán.

155 Apelando al uso de la bibliografía citada en torno al cine-ensayo, se utiliza el concepto montaje en lugar de edición, más allá del formato de registro y posproducción.

156 Desde el cine-ensayo, para autores como Antonio Weinrichter (2007, p. 42) o Ángel Quintana (2007, p. 134), la idea de reflexividad se ajusta a una lectura subjetiva del mundo, que puede estar o no atravesada por lo autobiográfico, y la autorreflexividad como el gesto de la autoconciencia sobre lo que implica filmar. Esta última diferenciación se utilizará para el desarrollo de esta tesis.

4.1 Mirar el cine-ensayo

Luego de examinar la filmografía de Fontán en el Capítulo 2 e indagar los procesos de realización y su posicionamiento autoral en el Capítulo 3, se observan afinidades con los procedimientos cultivados por el ensayo audiovisual al proponer estrategias narrativas que promueven un cierto tipo de pensamiento cinematográfico. El ensayo como discurso presenta una construcción compleja, pero su aplicación en el cine atraviesa una problemática mayor desde la representación: la potencia del realismo que expresa la imagen técnica y la apertura que esta brinda a lo simbólico. Esta conjunción, que desplaza el ensayo audiovisual de las narraciones convencionales para ubicarse en una zona ambigua entre los abordajes de la ficción y las prácticas documentales, encuentra mayor empatía con la no ficción al ser explorada a través de materiales factuales.

4.1.1 Ensayo: noción y aplicación

Algunas películas de Fontán han recibido críticas que señalan el ensayo como modalidad o búsqueda que caracteriza el abordaje del director. Para ingresar en el terreno del ensayo es pertinente recuperar la definición de Arlindo Machado, para luego recorrer las críticas que refieren a esta modalidad, como así también la palabra del propio Fontán.

Machado propone el concepto “ensayo” como un texto con perfil discursivo, científico o filosófico,

[...] que conlleva atributos a menudo considerados “literarios”, como la subjetividad del enfoque (explicitación del sujeto que habla), la elocuencia del lenguaje (preocupación por la expresividad del texto) y la libertad del pensamiento (concepción de la escritura como creación, antes que simple comunicación de ideas) (2010, s.d.).

El autor señala los rasgos esenciales que se aplican en cada soporte o medio, pero es fundamental la idea de “atributo literario” del ensayo, característica que lo aleja de la posibilidad de discutir –desde una toma de posición y una mirada sobre la realidad– con la fuerza discursiva estructurada que sí tienen los textos de formato académico. En este sentido, si los atributos del ensayo no permiten el mismo tipo de ingreso a los cánones

discursivos de la cultura occidental para la discusión y/o reflexión sobre la realidad, se constituye una forma que sin una identidad unívoca tendrá su preocupación puesta en la libertad, la subjetividad y la expresividad para generar un discurso sobre un contexto determinado.

En el escenario de esta propuesta, la idea de ensayo audiovisual en la obra de Fontán habita un espacio fronterizo que entrama los procedimientos de otras disciplinas artísticas, como la literatura y el videoarte, la búsqueda expresiva que permiten los distintos soportes audiovisuales y la escritura reflexiva. Así, luego de revisar el primer ciclo de producción (Ciclo de la casa), se observa a un director que expone a través de un recorrido distintos abordajes que pueden ser leídos en consonancia con las modalidades de representación propuestas por Bill Nichols: observacional, participativa, reflexiva y performativa (2003, 2013). Estas categorías alrededor de la práctica documental mutan y se mixturán a lo largo del ciclo en el marco del cine de no ficción, con pequeños argumentos que ponen en diálogo y tensión elementos troncales de la narración con tratamientos particulares del escenario, el tiempo y sus personajes.

Por otro lado, es menester recorrer la crítica que han recibido las películas de Fontán alrededor del ensayo cinematográfico. En la Introducción de esta tesis se alude a un trabajo de Juan Pablo Cinelli en el que aparecen preguntas para pensar la producción de Fontán, concluyendo que “quizás lo mejor fuera no hablar ni de ficción ni de documental, sino de ensayo, prosa y poesía cinematográfica” (2012). La idea de ensayo es reforzada en otro pasaje de la crítica, en referencia a Sigmund Freud, al sugerir que el Ciclo de la casa es caracterizado por el director como un universo familiar que se ha vuelto extraño. En palabras de Freud, puede entenderse este acercamiento que piensa lo cotidiano como algo “inquietante y siniestro” (Errázuriz, s.f.).

En esta línea de análisis, los críticos Paraná Sendrós (2010) y Diego Batlle (2010) caracterizan *Elegía de abril* (2010) como ensayo poético y sensorial, mientras Roger Koza (2008) propone a *La orilla que se abisma* (2008) como un “riguroso ensayo poético”. En una entrevista realizada por la revista *Mabuse*, ante la pregunta de si existe una mirada documental sobre *El árbol*, Fontán responde:

Podría ser, para muchos es documental. Yo no lo sé. En el fondo es lo mismo, porque me parece que si las pensamos como categorías absolutas, documental y ficción, cerradas y clausuradas, nos perdemos de pensar las intersecciones que es donde creo que se da un juego muy rico de posibilidades. En la medida que las aislamos, nos perdemos ese juego. Este es un filme que invita a penetrar universos de silencios, murmullos, sensaciones, nostalgias [...] (Carvajal Borland, 2007).

Fontán no utiliza el término ensayo, pero se lee en esta respuesta un modo que cruza categorías, al no definir prácticas sino hablar de películas cuya identidad busca incorporar estrategias y modos que ofrezcan una apertura en la percepción de las imágenes visuales y sonoras en el espectador. De esta forma, cobra fuerza un acercamiento desde la experiencia del director en sus procesos de realización, idea que se despliega en la lectura del público, y permite pensar el cine desde la perspectiva del ensayo. Otro aporte para indagar la ubicación de Fontán en el campo cinematográfico y sus procesos de reflexión es su participación en distintas publicaciones, entre las que se encuentra el prestigioso blog del crítico Roger Koza y un artículo que integra la edición de la revista académica *Arkadin* que aborda el ensayo en el cine y en las artes audiovisuales.¹⁵⁷

Para observar la reflexión que Fontán propone en sus escritos publicados, se presenta un fragmento de la primera entrada en el blog *Con los ojos abiertos*, “La casa del cineasta: El atisbo”, en el que explora una idea desarrollada en su producción a través de la experiencia de rodaje en *La orilla que se abisma*:

En las orillas, los verdes se habían desbordado ya, durante esa época del año, 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. Le intenté explicar 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 aun 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, revisando el material,

157 “Variaciones sobre el ensayo en cine y artes audiovisuales” (Parte 1) es el tema abordado por Arkadin, FBA-UNLP, 2018. N.º 7. Este número abre con el texto de Fontán “Con el rabillo del ojo” (2018b), artículo que retoma y amplía ideas alrededor del concepto “rasgadura”, y que fuera propuesto anteriormente en un texto publicado en el blog *Con los ojos abiertos* (Fontán, 2018a).

entendí: a 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 (Fontán, 2018a).¹⁵⁸

Esta cita refiere a un momento que experimenta Fontán junto al director de fotografía Luis Cámara, un tiempo antes de comenzar el rodaje en el río Paraná. Manifiesta aquí cierto malestar, intranquilidad, que define como la percepción de algo incompleto que tensiona nuestra lectura: la costa del río y su alrededor parecen expresar una plenitud, pero allí despunta una “rasgadura”. Esta idea será explorada en las distintas producciones, como una manera de posicionarse ante el universo que construye y presenta en cada película.

Después de relevar voces críticas que han expresado cierta filiación entre procedimientos ensayísticos y la obra de Fontán, y dar cuenta de la manera en que su palabra transita por formas afines a la voz de un ensayista, se revisarán dos posicionamientos en torno al ensayo cinematográfico para indagar sus bases: uno cercano al universo de la ficción y otro que surge en las prácticas documentales.

4.1.2 Antecedentes del ensayo cinematográfico

El concepto de cine-ensayo, explorado por investigadores como David Bordwell (1996) o Antonio Weinrichter (2004 y 2007) se aplica fundamentalmente a producciones nacidas con el cine moderno luego de la Segunda Guerra Mundial. Ambos autores señalan la propia hibridación de la práctica ensayística: Bordwell identifica la ficción como marco amplio en el cual se asienta el desarrollo del cine-ensayo mientras que Weinrichter observa la pertinencia principal al universo del documental y del experimental, espacio amplio y poroso que incorpora luego –en línea con Bordwell–, otras vertientes provenientes de la ficción como el cine de autor de la década del sesenta.

158 En febrero de 2018 Fontán comienza una serie de publicaciones en el blog administrado por Roger Koza. Este espacio recibe el nombre *La casa del cineasta* y periódicamente aborda un tema relacionado al cine y a su experiencia como director. Hasta la fecha ha realizado siete publicaciones: “El atisbo”; “El mundo vislumbrado”; “Mirar por primera vez”; “La inminencia”; “Un caballo con el lomo sobre la tierra”; “La luz viene en nombre de la voz”; “Impresiones sobre el tiempo”; “Impresiones sobre el litoral”; “La inquietud”; y “Una maraña de hilos rojos”. (Extraído del blog *Con los ojos abiertos*).

4.1.2.1 La ficción y el ensayo

El “cine de arte y ensayo”, categoría amplia que propone Bordwell (1996) en *La narración en el cine de ficción*, surge a partir de directores que han hecho su carrera en la ficción. Entre estos aparecen citados referentes del cine moderno como Michelangelo Antonioni y Alain Resnais, voces que proponen una narración distanciada de estructuras clásicas al transformar el desarrollo de los argumentos y las estructuras narrativas, con manipulaciones temporales que ponen en discusión y diálogo, según Bordwell, tres modos de pensar el realismo en una película: lo objetivo, la expresividad y el comentario narrativo. Esta diferenciación se manifiesta, respectivamente, en la constitución del mundo histórico abordado, el punto de vista del director que implica su posicionamiento ante lo narrado, y, por último, la explicitación de su discurso a través de algunas estrategias audiovisuales en las que el montaje adquiere protagonismo.

En este sentido, si se toma el Ciclo de la casa de Fontán, la configuración se organiza de la siguiente manera: la realidad que da origen a estas tres películas del ciclo se encuentra sostenida por la existencia de una casa antigua, propiedad de una familia que ha dado cobijo a varias generaciones, y ha resguardado adornos, muebles y accesorios. La casa está ubicada en una localidad del sur del Gran Buenos Aires, Banfield, lugar que se menciona sobre placa negra en el comienzo de cada película del ciclo, junto con la estación y el año –*El árbol* (2006), Primavera de 2004; *Elegía de abril*, Otoño de 2009, y *La casa* (2011/12), Invierno de 2011.

Por otro lado, la expresividad de Fontán se manifiesta en las modalidades de representación que desarrolla en cada película. Estas modalidades, siguiendo a Nichols (1997, 2013), mantienen relación con parte de la historia de la no ficción (observacional, participativa y reflexiva) y exploran las formas de pensar el vínculo entre las referencias indiciales, la intervención del director y los recursos expresivos del lenguaje cinematográfico. En esta línea, *Elegía de abril* es un punto de inflexión en el que se explicitan estos procedimientos a partir del ingreso de Fontán y el equipo de rodaje en la diégesis.¹⁵⁹ Por último, el tercer componente para pensar el realismo desde Bordwell es

159 En el apartado “4.2 Acciones repetidas: Filmar, editar y pensar...” de este Capítulo se expondrá el desarrollo de las distintas modalidades de representación utilizadas en el Ciclo de la casa.

el comentario que desarrolla el director con algunos recursos audiovisuales: el uso de planos fijos con pequeños fundidos encadenados y leves movimientos; la presencia en escena; y en torno al sonido, relatos en *off*, sonidos asincrónicos y extradiegéticos que encuentran tratamiento y cohesión en el montaje.

Las distintas aristas abordadas previamente, en torno del tratamiento del realismo en el ensayo cinematográfico, encuentran un núcleo y un potencial en la ambigüedad de los materiales con los que se organiza la realidad. Este universo relativo se puede visualizar particularmente en *Elegía de abril*, donde los personajes que inician la narración manifiestan su negativa de continuar participando en el rodaje, y aparecen entonces acciones reconstruidas por actores que representan sus movimientos cotidianos.

Como se ha planteado en el Capítulo 3, el modelo de producción en ciclos o trilogías elaborado por Fontán se ubica en contraposición a un esquema industrial dentro del cine argentino contemporáneo, no solo desde la realización sino a partir del tratamiento del realismo que usa estructuras narrativas de mayor apertura y flexibilidad. De este modo, siguiendo a Bordwell (1996), ciertas particularidades de las películas, como el abordaje del mundo histórico, las intervenciones por parte del director y la utilización de herramientas tomadas de otras disciplinas como la literatura o el teatro, ya se encuentran en obras germinales del cine-ensayo que recorren la ficción, el cine de vanguardia y el documental.¹⁶⁰

4.1.2.2 El ensayo y la no ficción

Antonio Weinrichter considera el discurso sobre lo real como el inicio del ensayo cinematográfico. Para esto el autor recorre los orígenes de la práctica y su tránsito, más allá del documental, y expone una expresión preliminar: “El cine podía hacer algo más que contar historias” (2007, p. 20), pensando en otras formas audiovisuales que se alejan de las convenciones más rígidas tanto de la ficción como del documental.

160 Entre estos antecedentes pueden nombrarse películas vinculadas al cine de vanguardia respondiendo a distintos movimientos de entreguerras como el expresionismo alemán con *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920), el impresionismo francés en *La rueda* (Abel Gance, 1923) o bien el documentalismo social de Pare Lorentz en *The Plow That Broke the Plains* (1936).

Weinrichter dispone dos dimensiones para definir el ensayo cinematográfico: una externa que hace al universo del medio audiovisual y sus vínculos con distintas prácticas artísticas, y otra interna que se compone de las estrategias ensayísticas (materiales, voz, montaje).¹⁶¹ Estas dimensiones se diferencian al proponer la primera una identidad institucional de la práctica y, la segunda, la construcción de una entidad discursiva de la obra. Ambas se retroalimentan al generar una zona de intercambio entre las disciplinas artísticas y las formas del audiovisual.

Tomando la dimensión externa, en las películas de Fontán se detecta la presencia continua de la no ficción e incursiones en prácticas experimentales. Asimismo, el director desarrolla una escritura que transita por la poesía, la dramaturgia teatral, los diarios de rodaje y textos breves que, como fue manifiesto en el Capítulo anterior, publica periódicamente en un sitio de crítica cinematográfica.

En su blog personal, luego del estreno de *La casa* (última película del ciclo), Fontán revisa anotaciones realizadas durante todos esos años de rodaje y publica los siguientes fragmentos:

23 de junio de 2004 (Fragmento de *El árbol*)

La vida está en el suceso minúsculo, en la pequeña alteración de la luz y de la sombra, en la caída de las hojas, en un brote nuevo, en el rostro de Julio mirando la lluvia, en Mary barriendo. El hecho repetido una, dos, tres veces, nos pone ante la conciencia de nuestra propia finitud.

15 de noviembre de 2009 (Fragmento de *Elegía de abril*)

Sabemos:

La terrible sensualidad de los detalles.

Una mirada que se obstina donde ya casi no hay nada.

16 de junio de 2011 (Fragmento de *La casa*)

¿Cómo se mira un espacio vacío?

Sabemos y hay que seguir sabiendo: filmar para que lo real se manifieste.

El milagro lo hace la mirada (Fontán, 2012c).

161 En este apartado serán presentadas ambas dimensiones, pero su desarrollo será realizado en el último apartado de este Capítulo que analiza el Ciclo de la casa.

En estos fragmentos se observa la percepción del director alrededor del hogar donde creció, la presencia de sus padres y el detalle de los objetos que acompañan su historia familiar. Lo experiencial genera preguntas que interpelan su mirada sobre el universo cotidiano, con cruces entre lo reconocido y lo incógnito, que se manifiesta y registra durante el rodaje.

El componente externo propuesto por Weinrichter (2007, pp. 23-27) incorpora la herramienta tecnológica, en primera instancia el video, como formato que colabora en el desarrollo del ensayo con sus particularidades de bajo costo en todas las instancias de producción, maleabilidad y reproducción inmediata. Estas posibilidades que ofrece la herramienta abren el marco de la cinematografía y trazan relaciones con las artes visuales y performáticas a través del videoarte. El cine-ensayo encuentra entonces un amplio desarrollo sustentado por la presencia de lo factual y distintas manifestaciones artísticas, combinación que provoca, por un lado, un problema de identificación y pertenencia, y por el otro, una apertura del cine-ensayo que tiende lazos con otros lenguajes artísticos, como así también con espacios de exhibición y circulación.

Por otra parte, para una focalización de lo constitutivo del ensayo cinematográfico, Weinrichter propone pensar en distintas estrategias que hacen a esta práctica. En este sentido, al no pertenecer a los cánones de una institución en particular, como se planteó previamente, aparece el cine-ensayo como el deseo de pensar. De acuerdo a Catalá: “Las ideas no se tienen, sino que se hacen, se construyen de manera literal” (2005, p. 133). O bien, cada tema debe reconstruir la realidad: mientras el ensayo la “constituye”, el documental la “organiza”, como propone Alain Bergala (Weinrichter, 2007, p. 27). Aquí se observan dos puntos sustanciales del cine-ensayo: las ideas surgen durante el proceso de trabajo, es decir, se elaboran y reelaboran en el tránsito, y para esto se construyen herramientas que permiten a través del dispositivo cinematográfico¹⁶² procesos de reflexión hacia el interior de la obra.

162 El concepto de dispositivo se encuentra expuesto en los estudios teórico-filosóficos de autores como Michel Foucault (2018 [1976]) y Giorgio Agamben (2015), y dentro del ámbito de las artes Christian Metz (2001 [1977]), por citar algunos. En el presente trabajo se asocia el concepto a las partes que colaboran en ordenar el proceso de producción en cine y video, entre las que se encuentran elementos tecnológicos, económicos y estéticos, y que pone en juego un director en su película para un público. Para una discusión más extensa del dispositivo cinematográfico, véase “El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político” de Rubén Dittus (2013)

En una de las primeras notas de Fontán en su diario de rodaje de *El árbol* (octubre de 2003) se expone una observación sobre los árboles de la vereda:

Es primavera y volvieron a crecerle las hojas a las dos acacias que hay en la puerta de mi casa natal. Aunque uno de los árboles parece seco, las ramas enlazadas impiden saberlo con precisión. Hace unos meses, sus ramas oscuras tenían algo de espectral. Hoy están verdes, renacidas. Mi madre piensa que una de las acacias está seca. Mi padre no. ¿Qué tiene que ver esto con las pinturas de Goya que vi hace unos días? ¿Quién era la mujer pintada? Goya retrató a una mujer en distintas épocas. El paso del tiempo en ese rostro tenía algo preciso, cierto (Fontán, 2012c).

Aquí se manifiesta una percepción de los cambios que brinda la naturaleza y la actitud de los padres del director ante estas mutaciones. Además, se hace referencia a un ejercicio ya existente en la historia de las artes que aborda el paso del tiempo y sus transformaciones, principio a desarrollar dentro del Ciclo de la casa. La lectura que hace Fontán lo identifica con la mirada de los artistas visuales que, con cuidado y minuciosidad, abordan las particularidades de una imagen (audiovisual), como la reflexión del artista Antonio López a través de los membrillos de su patio que Víctor Erice rescata y expone en *El sol del membrillo* (1992).

Fontán anticipa un procedimiento que no solo se contempla en *El árbol* y en sus dos años de rodaje, sino que se encuentra en la génesis de su producción en ciclos y trilogías. De este modo, surge un proyecto que demanda volver a mirar el escenario y sus cambios, el movimiento de sus padres en sus actividades cotidianas y los recuerdos que afloran de ese universo. Esta metodología aplicada por el director se puede enlazar con una idea de Weinrichter sobre el uso de la imagen: “Una forma de subordinar la imagen a un discurso *posterior*: la imagen utilizada se retrotrae así a un *momento anterior*, creando pues la necesaria distancia con su sentido y función originales” (2007, p. 28). El procedimiento aplicado por Fontán implica revisar lo percibido junto a Diego Poleri en los primeros registros de la casa, ir analizando las distintas estrategias utilizadas para desarrollar el proyecto, registrar lo percibido y montar lo grabado.¹⁶³ Bajo esta modalidad se interpone en el proceso cierta distancia en *El árbol* respecto de la historia familiar, manifiesta en el

163 En palabras de Fontán, expuestas en el apartado 4.2, filmaban, editaban y pensaban para luego repetir el procedimiento (Vásquez, 2007).

modo en que posiciona la cámara para rescatar la vida de dos personajes que deambulan por su hogar envueltos en recuerdos familiares mientras piensan sobre el futuro de la acacia que habita la vereda hace cincuenta años.

Los otros elementos pertinentes para darle entidad al cine-ensayo son la voz del director y el montaje. Según Weinrichter, la voz del ensayista surge de la intersección de una voz pública y una voz íntima, voz que conjuga lo imparcial/objetivo con lo subjetivo/fragmentario. Esta tercera voz se observa en el ciclo al examinar el mundo histórico con herramientas que tensionan la mirada próxima con la observación que se aleja y permite el asombro. Así, Fontán no expone a lo largo de *El árbol* signos paratextuales que explicitan la relación directa con la historia del hogar, solo al final de la película aparecen los nombres de los protagonistas (Julio Fontán y María Merlino); esto sugiere una cierta distancia entre ellos y la voz del autor. Esta forma del director de regular la información, en tanto hijo de los protagonistas de la película, genera un pacto comunicativo con el público que lo ubica en una zona de indefinición y de extrañamiento: la posición de la cámara se intuye familiar, pero la enunciación predispone un alejamiento.

En *Elegía de abril* la presencia del equipo rompe la diégesis de los primeros cinco minutos, y se observa cierta expectativa ante la negativa de la protagonista de seguir grabando: “Yo no actúo más, me cansé”, dice Mary.¹⁶⁴ En esta película aparecen personajes de la película anterior (Carlos y Federico, hermano y nieto, respectivamente, de Mary), en un escenario familiar, la casa de la primera película. Los primeros registros surgen de una cámara que los acompaña, y luego se presentan dos elementos que modifican la enunciación de los primeros minutos: un nuevo punto de vista con una

164 Esta situación que muestra a un personaje protagónico decidiendo no participar más en la narración presenta antecedentes en la película iraní *El espejo* (1997) dirigida por Jafar Panahi. Dice Luciano Monteagudo (1999): “La frontera indiscernible entre realidad y ficción, la relación entre actor y personaje”, para introducirse en este largometraje que narra las vicisitudes de una niña que, al encontrarse sola al salir del colegio, decide volver a su hogar enfrentando la vida de una gran ciudad, pero en un momento decide dejar la filmación y escapar de la presencia de la cámara. Esto hace replantear el registro y empieza a tener gran presencia el sonido. La película se pregunta por el cine, las condiciones de rodaje, el vínculo entre la realidad de la ciudad y la ficción del cine, entre las particularidades de una ciudad y el registro cinematográfico.

videocámara que manipula Federico, y la incorporación de los actores, Adriana Aizemberg y Lorenzo Quinteros, que ocupan los roles de “Mary” y “Carlos”.¹⁶⁵

Por último, en *La casa* el escenario tiene un lugar cargado de misterios y fantasmas que la cámara intenta advertir y construir, tratando de encontrar algo más de lo que guarda en su interior. Luego del verso de Olga Orozco que abre la película: “Ellos nos llaman hoy desde su amante sombra, reclinados en las altas ventanas como en un despertar que solo aguarda la señal convenida para restituir cada mirada a su propio destino” (1946) y de la evocación de la coordenada espaciotemporal “Banfield, invierno de 2011”, aparece la casa con escasos mobiliarios habitada por personajes y situaciones que generan desconcierto. La cámara, en continuos paneos y lentos desplazamientos, recorre el espacio que fuera escenario principal en las películas anteriores, y en un momento incorpora en el cuadro a Mary, una de las protagonistas del ciclo. La banda sonora acompaña el extrañamiento de un hogar aparentemente abandonado con el sonido ambiente de una casa en silencio, y pequeñas intervenciones de ruidos diegéticos como la leche que hierve al fuego o los pasos de una joven que corretea por la casa.

En esta secuencia inicial la referencialidad de la casa ingresa en un universo onírico. Comienzan a ser parte de la narración planos de Mary, que observa por la ventana un lugar abandonado, y una silueta familiar (interpretado aparentemente por el propio director) que de forma paulatina recorre el escenario.¹⁶⁶ Una escena retoma las reuniones en la casa a través de un festejo de cumpleaños de Julio (padre de Gustavo) acompañado por un grupo de mujeres, un bebé, Mary y su nieto Federico. Este encuentro familiar adquiere la atmósfera de un recuerdo logrado mediante el tratamiento desenfocado de los planos por un filtro *fou* y una iluminación contrastada, en contraposición con los registros directos del proceso de desarme y demolición de la casa que ingresan paulatinamente a la narración a partir de los nueve minutos.

El último componente de la dimensión interna propuesta por Weinrichter es el montaje, para definir el tratamiento de la narración mediante la intervención y la

165 En adelante, el entrecorillado en “Mary” y “Carlos” indica que son los personajes en la piel de los actores ya mencionados, mientras que Mary y Carlos refieren a las personas reales (madre y tío de Gustavo Fontán).

166 Sobre la participación de esta silueta en la narración, se retomará luego en relación con la presencia del cuerpo y lo autobiográfico en el Ciclo de la casa.

organización de lo visual y lo sonoro, y la construcción de la diégesis espaciotemporal. En el Ciclo de la casa esto se observa en el tratamiento que involucra los procesos y condiciones de producción y la mirada del director sobre la realidad. Así, las operaciones de montaje en cada película responden a su estructura: una organización lineal en *El árbol*, una ruptura que cruza registro directo e intervención en *Elegía de abril* y una convergencia de tiempos en *La casa*. La propuesta del ciclo y su proceso de su realización implica relecturas sobre el escenario, los personajes y sus historias. Estas acciones reconfiguran la forma de narrar una historia cargada de vida y muerte, en cuya transformación se organiza el movimiento del ciclo.

Finalmente, el discurso pensado en la película termina de armarse en el montaje, por lo que el registro ya se ha separado de su origen referencial y pasa a formar parte de una segunda lectura que permite pensar tanto la imagen particular como su diálogo con otros planos visuales y/o sonoros. Acompañando el proceso de edición hay diversos tratamientos usados por Fontán sobre el cuadro, como enfoques selectivos sobre texturas o pequeños objetos, y planos que priorizan el reflejo de un objeto a su registro directo. El transcurrir de las tomas se percibe trastocado por procedimientos en cámara lenta y fundidos encadenados entre espacios y situaciones que enlazan distintos tiempos y rompen con la linealidad en la narración. Todas estas decisiones buscan desarticular las coordenadas espaciotemporales del cine convencional (esencialmente asociadas a la causalidad) y así provocar una percepción enrarecida en el espectador.¹⁶⁷

Estas estrategias de montaje pueden ejemplificarse en distintos fragmentos de las películas del Ciclo de la casa. Una escena de *El árbol* (Imagen 18) comienza con un paneo desde el marco oscuro de una proyección, tomando un fragmento de la imagen para recorrerla de manera horizontal hasta el otro límite de la proyección. Al iniciarse la toma se escucha el sonido de un proyector de diapositivas que rápidamente se funde con voces y risas de niños en un plano lejano. Cuando el paneo sobre la imagen sale del marco de proyección, el sonido de recambio de la diapositiva se enlaza con un plano que muestra la imagen proyectada en su totalidad, con comentarios en *off* de los protagonistas, Mary y Julio.

167 El montaje realizado por Fontán durante el Ciclo de la casa será abordado en el próximo apartado “4.2 Acciones repetidas: Filmar, editar y pensar...” al desarrollar los recursos ensayísticos utilizados en su cine.



Imagen 18. Mosaico de fotogramas de *El árbol* (2006).

En esta escena se conjugan lo fragmentario del registro y la imagen completa, entre la proyección de una imagen fija y el movimiento de la cámara, entre la diapositiva con el sonido fuera de campo del proyector y el sonido *off* de los niños que juegan. El montaje permite hacer dialogar estos componentes de manera complementaria, generando un

intenso diálogo entre el pasado y el presente, entre la oscuridad de la habitación y la luz de la proyección.

En *La casa* la narración reúne situaciones vividas por las personas que habitaron el hogar con el proceso de demolición que avanza a lo largo de la película. En este sentido, para fusionar estos momentos se apela a planos de breves reconstrucciones mientras la cámara se desplaza por rincones que luego serán enlazados por fundido o bien encadenados a través de un dispositivo externo incorporado a la cámara que fracciona el cuadro.

Un fragmento de la película que explora el diálogo entre la vida de la casa y su demolición comienza con un plano que muestra, a través de una abertura, algunas frutas junto a una ventana (Imagen 19). Ingresa en el cuadro una mujer y la cámara panea lentamente hasta otra ventana que exhibe escombros y objetos abandonados en un patio interior. El siguiente plano es un pasillo externo de la casa, enmarcado por una ventana, que conduce hasta la vereda en la que dos personajes dialogan mientras observan la fachada. Una melodía extradiegética comienza a sonar y parece despertar la atención de estos personajes hacia la casa. A partir de este momento la cámara realiza pequeños paneos en el interior del hogar y el dispositivo externo fusiona fragmentos del escenario y genera nuevas composiciones. Aquí, un personaje vestido con ropa oscura (en apariencia Gustavo Fontán) deambula por los espacios, observa y realiza pequeñas acciones como alcanzar un cigarrillo a Mary. Finalmente, la cámara panea y vuelve a la ventana que expone los restos del proceso de demolición. Este plano es la transición que da continuidad al desarme del hogar, con otro personaje que quita puertas y ventanas de una habitación.

Así, el montaje expone rincones enlazados mediante una cámara en movimiento, durante tres minutos y medio, cuyo artefacto genera una imagen espectral. Los planos se conforman como cuadros fantasmagóricos con transparencias que están en continuo movimiento.¹⁶⁸ La cámara descansa por un instante, retoma su desplazamiento con

168 Esta figura sin identificación, que deambula por el escenario con gestos de reconocimiento y distintas interacciones, carga de misterio la atmósfera de la película. En apariencia, esta decisión expone un pacto autobiográfico para quienes pueden reconocer a Fontán de presentaciones o entrevistas, o bien han estado atentos a su aparición en la película precedente (*Elegía de abril*).

fundidos encadenados y se detiene en el plano frontal de la ventana que muestra indicios de demolición. Después de esto, los murmullos y melodías de la secuencia enmudecen, y el silencio de la casa vacía comienza a inundar la escena, mientras uno de los operarios de la demolición entra en cuadro y abre una ventana.



Imagen 19. Mosaico de fotogramas de *La casa* (Fontán, 2011/12).

La secuencia está construida temporalmente como un falso “plano secuencia”, ya que la cámara se encuentra en movimiento en todo el recorrido que va de ventana a ventana. El interior de esta acción involucra asociaciones por “transitividad”, “identidad” y “proximidad” (Casetti y di Chio, 1991, pp. 104-112) entre los planos a través del montaje *découpage*, técnica que brinda continuidad a una serie de relaciones inmersas en el asincronismo de distintos momentos involucrados en la secuencia y por ende la no linealidad de la narración. Se observa aquí el lugar que ocupa el montaje en el desarrollo y entramado perceptivo de la película.

Buscando dar cuenta de las bases del cine-ensayo en los apartados subsiguientes, se encuentran los aportes de la ficción y la no ficción que le han brindado una condición de ser al ensayo en una zona flexible, y cierta permeabilidad de las artes audiovisuales que le dan a la obra la posibilidad de ser pensada y proyectarse ante distintas instituciones artísticas. En esta intersección y tensión circula la producción de Fontán, con sus herramientas, estrategias y modos de abordaje.

4.1.3 Voces del ensayo cinematográfico

Después de haber contextualizado distintas miradas sobre el cine-ensayo, surge la necesidad de establecer las características de algunas películas y/o directores incorporados en esta práctica que se emparentan con el estilo fílmico de Fontán. Estos diálogos se plantean a partir de los recursos utilizados en su filmografía para cruzar los límites de las prácticas audiovisuales, como así también la necesidad de dar lugar a la voz de un autor/director dentro de una producción. De esta forma, es pertinente tener en cuenta que esta posición surge de un proceso de reflexión y autorreflexión sobre el lenguaje audiovisual o bien de una motivación que alienta una forma de pensar.

Los investigadores citados en el apartado anterior (Bordwell, 1996 y Weinrichter, 2004 y 2007) proponen una serie de películas y voces que rompieron los modelos legitimados de narración en la historia del cine a través distintas estrategias. Esta condición rupturista es el punto de partida para pensar la propuesta del ensayo audiovisual, pero para investigadores como Josep M. Catalá (2014, pp. 160-163) esta caracterización no es suficiente, ya que considera que un ensayo audiovisual debe principalmente ser una reflexión hacia el interior de la obra que involucre procesos, materiales e interrogantes en torno a lo que esta ofrece. En este caso, la propuesta del apartado no es analizar una mayor o menor filiación con la idea de film-ensayo planteada por Catalá, sino encontrar afinidades y diálogos entre producciones que manifiestan estrategias ensayísticas, y los procesos de realización y reflexión del cine de Fontán.

4.1.3.1 Referentes en la obra de Fontán

Gustavo Fontán tiene un trayecto amplio en formación académica que se manifiesta a lo largo de su desarrollo artístico. Su nombre es reconocido fundamentalmente en el ámbito cinematográfico mientras su posicionamiento se nutre de referencias poético-literarias cultivadas en distintas etapas de su formación.

Teniendo en cuenta la relación de Fontán con escritores como Juan José Saer, Jorge Calvetti y Juan L. Ortiz, y cineastas como Robert Bresson, Víctor Erice y Carlos Echeverría, se pueden identificar en estos autores miradas constituidas por una dialéctica entre la forma, el estilo y el proceso de realización de la obra. En estos nombres se observa el armado de una constelación que rompe la linealidad histórica y la especificidad disciplinar (Acosta Iglesias, 2015),¹⁶⁹ lo que posibilita un análisis crítico que trasciende una película, filmografía o autor. La incorporación de integrantes que emergen en el medio (autores, directores y artistas) permite construir y reconocer otras relaciones.

Tal constelación puede comenzar a delinear las ideas e interrogantes del propio Fontán al momento de conocer los escritos de poetas y novelistas que han marcado sus modos de pensar y hacer. Un ejemplo de esto se presenta en una pregunta esencial, “¿qué es narrar?” (Biedma, 2016), que anida en el director luego de leer dos novelas de Juan José Saer mientras estudiaba letras: *El limonero real* (1974) y *Nadie, nada, nunca* (1980). Este interrogante surge de la forma en que la construcción narrativa se manifiesta en estas novelas, lejos de ciertas convenciones del género,¹⁷⁰ al provocar una ambigüedad en la percepción de ese universo que explora de manera abierta la relación espaciotemporal y transforma estos relatos en experiencias sensibles.¹⁷¹

A la pregunta sobre qué es narrar, se suma la expresión “aprender a mirar”, que Fontán retoma de Jorge Calvetti. En un proceso avanzado de ceguera y un delicado

169 Acosta Iglesias indaga el concepto de crítica a la obra de arte en Benjamin. La idea de constelación permite superar la lectura del desarrollo histórico-social como algo lineal y continuo, en un período dominado por la cultura de masas, e introducir otro tipo de relaciones.

170 Abbate (s.f.) afirma que la obra de Saer se encuentra atravesada por la “función poética” desarrollada por Jakobson, que el escritor aplica a un género con una fuerte tradición realista y popular como es la novela, y a la que prefiere llamar “narración”.

171 David Oubiña comienza un capítulo de *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*, con un pasaje de *Nadie, nada, nunca* en el que un personaje flotando en el agua pierde la noción del “aquí y ahora” para transformar la escena en una experiencia que dejará huellas. Oubiña establece que en la narrativa de Saer hay pequeños momentos, situaciones cotidianas, que guardan cierto misterio y en solo un instante algo puede emerger rompiendo con ese universo rutinario (2009, pp. 95-96).

estado de salud, Calvetti le dice a Fontán que “vaya a mirar”, en alusión a visitar su pueblo natal en Jujuy, observar los espacios y percibir el tiempo durante el proceso de rodaje de la película *El paisaje invisible* (2003) (Fontán, 2018b). Por último, la expresión de Juan L. Ortiz “penetrar en el mundo” (véase 2.1.2.1 “La casa”) es tomada por Fontán como idea para ingresar en pequeños universos, volver a visitarlos y obtener de este modo una nueva imagen, una nueva experiencia.¹⁷²

En relación con el universo del cine, hay autores que el propio Fontán admira o rescata, entre los que pueden encontrarse lazos con filmografías del cine moderno que desafían las estructuras clásicas, como así también otras poéticas contemporáneas afines a su obra. En entrevistas que ha dado, Fontán menciona, además de Bresson y Erice, a Andrei Tarkovski, cine que suele revisar en distintas oportunidades (Bellini, 2017). Sobre la producción argentina, declara una gran admiración por las primeras películas de Leonardo Favio (la trilogía en blanco y negro), la obra de Lucrecia Martel y las búsquedas documentales de Carlos Echeverría (Varea, 2014).

La modalidad del cine-ensayo puede encontrarse de manera plena en las películas, al proponer entre sus herramientas diversos procedimientos que se han consolidado desde la década del sesenta, o bien manifestarse como rasgo en fragmentos tanto de la ficción como de la no ficción.¹⁷³

4.1.4 Las bases del ensayo cinematográfico en Fontán

Tras analizar las relaciones que el cine de Fontán establece con el cine-ensayo se reafirman las afinidades que su práctica cinematográfica sostiene con directores y obras de ficción, no ficción y experimentales. De esta manera, en sus películas se conjugan procesos de reflexión y autorreflexión con la presencia de personajes y actores, la puesta

172 Esta expresión de Juan L. Ortiz, utilizada por Fontán como un horizonte para pensar su cine, surge del poema “Para que los hombres...”. Los primeros versos dicen lo siguiente: “Para que los hombres no tengan vergüenza de la belleza 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” (Ortiz, 2011 [1940]). Ortiz plantea la necesidad del ser humano de esforzarse para penetrar en el mundo y poder así trascender las apariencias de las formas materiales e ingresar en las formas sensibles. El cine que propone Fontán en el Ciclo de la casa busca ingresar en profundidad al hogar vivenciado en diversas ocasiones por sí

173 David Bordwell (1996, p. 214-228) cita y recorre varias películas de Alain Resnais para establecer una serie de relaciones y variaciones entre narrativa y ensayo en su filmografía.

de cámara y de luces minuciosas, y el uso de distintos procedimientos de montaje temporales y espaciales.

4.1.4.1 La no ficción como cimiento

En el amplio escenario de la no ficción recorrido por Gustavo Fontán aparece como un rasgo singular la reflexión con imágenes y sonidos que exponen el proceso de indagación sobre un tema de interés o bien su posición sobre el propio medio audiovisual. Estos procedimientos afines al cine-ensayo ya se encuentran en obras realizadas alrededor de la década de 1920, como las películas sobre la vida de las grandes ciudades, su ritmo y su cotidianidad: *Berlin Die Symphonie der Großstadt* [Berlín, sinfonía de una gran ciudad] (Walter Ruttmann, 1927) y *À propos de Nice* [A propósito de Niza] (Jean Vigo, 1930) (véase Weinrichter, 2007).



Imagen 20. Mosaico de fotogramas de *Berlin Die Symphonie der Großstadt* [Berlín, sinfonía de una gran ciudad] (Ruttmann, 1927); *Regen* [Lluvia] (Ivens y Franken, 1929); *À propos de Nice* [A propósito de Niza] (Vigo, 1930); y *Chelovek s kinoapparátom* [El hombre con la cámara] (Vertov, 1929).

Con mayor cercanía temática a la observación que propone Fontán se encuentra el cortometraje *Regen* [Lluvia] (1929) de Joris Ivens y Mannus Franken, citado en el Capítulo 2, que rescata pequeños detalles, propone planos abstractos y un ciclo temporal de la

ciudad que atraviesa el antes y el durante de la lluvia, para luego registrar sus huellas sobre la ciudad de Ámsterdam. Este cine de no ficción puede trabajar también la autorreflexión como una manera de explicitar la tensión entre la voz del propio director y el universo abordado, algo que ya había hecho Dziga Vertov en *Chelovek s kinoapparátom* [El hombre con la cámara] (1929).

Acercándonos a la contemporaneidad de Fontán se encuentra tanto la reflexividad como la autorreflexividad en la obra de Víctor Erice, particularmente en su tercer largometraje, *El sol del membrillo*. El director vasco presenta una concepción baziniana sobre el cine: el poder de registrar lo que sucede una sola vez ante la cámara, postulado sostenido en el proceso de la película. La mayor impronta de este largometraje es el diálogo entre cine y vida, ese universo de la no ficción al que un pequeño equipo de rodaje se suma a observar y registrar el proceso de trabajo de Antonio López, el pintor que nunca ha pintado un membrillo al sol y que desafía al tiempo, ya que en pocos momentos del año se encuentran esos frutos expuestos a la luz directa en su patio (Lomillos, 2003). Erice reflexiona en este largometraje sobre los procesos del hacer, ya sea el grabado o la pintura que la artista María Moreno –cónyuge de López– realiza, la remodelación que los albañiles polacos practican en el estudio del pintor, la maduración de los membrillos y el proyecto de pintarlos que emprende López en el otoño de Madrid. Esta búsqueda del director es parte de una mirada documental a la que incorpora un sueño del pintor, dos abordajes que *a priori* parecieran ser opuestos.

Erice avanza en la narración día a día, a partir del 29 de septiembre de 1990, hasta que llegan las nubes y la lluvia no deja de caer. El “diario de rodaje” de la pintura se vuelve más esporádico hasta llegar al invierno que implica abandonar el óleo y emprender un dibujo de los membrillos (Toibero, s.d.). En *El árbol* de Fontán, se observa el recorrido del ciclo de las estaciones a partir del devenir de la acacia en la vereda, como así también acciones que involucran los cambios lumínicos del hogar, las actividades de quienes lo habitan, la lluvia, y el viento que parece haber dado fin a la vida del árbol. Se puede establecer un punto de conexión entre los directores: mientras Erice establece el proceso del diario de su producción, análoga a la pintura, Fontán manifiesta al inicio de

las películas del Ciclo de la casa las coordenadas que ubican la localidad en la que se encuentra la casa y la estación del año que da inicio a cada narración.

En *El sol del membrillo* los registros mantienen una impronta de observación documental pero al final de la narración explicitan una construcción con códigos de la ficción a través del sueño del artista y de la puesta que registra los membrillos en descomposición. De igual modo, en distintos pasajes de *El árbol* los códigos del registro observacional se van intercalando durante la narración con escenas que rompen la unidad espaciotemporal y la película ingresa en una especie de ensueño. Esto se puede ver en la escena que protagonizan unos niños en el interior del hogar junto a Julio, el padre del director. Aquí, con la transparencia de una cortina que nos vela parte de la escena, una iluminación en contraluz, la planificación fragmentada y la melodía de una caja musical, la narración se distancia de la cotidianidad de la casa para ingresar en una temporalidad que interpela al espectador. Este tipo de escisiones brindan la posibilidad de explorar la potencia de los registros y sus diferentes asociaciones, y cortar la línea argumental que le da estructura narrativa, construyendo de este modo otro tipo de “respiración” en la película.

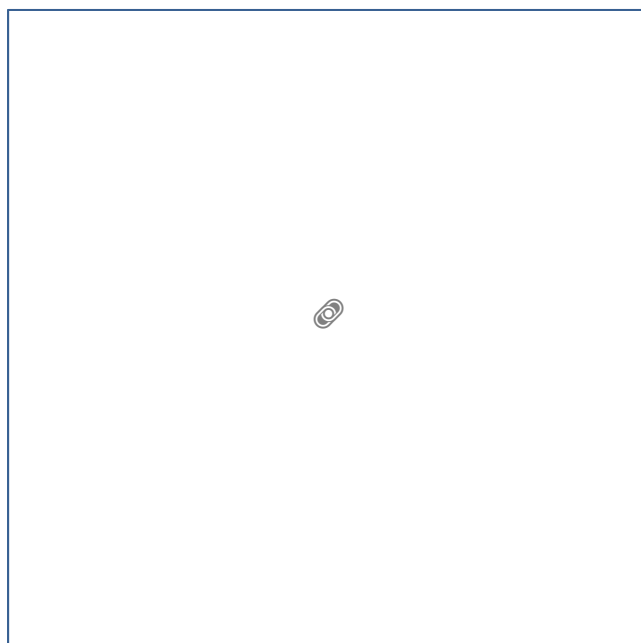


Imagen 21. Mosaico de fotogramas de *El sol del membrillo* (Erice, 1992).

4.1.4.2 La experimentación como exploración

El segundo punto a considerar sobre el ensayo cinematográfico es su relación con la vanguardia. Josep M. Catalá relativiza el realismo defendido por los documentalistas y asevera:

Si el cine quería ser realista tenía que haberse subido al carro de la vanguardia, que perseguía una visión profunda de la realidad, en lugar de confiar en la esencia del documental que se conformaba con preservar el testimonio de una visión de muy corto alcance (2005, p. 111).

Con esta afirmación el autor pone en tensión la relación entre las dos prácticas, para luego dar cuenta de una complementariedad que presenta a las vanguardias como poseedoras de un espíritu que trasciende los supuestos del fundamento objetivista del registro documental y del acercamiento a la realidad que experimenta el documentalismo.

El cine de vanguardia presenta distintas vertientes al priorizar el sentido de los planos o bien las estrategias que los medios técnicos utilizan para indagar la realidad. En este sentido, se encuentran producciones que dialogan con la práctica surrealista como *Un chien andalou* [Un perro andaluz] (Luis Buñuel, 1929) o experimentaciones con la cámara y el montaje a través del cine de lo real como *Chelovek s kinoapparátom* [El hombre con la cámara]. Si se avanza temporalmente en estos modos, en la vanguardia estadounidense de los años sesenta las películas de Stan Brakhage incorporan el rol del dispositivo para brindar al espectador una experiencia fílmica que se encuentra en la frontera de subjetividad y objetividad. Para citar un ejemplo, en *Dog Star Man* (Brakhage, 1965) las tomas utilizadas parecen trazos del expresionismo abstracto que mediante el montaje provocan acciones mentales en el público (ibídem, pp. 119-123). Por otro lado, la artista vanguardista Maya Deren reelabora el abordaje de lo onírico con construcciones figurativas que apuestan a lo visual a través de metáforas, como en *Meshes of The Afternoon* (1943), en la que la protagonista y sus acciones empiezan a repetirse, mientras avanza la narración, y se visualizan rupturas espaciotemporales.

Estas búsquedas que experimenta el cine de vanguardia en sus primeras décadas son retomadas por directores que comienzan a incorporar, nutrir y fusionar el lenguaje

audiovisual en sus largometrajes, definiendo una práctica con rasgos característicos del ensayo cinematográfico. En esta línea, Chris Marker contiene en distintas películas formas provenientes de la vanguardia como el recurso de la repetición (*Lettre de Sibérie* [Cartas de Siberia], 1957), o bien rupturas espaciotemporales y cruces disciplinares con la fotografía (*La Jetée*, 1962).

En estas obras que involucran vanguardia y experimentación con el cine de lo real se observan búsquedas similares a las que tiene Gustavo Fontán en su filmografía. Durante el Ciclo de la casa, como se ha propuesto anteriormente, se explora la realidad con registros directos que no proponen instalar una mirada de corte objetivista, sino un ojo que pueda mostrar otro tipo de experiencias en el espacio que constituye la casa. Esto implica ingresar en los relatos, los recuerdos y los sueños de los personajes que habitan o habitaron ese hogar. En *El árbol* aparecen tomas que registran fenómenos físicos o detalles de objetos familiares, relatos en *off* que recuperan sueños, escenas montadas en cámara lenta y fundidos encadenados que exponen multicapas. En *Elegía de abril* se utilizan recursos que problematizan la producción de una película: la participación de personajes y de actores que toman el rol de los personajes, el uso de cámaras que hacen dialogar el detrás de escena con la propia escena construida, y la hibridación de soportes. Y finalmente en *La casa*, a través de huellas y materialidades atesoradas del espacio, se genera un cruce entre un universo onírico que muestra situaciones, rincones, personajes y rituales sociales que se mueven temporalmente, con el proceso que recorre el desarme de la casa e incluye personal, herramientas y maquinarias.

El director catalán José Luis Guerín indaga el propio medio con una reflexión metacinematográfica que implica pensar en la historia del cine, los dispositivos utilizados, los escenarios y los personajes. En suma, son películas que abordan la memoria, la materialidad de un soporte y la forma en que estos elementos construyen narraciones. Estos procedimientos se encuentran en *Innisfree* (1990) y en *Tren de sombras* (1997), largometrajes que experimentan con el abordaje documental y la ficción, y posicionan a Guerín dentro del nuevo cine-ensayo en España hacia la década del noventa (Cerdán, 2005, pp. 354-356).

Al observar el Ciclo de la casa aparecen afinidades con el director español, fundamentalmente por los recursos utilizados, la importancia del espacio y la indagación sobre la memoria y su construcción. Particularmente en *Tren de sombras*, la propuesta de Guerín es armar una narración con archivos familiares (falsos) de un realizador de principios del siglo XX, la reconstrucción de algunas escenas mediante una relectura de estos planos y, por último, registros contemporáneos que refieren al interior de las locaciones. La narración de *Tren de sombras* comienza con una secuencia que expone archivos fotográficos registrados por Guerín cuando ingresa al escenario para filmar el interior y se fusiona con una reconstrucción de Fleury (supuesto abogado parisino autor de los archivos) que lo muestra junto a un bote amarrado a la orilla de un río. Luego de transcurrir la narración con escenas familiares, el análisis de algunas tomas expone una historia de amor, un deseo. Para esto aplica estrategias que alteran la estructura espaciotemporal, en la que utiliza ralentización, repetición, reversión de tomas, y un desmenuzamiento en fotogramas (la sombra de Vertov es una de las invocadas) que muestra con gestos y miradas el vínculo de dos personajes que la proyección en tiempo real del film oculta.

Dentro del ciclo de Fontán, *Elegía de abril* es la narración que explicita la tensión entre el abordaje documental y la puesta de ficción. Esto se manifiesta entre los registros directos e imprevistos de rodaje realizados sobre los hermanos Merlino (Mary y Carlos) que deambulan por la casa, y las reconstrucciones de sus gestos, acciones y desplazamientos en la piel de los actores. Así, una *camcorder* en manos de Federico (nieto de Mary) realiza grabaciones sobre los cuatro personajes y sus planos se integran en el montaje de la película. La presencia de tomas directas y reconstrucciones propone entonces una reflexión en torno a quienes habitan el hogar, Mary y Carlos, en diálogo con una especie de álter ego que participa en el film y cuenta algo más sobre el libro y la historia familiar.



Imagen 22. Mosaico de fotogramas de *Elegía de abril* (Fontán, 2010).

Con la presencia del video dentro del video, sumado a un registro fílmico que realiza el director e incorpora en algunos pasajes de la película, se presenta una experimentación que juega con texturas, temporalidades, personajes/actores y sus gestos análogos. Esta relación se explicita en un fragmento de la última secuencia, luego de que Federico (bisnieto del escritor Salvador Merlino) toma los libros editados y se los lleva de la casa. En este momento comienza una escena que mezcla los registros de los actores y las tomas de los hermanos: los cuatro personajes son perseguidos por una cámara en continuo movimiento, con distintas temporalidades fusionadas en la edición, y por momentos comparten el escenario y el tiempo.

La construcción del montaje expone a los protagonistas como perdidos en un laberinto, rondando la casa y observando en distintas direcciones sin poder detenerse. Esta secuencia (Imagen 22), organizada con los recorridos de los cuatro personajes, comienza a incorporar registros fílmicos –con dominante cálida– y otros personajes que actúan como evocaciones de recuerdos narrados en las películas anteriores.

La experimentación, como forma de abordaje que propone la vanguardia, es tomada por Fontán en el marco de una historia que surge con materiales que rondan su vida privada y su historia familiar. Así construye una narración con base en un mundo histórico, que explora los pasajes y laberintos de una narración propia del cine-ensayo basada en la discontinuidad. Este modo de acercamiento exploratorio comparte con los códigos de la ficción la posibilidad de armar con ese universo una propuesta afín a la poética del director.

4.1.4.3 La ficción como argumento

Por último, es importante dar cuenta de las filiaciones encontradas con la ficción en producciones afines a la filmografía de Fontán y a sus búsquedas alrededor de la puesta en escena. Mientras Bordwell (1996, p. 206) presenta la noción de cine-ensayo a partir de narraciones con una impronta ficcional afín al cine moderno, Weinrichter (2007, p. 20) expone que los procedimientos utilizados por el ensayo son revisados desde la perspectiva de directores reconocidos, como Jean-Luc Godard, Orson Welles o Pier Paolo

Pasolini, poseedores de la condición de autor, cuya singularidad les ha brindado la particular afinidad con el ensayo.

Como se ha referenciado en el apartado “La ficción como argumento” de este Capítulo, David Bordwell (1996) desarrolla la idea de ensayo cinematográfico a partir de las transformaciones que ha tenido el cine clásico con la incorporación de recursos poco habituales en la ficción. El autor asume tanto modificaciones en torno a la noción de realidad como en el esquema de producción lejano a lo industrial, que presentan algunas características comunes: el trabajo en escenarios naturales o espacios ya existentes, la incorporación de actores no profesionales, la ruptura del flujo temporal de la narración y el uso de los tiempos muertos, el deslinde de la estructura narrativa causa-efecto, el uso de narraciones abiertas, y, en general, el trabajo con el realismo de la película de manera expresiva evitando una lógica que se ajuste a la idea de una realidad unívoca.

Directores como Antonioni, De Sica, Fellini, Bresson, Varda o Bergman utilizan algunas de estas estrategias en su obra posterior a los años cuarenta. La filmografía de estos autores es extensa, y en su recorrido intervienen herramientas que desplazan algunas de sus películas de la estructura narrativa clásica y ponen a prueba recursos que deben renovar el pacto con el espectador en cada largometraje y hacia el interior de la historia narrada. Retomando a Bordwell, el cine de arte y ensayo también permite caracterizar la obra de un cineasta como Andrei Tarkovski y, de acuerdo con el punto de vista de esta tesis, del propio Gustavo Fontán. Las películas de Tarkovski presentan estructuras narrativas que no pretenden demostrar un argumento o dar a conocer el porqué de las acciones de los personajes. En este sentido, las narraciones se configuran con fragmentos que no buscan exacerbar o concluir el desarrollo de un acontecimiento, sino que priorizan la materialización del objeto filmado. Este tipo de registros, que requiere observar a las escenas corridas de una posición única y definida en la narración, se integran a la noción de “inverosímil” que desarrolla Tarkovski en su poética (Carrera, 2008, pp. 15-23).

Esta forma de pensar el cine encuentra vínculos con el “principio poético” al que alude Fontán al iniciar un proyecto (véase apartado 3.3.3.2 “La motivación en Fontán”), algo que se construye como una guía y que pone en relación distintas estrategias que

hacen de un pequeño argumento una experiencia en las que distintos fragmentos de la película poseen una sensorialidad que suscita en el público distintas percepciones a lo largo de la narración.



Imagen 23. Mosaico de fotogramas de *El árbol* (2006).

En el primer cuarto de *El árbol* una secuencia presenta la relación entre el interior y exterior de la casa a través de planos que exponen el calor de una tarde de verano, una lluvia copiosa y nuevamente el sol. Estos cambios están acompañados por la mirada de Julio hacia el patio, que ve caer el agua y las plantas reverdecidas, con tomas fragmentadas que marcan el cambio climático, las transformaciones lumínicas y el color de las plantas (Imagen 23). Cuando al final de la secuencia la cámara recorre la copa de un árbol saturada de verde por la iluminación en contraluz, se escucha a Mary en *off*

contando a Julio que el hueco del árbol, en el que les dejaban cartas de amor a sus hijos, está lleno de babosas. Luego de este relato aparece un plano detalle de abejas sobre una celdilla de cera, para luego pasar a otros detalles que muestran restos de la lluvia y bichos bolita que caminan lentamente sobre láminas de chapa. Esta secuencia muestra situaciones vinculadas a una cotidianidad que no presentan otra carga que la percepción de fenómenos vividos en un hogar y que son registradas en sus diversos estados. No se observa una continuidad narrativa entre las tomas y la línea argumental de la película se sostiene en la voz en *off* de Mary acompañada de planos de abejas en pleno trabajo.

En esta secuencia pueden encontrarse relaciones con el cine de Tarkovski, dada la manera en que se construyen las escenas. Esta organización brinda un núcleo que le da un sentido propio hacia adentro del cuadro, vinculado con escenas previas y posteriores, pero donde lo fundamental es su autocontención. Por ejemplo, en *Nostalghia* [Nostalgia] (Tarkovski, 1983) hay una secuencia que sostiene Alexander, el personaje principal, con Doménico, el ermitaño que ha mantenido a su familia encerrada por siete años. Esto sucede en el interior de la casa de Doménico, un escenario antiguo con espacios amplios y descuidados, repleto de botellas y de agua que se filtra por distintos huecos tras una fuerte lluvia. El diálogo principal sucede en una habitación más pequeña dispuesta con pocos objetos y una iluminación que genera cambios en la percepción del espacio, a partir del recorrido de los personajes y de sus intervenciones.

La escena transcurre con planos cortos, fragmentados por la luz o por corte del montaje, con algunos paneos que demarcan acciones entre los personajes. Mientras sucede el diálogo entre Alexander y Doménico, tras un movimiento de cámara, el plano se fija sobre una pared oscura que comienza a iluminarse lentamente develando la fotografía de un muñeco con ojos siniestros. La iluminación lateral y los planos cortos resaltan la textura de las paredes, el volumen de los objetos y la presencia de los personajes. El tratamiento del color está realizado mediante tonalidades desaturadas con algunos objetos que remarcan su presencia, como el verde de las botellas y la enredadera que ingresa por una ventana.

Se encuentran afinidades en la composición fotográfica y puesta lumínica de ambas películas: mientras Diego Poleri (DF) propone en *El árbol* una observación meticulosa de

la luz natural para un total aprovechamiento; en *Nostalghia* [Nostalgia] el director de fotografía Giuseppe Lanci realiza una puesta de luces minuciosa con luz artificial, propia de las producciones ficcionales. En las dos películas pueden citarse secuencias en las que un plano genera otra lectura sobre la narración: las abejas en *El árbol* y el muñeco en *Nostalghia* [Nostalgia], elementos que parecieran no corresponder a una progresión narrativa y refuerzan la presencia de una poética que apela a la materialización del objeto registrado.

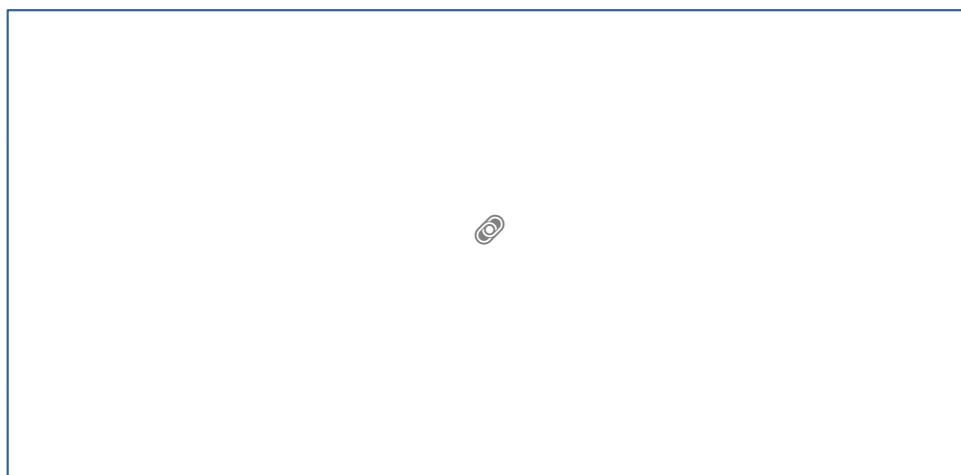


Imagen 24. Mosaico de fotogramas de *Nostalghia* [Nostalgia] (Tarkovski, 1983).

Un autor contemporáneo a Fontán con quien es posible establecer otras filiaciones es Nuri Bilge Ceylan, que realiza entre 1997 y 2002 la Trilogía provincial (*Kasaba*, 1997; *Mayis Sıkıntısı*, 1999; y *Uzak*, 2002) (Barbaro, s.f.). Esta obra es producida con un pequeño equipo de rodaje, con el uso de algunas locaciones del propio director, y recursos análogos a los utilizados por Fontán, como las referencias autobiográficas y códigos del cine de ficción. Por otro lado, se observa en la trilogía la participación de los mismos actores en dos o tres películas, la escasez de diálogos, el tratamiento en interiores con poca profundidad, el registro de objetos y el montaje con enlaces que brindan una atmósfera onírica. Por su parte, el cine de Fontán presenta una particularidad respecto al tratamiento de los personajes, su desarrollo y su relación con los otros componentes de la puesta en escena. En el primer ciclo trabaja con personajes preexistentes, provenientes del mundo histórico, cuya participación en las narraciones no presenta cambios de estado significativos. Esto se da tanto en *El árbol* como en *La casa*,

mientras que en *Elegía de abril* la dramatización aparece a través del actor y la actriz que ingresan explícitamente en la narración.

El modo de trabajo con los actores que le interesa a Fontán, y que no solo se observa en este primer ciclo sino también en el Ciclo del río,¹⁷⁴ es uno de los ejes de abordaje que desarrolla Robert Bresson en su filmografía y que deja asentado en las notas y aforismos sobre el cinematógrafo. Ante los personajes de una película propone lo siguiente:

Nada de actores.

(Nada de dirección de actores.)

Nada de papeles.

(Nada de estudio de papeles.)

Nada de puesta en escena.

Sino el empleo de modelos, tomados de la vida.

SER (modelos) en lugar de PARECER (actores) (Bresson, 1979, p. 10).

En esta nota Bresson propone el modo en que los personajes deben habitar la escena, posicionamiento que sigue una línea de desdramatización en películas como *El dinero* (1983), su último largometraje. Aquí, la trama se organiza a partir de un billete falso que un joven burgués hace pasar en una casa de fotografía, lo que luego provoca un derrotero de estafas que finalmente recaen en un personaje con pocos recursos económicos que cargará con las consecuencias delictivas de aquella primera acción (Anónimo, 2014c). El desarrollo de la narración amerita, quizás para muchos directores, una carga dramática que los lleva a exponer distintos estados de los personajes y sus transformaciones por las consecuencias de lo acontecido. Bresson no está ajeno a estos desarrollos, pero en cada personaje puede leerse un ascetismo que sugiere neutralizar el dramatismo, como si estuvieran signados a accionar por una fuerza o energía externa. Los

174 *El limonero real* (Fontán, 2016), la película con mayor estructura narrativa dentro del ciclo, presenta un reparto con actrices y actores de larga trayectoria. Igualmente, Fontán cuenta las operaciones que pone en diálogo al momento de abordar la obra de Saer, algo que él venía haciendo en las otras películas: “Nos apoyamos mucho en la naturaleza, en los rostros de los personajes, en la sombra de un árbol sobre la tierra”, y respecto a la poética de Saer dice que, más allá de las acciones de los personajes, lo importante es la mirada sobre los fragmentos del mundo, lectura que genera la narración que exponen los personajes (en C., s.f.). (No está consignado en el texto original de esta referencia, una entrevista de la revista *Cabal*, los datos del autor solo sus siglas: C.A.).

personajes –modelos para Bresson– tienen ante la cámara del director la misma importancia que los objetos o los animales y, como tal, son captados con el mismo interés. Durante el Ciclo de la casa, Fontán propone el desarrollo de personajes que preexisten en el escenario del ciclo, pero en las narraciones su construcción se distancia de registros con sesgos objetivistas. Así, la mirada sobre la vida de estos personajes se organiza con pequeñas marcaciones que remiten en el rodaje a algo más cercano a un diseño coreográfico que le brinda libertades a actores y actrices para habitar el espacio. Esta disposición manifiesta a los protagonistas de sus películas como integrantes de algo mayor que es el ambiente de la película, una cosmovisión que los define como parte de un universo que comparten con plantas, mascotas y objetos, entre otros.

Recuperando de los apartados precedentes los lazos que la obra de Gustavo Fontán mantiene con otras filmografías y directores, a través de la no ficción, la experimentación, y la puesta en escena ficcional con rasgos autorales, puede pensarse en la idea de precursores propuesta por Jorge Luis Borges en su breve ensayo “Kafka y sus precursores” (1996 [1951]), en el que señala que cada autor crea sus propios precursores, armando una suerte de genealogía personal.¹⁷⁵ En el caso de Fontán, esto se construye a partir de la mirada que tiene sobre el cine, tanto del que le gusta ver como del que le gusta hacer.

4.2 Acciones repetidas: Filmar, editar y pensar...¹⁷⁶

Luego de indagar los abordajes teóricos del ensayo cinematográfico y revisar posteriormente estos puntos en la filmografía de Gustavo Fontán con una reflexión sobre películas y/o autores afines a su obra, esta sección analizará el Ciclo de la casa como trilogía que expone en su desarrollo herramientas y estrategias que rescatan la práctica del cine-ensayo en la que la experiencia del hacer y del pensar se encuentra en continuo diálogo, como lo muestra el título del apartado. De este modo, se estudiará *El árbol*,

175 A esta idea de Borges puede vincularse la noción de “tradicción selectiva” propuesta por Raymond Williams (1977, pp. 137-142) en la que se piensa a la tradición como un concepto vivo que se construye con la selección de un pasado y un presente que se va premodelando.

176 Este título retoma el modo de proceder planteado por Fontán para la realización de la primera película del Ciclo de la casa (véase la introducción del Capítulo 3 “Ciclos de producción y programa artístico”).

Elegía de abril y *La casa* desde el acercamiento a la realidad, para luego ingresar en la relación espacio-tiempo, y repasar el uso de los dispositivos que participan en la narración, puntos que en su interrelación gestan la trama entre memoria y experiencia.

4.2.1 Los ciclos de lo real

Trabajar con la noción de realidad implica indagar sobre el realismo y su configuración dentro de la producción cinematográfica, disciplina que junto a la fotografía tuvo desde su nacimiento un modo diferente de vincularse con el mundo respecto de otras prácticas representacionales. El Ciclo de la casa rescata la importancia de los registros de lo real en torno a la huella de su materialidad, sumado a la organización de una puesta en escena que trabaja con un referente preexistente y que posibilita componer con estos registros un discurso reflexivo.

Se considera entonces la presencia de dos miradas ante el vínculo entre el aparato cinematográfico y el mundo histórico que se emparentan con dos modos de pensar la construcción de la realidad: por un lado, el cine como imagen espejo que parece configurarse sin intervención creadora del hombre, planteando una realidad *a priori* que el soporte solo se limita a registrar; o, en otro sentido, como una herramienta que desde sus posibilidades técnicas puede construir una realidad y formular un discurso con una mirada ética y política.

Estas dos posturas son revisadas por Robert Stam (2015) teniendo en cuenta tensiones posteriores al cine sonoro, la presencia del color y el contexto post Segunda Guerra Mundial. Entre los autores que consideran la creación cinematográfica y sus diferencias con la realidad y otras artes se encuentran Rudolf Arnheim y Béla Balázs. Por otro lado, pensadores como André Bazin y Siegfried Kracauer, influenciados por la fuerte presencia del neorrealismo italiano, pusieron el acento en la reproducción fotográfica del medio mecánico que le aportaba la base de su objetividad. Mientras que para Arnheim y Balázs el poder del cine residió en la falencia de algunas características de la realidad como la tercera dimensión, para poder trascenderla y generar otro tipo de representación, en Bazin y Kracauer, defensores de un cine mimético y realista, el poder lo brindó la reproducción mecánica a través de las apariencias, y provocó un vínculo

ontológico y fenomenológico con menor intervención del hombre a diferencia de otras disciplinas. Stam sostiene que la oposición de estas maneras de pensar el cine no es tal al compartir algunas ideas: el cine es apto para ciertas cosas y debe seguir un camino en el que los aportes de la técnica tengan su lugar (pp. 93-103).

A partir de estas dos grandes formas de pensar el realismo, el cine de Fontán encuentra mayor afinidad con la idea que prioriza la mirada ética sobre la realidad, pero fundamentalmente adhiere a la idea compartida que cita Stam. Así, las películas del primer ciclo manifiestan la experiencia de Fontán en un universo familiar, con una poética de la intimidad anclada en lo personal, pero ajena al predominio de datos autorreferenciales explícitos. Es posible observar en las películas huellas de un universo cercano abordado por estrategias audiovisuales que develan rasgos autobiográficos al avanzar con el visionado del ciclo. Para investigar estos cruces, que rompen con las prácticas fílmicas más encorsetadas respecto de la realidad y se abren a la modalidad del cine-ensayo, se examinarán las perspectivas de Bill Nichols (2013) y Carl Plantinga (2014). Se busca, entonces, ingresar en concepciones porosas que permitan abordar la no ficción a partir de un universo factual y familiar, y las maneras de representarlo planteadas por el director.

4.2.1.1 Voces y modalidades

En las investigaciones contemporáneas existen distintas manifestaciones respecto de la manera en que la no ficción encuentra la forma de abordar la realidad, como así también de definir una voz que sostenga ese discurso sobre el mundo histórico. Al indagar en distintas modalidades de representación, observadas en *El árbol*, *Elegía de abril* y *La casa*, surgen interrogantes con una hipótesis inicial que revisa las modalidades utilizadas a lo largo de la historia del documental según Nichols (2013).¹⁷⁷ La hipótesis propone que el movimiento manifiesto en el Ciclo de la casa sintetiza el desarrollo del cine de no ficción a partir del cine moderno de la década del sesenta. Se trata de un desplazamiento que

177 Las modalidades propuestas por Nichols son expositiva, poética, observacional, participativa, reflexiva y expresiva. Sus particularidades varían de acuerdo a una serie de aspectos que definen el posicionamiento del director ante el referente, entre los que se destacan: tratamiento espaciotemporal, tratamiento del sonido, cuestiones éticas, y posicionamiento de la voz en la narración.

explora en las películas formas de pensar el vínculo entre cámara y referente: una mirada externa de la cámara en *El árbol*, una deconstrucción del dispositivo en *Elegía de abril*, y una reflexión sobre la memoria a través de lo experiencial que se manifiesta en el lenguaje audiovisual de *La casa*.

Siguiendo las ideas de Bill Nichols se establecieron *prima facie* filiaciones entre las modalidades y las películas del ciclo: la observacional, desarrollada en *El árbol*; las participativa y performativa presentadas en *Elegía de abril*; y, por último, en *La casa* se plantea la modalidad reflexiva en torno al derrotero de un escenario. Esta caracterización expresa afinidad con una manera filosófica de abordaje por fases al espacio representado de la casa: observación/descripción en primera instancia, luego intervención y modificación sobre el referente, para finalizar con una reflexión sobre todo el proceso. Aquí se configuran tres partes que mantienen una relación estrecha, pero a la vez se encuentran en constante transformación.

Partiendo de los materiales que conforman el ciclo y de la estructura de las narraciones, es necesario explorar en cada película las distintas representaciones de la realidad citadas anteriormente para dar cuenta de esta aproximación que expone un doble movimiento: interno a la organización de cada película y externo en relación al conjunto, o sea, su efecto de corpus. A lo largo del ciclo las categorías propuestas por Nichols muestran un desplazamiento que le brinda una estructura cíclica en la que se prioriza una modalidad en cada película, pero se nutre de otras búsquedas que interpelan la representación.

El Ciclo de la casa presenta narraciones organizadas alrededor de pequeñas situaciones que atraviesan temporalmente la historia familiar. Así, la observación de los primeros registros de la casa de los padres de Fontán da forma al lugar de la cámara que observa en *El árbol* a los personajes en situaciones simples. El punto de vista del universo que conforman Mary y Julio, en una casa que resguarda parte de la historia familiar, expone un dispositivo que se aleja de los personajes, toma distancia, tratando de no interrumpir en su hacer cotidiano. De esta forma, aparece una puesta que mantiene filiación con el documental observacional, al rescatar a dos personajes inmersos en sus rutinas diarias mediante una cámara que no delata su presencia. Y, por otro lado, la obra

establece lazos con el cine de ficción a partir de la planificación de las tomas y la construcción de situaciones entre los personajes principales y otros que se incorporan en distintos pasajes de la narración. Esta combinación traza líneas entre el mundo histórico y la representación, entre la narración que se organiza con registros de la realidad y una diégesis que incluye distintas estrategias para brindar una función expresiva al lenguaje audiovisual. Esto también implica pensar en el cine directo de los sesenta con la incorporación del sonido sincrónico y las cámaras portátiles, avances tecnológicos que empiezan a manifestar distintas maneras de construir vínculos con las personas abordadas y la realidad, y permiten al director ocupar otro lugar.¹⁷⁸

Para ejemplificar el cruce entre la observación y el tipo de planificación que realiza la ficción, hay una secuencia que muestra a Mary y a su nieto baldeando el pasillo de la casa. Esta acción está registrada en planos generales, pero también con planos detalle del agua, las baldosas y los restos de hojas secas. El sonido se compone de ruidos y de un diálogo en *off* que mantienen los personajes.¹⁷⁹ Esta escena es el preámbulo de una reunión familiar en el patio de la casa. Cuando comienza a armarse el espacio, los planos sugieren una lente escondida detrás de las plantas del jardín: se ubican sillas alrededor de una mesa, se colocan vasos sobre el mantel, y una mujer cuelga unas guirnaldas contra la pared. La cámara, tras darle protagonismo a los objetos que conforman la mesa, comienza a registrar a las personas que participan de la reunión. Se observan rostros en primer plano desde varios puntos de vista (entre ellos Mary, Julio y el nieto) que dialogan, se miran y gesticulan, pero el audio es un gran murmullo que no explicita una voz protagonista, sino que rescata un plano lejano del encuentro.

Este posicionamiento de Fontán, que observa y organiza situaciones cotidianas, ofrece también interrupciones en algunos momentos de la película que no son leídas como

178 María Luisa Ortega (2008, pp. 17-27), en su artículo "Cine directo. Notas sobre un concepto", recorre los distintos caminos que fue tomando el cine con la incorporación de las cámaras portátiles, el sonido directo y la televisión. Desarrolla distintas variables y acepciones que tuvo el cine directo en los principales países productores, y con esto la defensa del concepto de forma más ajustada o con mayor apertura. Estas posibilidades plantean variables discursivas en las que los personajes reales se convierten en ficticios, y los directores, de igual forma, participan de ese universo reconocido. Con esta posición se puede plantear que tanto el registro directo como la modalidad observacional que propone Nichols son estrategias vinculadas al cine de lo real, pero la narración se encuentra organizada más allá de lo ficticio o lo real de las acciones registradas.

179 En esta escena Mary le expresa al nieto que el árbol está muerto, pero manifiesta no saber si Julio lo quiere dejar en la vereda porque lo plantó el día en que nació su hijo, Gustavo Fontán.

un continuo temporal, sino que logran una escisión para vincularse con una percepción que excede la progresión narrativa y se conecta con la propuesta de la película. Entre las tomas de la reunión familiar hay un plano corto de Julio que lo presenta un poco abstraído del entorno, mientras una melodía de caja musical comienza a sonar. La escena siguiente muestra detrás del velo de una cortina a dos niños en el interior de una habitación; la niña da cuerda a una caja musical y el niño parece recostado sobre un colchón. Son planos cortos, fragmentados, que en un momento muestran a Julio sentado con una máscara integrando la atmósfera lúdica que envuelve a los niños.

La secuencia anteriormente descrita, que comienza con la limpieza del pasillo de ingreso, incorpora a la narración una reflexión sobre el tiempo y las relaciones intergeneracionales: un árbol plantado por el nacimiento de un hijo y un festejo familiar. Esto es propuesto a partir de la organización de una reunión, colmada de personas mayores, que encuentra un intersticio para hacer dialogar a distintas generaciones.

La segunda película del ciclo, *Elegía de abril*, a diferencia de la anterior, expone una cámara activa que está sobre las acciones de los personajes. La primera toma ya muestra este rol de la cámara, siguiendo los movimientos de Mary en su recorrido por la casa. Esta forma de registro genera un acompañamiento que vuelve partícipe al espectador de lo que está sucediendo en los primeros minutos de la narración a partir de un plano secuencia que se multiplicará en el resto de la narración (Imagen 25).

Con la negativa de Mary para continuar la película se explicita la presencia del detrás de cámara y aparece claramente la afinidad con la modalidad participativa, en la que se ve a Gustavo Fontán y su equipo de trabajo con el desconcierto de qué hacer y cómo continuar el proceso de la película. Escenas contiguas muestran a Fontán y a su hijo acomodando algunos objetos de la casa, como pequeñas intervenciones alineadas en la modalidad performativa, que más tarde se intensificará con la aparición de una pequeña *camcorder* manipulada por Federico que registra a su abuela (Mary), a su tío abuelo (Carlos), y a los personajes “Mary” y “Carlos”.



Imagen 25. Mosaico de fotogramas de *Elegía de abril* (2010).

En una de las tomas hechas por Federico, que registra una mirada curiosa de Mary, él le expresa que si continúa negándose a participar van a buscar una actriz. Efectivamente, unos minutos más tarde Federico abre la puerta de la casa y da la bienvenida a los actores que, luego de saludar a Mary y Gustavo (véase Imagen 31), se incorporan con sus personajes a la película. Esta acción expone cruces entre quienes participaron anteriormente en la película y los actores que se suman, hibridación que propone al público comenzar a reflexionar sobre el concepto de la realidad y su construcción. La narración comienza a mixturar las grabaciones realizadas por la videocámara de Federico, con su inestabilidad y movimientos bruscos, con los registros sobre Federico mientras graba rincones y acciones de los cuatro personajes.

Elegía de abril muestra el mundo histórico explorando las posibilidades del lenguaje cinematográfico, con preguntas sobre el referente que está frente a la cámara y la construcción de un discurso generado entre lo real y el dispositivo. La película presenta afinidades con la modalidad participativa propuesta por Nichols, pero también se observa la modalidad performativa que logra escindirse de lo referencial para explorar tensiones entre “drama actuado y documento, lo personal y lo genérico, lo inmaterial y lo material” (Nichols, 2003, p. 205), mezclando aspectos poéticos y referencias.¹⁸⁰ Lo performativo se observa en la escena siguiente a la ejemplificada en la Imagen 25, cuando Fontán manifiesta un aparente desconcierto para seguir la narración, y Mary camina por la habitación tras haber desistido de continuar.

El equipo de rodaje está siendo grabado y Fontán comienza a repartir los libros entre quienes están en la habitación, cuando Mary de inmediato comienza a leer un poema con una actitud que parece solicitada por la cámara. Se ve entonces a un personaje que ha decidido no participar pero que participa, y a un director que parece desistir de continuar, pero graba la voz de ella con todo el equipo en escena, entre cables y micrófonos.

180 Stella Bruzzi (véase Pinto, 2013) va más allá de las distintas modalidades que propone Nichols y expone que todo documental es una performance a partir de lo que la presencia de una cámara provoca. Esto no lo piensa en relación con lo real o ficticio del hecho, sino por la necesidad de pensar en cómo los aparatos determinan otro modo de observar lo abordado, otra manera de mostrarse cuando un personaje y/o director se ubica frente a la cámara.

Por otro lado, la modalidad reflexiva está presente en toda la narración de *Elegía de abril* a partir de las relaciones con las estrategias propuestas por las otras modalidades. Así, en la última secuencia de la película se observa una experimentación a través del montaje que muestra una continuidad de movimiento entre los cuatro personajes que deambulan por la casa tras vaciarse simbólica y materialmente del libro que los hermanos Merlino han resguardado por medio siglo.



Imagen 26. Mosaico de fotogramas de *La casa* (2011/12).

La casa se despega de lo observacional y lo participativo, que utilizan las películas anteriores, y se inscribe en modalidades reflexivas que revisan el escenario y su historia al rescatar percepciones y atmósferas de las narraciones precedentes. Nichols (2013, p. 226) señala que la modalidad reflexiva actúa volviendo extraño lo familiar, y no busca tomar como dada la mirada del mundo que propone la práctica documental, sino una manera de preguntarse sobre ese mundo. Este posicionamiento se articula en *La casa* con la modalidad performativa para desarrollar su estructura narrativa.

Así, en la primera secuencia de la película (Imagen 26) se observan fragmentos del interior de un hogar que se replican y brindan una nueva configuración del espacio registrado. Detalles de una cocina donde un jarro de leche se encuentra hirviendo junto a un pocillo listo para su uso; el registro de un piso iluminado en contraluz desde la abertura de una habitación; y detalles de una ventana que da al patio de la casa. Todos los planos presentan pequeños desplazamientos o paneos, y un sonido ambiente acompañado por una presencia abrumadora del vacío. Unos pasos atraviesan el cuadro, una joven aparece con un largo cabello que se acomoda en contraluz, y un plano posterior de Mary que peina su cabello blanco. La cámara panea luego a los azulejos de la cocina para fundir a negro y dar a conocer el título de la película.

En esta secuencia los registros dan cuenta de un ejercicio de memoria, de una conjugación de temporalidades en una casa con personajes que aún no han sido definidos sino sugeridos. Surge, entonces, una serie de interrogantes sobre la identidad de quienes empiezan a habitar la narración, como en la primera secuencia: ¿es la joven Mary que corretea por la casa, y Mary anciana se peina el cabello; es una hija de Mary corriendo descalza, y Mary anciana se peina frente a la ventana de la cocina; o es una joven de la historia familiar que se desplaza por la casa con su cabello largo mientras una anciana peina su cabello blanco mirando el patio? El escenario es el mismo que se viene exponiendo durante el ciclo, los personajes parecen compartir una historia, y el tiempo no presenta mayores referencias, excepto la condición de un hogar que presenta algunos daños materiales. De esta manera, la modalidad reflexiva propone lecturas sobre la historia de la casa mediante intervenciones objetuales o performativas.

Para revisar otro uso de la modalidad performativa se expone la segunda secuencia de la película que da indicios de un proceso de transformación del espacio (Imagen 27). La primera toma muestra una gallina en el interior de una habitación y luego detalles de una mujer baldeando un piso. Durante su secado se observan los movimientos de la mujer a través de reflejos desdibujados por las baldosas gastadas, y luego un movimiento de cámara se dirige a una ventana en la que otra mujer intenta mirar lo que sucede adentro. Se suman a la secuencia planos de árboles soleados movidos por el viento y el crujir de un farol colgante, que se fusionan con planos de una lluvia que golpea los vidrios

de una ventana. Aparece nuevamente la mujer canosa de espaldas (Mary), y por último varios registros en toma fija de cambios en el hogar: una maraña de cables cuelga desde un techo, la estructura de un andamio cruza una habitación, y un conjunto de maderas y hierros apoyado sobre una pared. Cuando aparecen estos encuadres la banda sonora acompaña la secuencia con un sonido ambiente pero en primer plano suenan continuos los crujidos de unas maderas.



Imagen 27 Mosaico de fotogramas de *La casa* (2011/12).

El final de esta secuencia introduce planos que anticipan el proceso de desarme que la casa empieza a vivir. Esto irá creciendo mientras avanza la narración, hasta llegar en las últimas escenas a la demolición definitiva del espacio. Como en las otras películas del

ciclo, las dualidades presencia/ausencia, vida/muerte, registro/representación se exploran en *La casa* con diálogos entre estos estados que generan preguntas en torno a los procesos que experimentan la finitud de los protagonistas y los objetos que atraviesan su vida.

Las modalidades de representación aplicadas por Fontán en el Ciclo de la casa tienen correspondencia con los recursos utilizados en sus películas en el marco de un mundo histórico. Más allá del predominio de una modalidad en cada obra y la mixtura con otras (Nichols, 2013, pp. 183-184), se observa en este ciclo un predominio de lo reflexivo y performativo, abordaje que alimenta un proceso de creación del director en la casa de sus padres durante varios años.¹⁸¹

Para cruzar las categorías de Nichols con otra manera de pensar el abordaje de la realidad, se toma a Carl Plantinga (2014) que concentra su postura en el punto de vista del director para establecer las particularidades de su aproximación al referente y la conexión con el público (véase apartado 2.1.2.3 “El lago”). En relación con la clasificación de voces que propone Plantinga, se observa que el Ciclo de la casa cruza la voz abierta y la poética, voces que se van entrelazando desde un reposicionamiento en las películas. Se observa este movimiento a partir de la distancia que toma Fontán en *El árbol* con la explicitación de algunas huellas autobiográficas, luego un ingreso a la diégesis en *Elegía de abril* como parte del equipo de rodaje y en diálogo con los personajes, para llegar luego a *La casa* e indagar lo que ha quedado en ella: recuerdos, vivencias, y la presencia/ausencia de seres que la habitaron. En el conjunto de la obra se propone un punto de vista poético, con la voz de un director/autor que se posiciona para expresar los lazos personales con un espacio, a través de distintos argumentos. Abordar el Ciclo de la casa genera una serie de interrogantes en torno a los modos en que Fontán se vincula con la realidad, el lugar que da a los registros que se enmarcan en la no ficción, y cómo construye el universo de cada película. Este mundo histórico y familiar se sostiene en

181 Las modalidades propuestas por Nichols son retomadas por Emilio Bernini (2012, pp. 295-297) cuando habla del cine contemporáneo y las nuevas estrategias que allí se exponen. Bernini difiere del concepto hibridación para pensar un cine que incorpora códigos del cine documental y del cine de ficción, y adhiere a la noción de “indeterminación” para un cine que se mueve con fluidez entre estas prácticas sin pensar en una identificación particular. Así, incorpora el prefijo “pos” en el cine contemporáneo, tanto para el documental como para la ficción, definido según el origen y los materiales que dan vida a una película, su relación con el “mundo histórico” y las personas comunes o actores que son parte del proyecto.

cada abordaje, pero logra escaparse de un relato autorreferencial mediante intervenciones poéticas y reflexivas para alcanzar una interpelación más amplia en el público.

La representación dentro de la no ficción que explora Fontán muestra una preponderancia basada en la reflexión y la expresión, procedimientos que buscan generar un pensamiento crítico en el público con preguntas e incertidumbres. En este punto es esencial la voz del director, ante la experiencia de habitar la historia de un escenario y poder reconstruir algunos de sus pasajes. De este modo, retomando a Plantinga, se ponen en diálogo los distintos componentes de una producción cinematográfica: el autor y su mirada particular; el mundo histórico; el dispositivo con el que se construye un discurso sobre la realidad; y el público que encuentra empatía en la voz poética del director que le permite revisar desde lo experiencial su propio universo.

Entre las modalidades de Nichols y los puntos de vista o perspectivas de Plantinga se desenvuelve la afinidad que construye el Ciclo de la casa con el ensayo cinematográfico. Esto se observa mediante la hibridación de prácticas y modalidades de representación, la cercanía con el referente y también su extrañamiento, el retorno a una memoria familiar y la experiencia individual expuestas en la narración. En las tensiones que surgen de estos diálogos se encuentra presente el tiempo, componente primario que las atraviesa, y el escenario, como continente de estas percepciones y de sus movimientos.

4.2.2 La temporalidad de un espacio

Este apartado desarrolla las nociones de tiempo y espacio, y su entrecruzamiento a lo largo del ciclo, que se manifiestan de manera distintiva en cada película y brindan una visualidad y un movimiento en la obra que no se ajusta a categorías homogéneas, sino que se integran mediante la experimentación. El tratamiento y la percepción del tiempo, así como la experiencia y la construcción del espacio son ejes troncales elaborados por Fontán en este primer ciclo, puntos sobre los que se asientan y dialogan las distintas herramientas utilizadas del lenguaje audiovisual.

4.2.2.1 Tiempo revuelto

Dentro de la sintaxis fílmica, la ruptura temporal adquiere importancia en la práctica del ensayo, ya que generalmente el tiempo suele apoyarse en el espacio para poder ser representado. El tratamiento unidimensional y enunciativamente denotado de la temporalidad que abunda en las obras asociadas al clasicismo cinematográfico, tanto en la ficción como en el documental, encuentra divergencia y multiplicidad en buena parte del cine moderno y en el ensayo audiovisual, provocando una ruptura en la percepción que permite al público complejizar sus interpretaciones y, asimismo, volver las narrativas más resistentes al consumo ligero de las audiencias.

Toda realización audiovisual expone una relación temporal entre el referente registrado por la cámara y la recepción de su reproducción, un diálogo que vincula el haber estado allí de la máquina cinematográfica y el presente espectral. Esta es una particularidad de las imágenes técnicas, con signos contextuales reforzados por la indicialidad del registro, que permite al público la experiencia de una lectura móvil en su percepción temporal. Gaudreault y Jost (1995, pp. 109-112) retoman el noema de Barthes “esto ha sido” respecto de la fotografía, y el “estar ahí en vivo” que expresa Metz en alusión al cine; en tanto modos que permiten pensar la imagen técnica según se trate de la percepción de un corte espaciotemporal único o de un corte múltiple que se reconstruye en el tiempo.

Otra manera de ver cómo los soportes rescatan y exponen el tiempo de la imagen se advierte en la propuesta de Carmen Crouzeilles a propósito de la etimología del término video (“yo veo”) revisada por la artista Graciela Taquini. En este sentido, Crouzeilles sostiene que el video es una herramienta que brinda independencia y libertad por su portabilidad, al proponer un “yo veo” que se distingue del “yo he visto” de la fotografía (en su función de registro de hechos del pasado), del “yo creo ver” del cine (la ficción, la ilusión) y del “yo estoy viendo” de la televisión, siempre relacionado con el flujo continuo de la actualidad en directo” (2012, p. 243).

El hogar que alberga los argumentos de las tres películas, que sirve de marco al plan de trabajo realizado por Fontán en el Ciclo de la casa, presenta datos y huellas que emergen como una “biografía” de la historia del escenario. Así, al rescatar los postulados

del párrafo anterior, se puede observar que las películas del ciclo muestran afinidad con estas nociones en su propuesta estética. *El árbol* se distingue de las otras dos películas por el uso de materiales de archivo, fotografías en papel blanco y negro y diapositivas color: retratos antiguos que parecen corresponder a miembros de la familia, entre ellos Mary, e imágenes proyectadas sobre el placard de una habitación.

El tiempo de la imagen fija está reelaborado a través de estrategias de montaje, como recortes, paneos o fundidos encadenados, pero su particularidad de imagen sin movimiento permite un tránsito en la percepción por distintas temporalidades. La presencia de un archivo visual familiar dialoga con el tono de los recuerdos de Mary, cuya voz recorre toda la película entre situaciones cotidianas y anécdotas, o nombrando a los miembros de la familia. Los archivos fotográficos les dan rostro y cuerpo a esos nombres: los niños de la diapositiva son mostrados en color, entre los que se encuentra (aparentemente) un pequeño Gustavo Fontán (Imagen 18), y las fotografías en papel que posan sobre estantes de una biblioteca parecen visibilizar a una joven Mary, a sus hermanos y a su padre (Imagen 28).

Elegía de abril no incorpora archivos fotográficos, pero comparte con *El árbol* un episodio de cincuenta años atrás, un libro de poesías de Salvador Merlino que da nombre a esta película, y que el autor no llegó a ver en vida luego de editado. A la historia del ámbito privado de la primera película se incorpora en esta obra la producción de un poeta, que excede el ámbito familiar, y de ahí el interés del nieto en que el libro abandone la casa y pueda circular después de medio siglo. Al sumar una videocámara en la narración, se expone la importancia del video (“yo veo”) en torno a la representación y como herramienta que puede ingresar a distintos espacios y circular por la casa libremente y sin otros accesorios. Este lugar de los archivos se ve luego en el montaje, en la integración que estos registros tienen con los planos producidos por la segunda cámara, la que puede captar los vaivenes por los que transita la película.

La casa no hace hincapié en archivos fotográficos, nombres o recuerdos verbalizados, sino que trabaja con las huellas que el espacio ha ido acumulando en varias décadas de existencia: cuerpos que lo habitaron, acciones cotidianas, costumbres, muebles u objetos familiares. La vida que ha envuelto a estos restos se hace presente

mediante movimientos de cámara y enlaces, mientras comienzan a preparar la casa para su demolición. Esta película combina el cruce de tiempos a partir de personajes y accesorios, con planos y acciones de un presente que expone una inminente transformación. La propuesta de la narración hace pensar en el “yo creo ver”, expresión que refiere a un cine de corte ficcional, con herramientas de la práctica experimental en varias escenas de la película, y un registro directo para las últimas escenas del derribo definitivo. Aquí se ven las relaciones entre *La casa* y *El árbol* al contener en su desarrollo escenas y/o secuencias marcadas por la experimentación del lenguaje (cuadros múltiples, veladuras, fundidos encadenados, sonidos asincrónicos y ruidos procesados) junto a una mirada que observa el entorno y lo registra.

La cronología del Ciclo de la casa sucede entre 2003, año que comienzan los primeros registros, hasta el año 2012 cuando es finalizada la última película. Como ya fue señalado, esta orientación espaciotemporal está presente al comienzo de cada pieza de la trilogía, pero en *La casa* es retomada al final de los títulos: “Banfield 2011/2012”. Esta información expresa el cierre formal del ciclo y la culminación de los últimos años del espacio, década habitada por el director y un pequeño equipo de realización.

Este paso del tiempo dentro de la narración es reforzado fundamentalmente en *El árbol* a través del rescate de los cambios que presentan las distintas estaciones del año, en las que se observa el calor y las lluvias del verano, el fresco del invierno, el verde de la primavera y el otoño que no deja de desprender hojas en el patio. De esta forma, el tiempo cinematográfico se organiza de manera lineal, según la estructura cíclica de las estaciones, pero con interrupciones que sugieren y evocan a personas ausentes y situaciones familiares, generando así un halo de misterio. Estos momentos actúan como intervalos, que dejan aparecer en la narración el tiempo de la memoria y su coexistencia (antes-durante-después) con evocaciones a través de archivos fotográficos, objetos, diálogos y ruidos ensamblados por el montaje.

Elegía de abril, a diferencia de la película anterior, no presenta dentro del relato signos que refuercen la temporalidad lineal-cronológica, sino que la aparición del libro desestabiliza los movimientos internos de la casa con las acciones de los personajes y la incorporación de actores que los representarán. En esta obra, como en los otros

argumentos del Ciclo de la casa no tiene fuerza el desarrollo narrativo por causa-efecto, sino que las acciones se enlazan por otros factores como el espacio y sus transformaciones, o los vaivenes temporales. A diferencia de narrativas que proponen estructuras clásicas, los personajes durante el ciclo no explicitan sus motivaciones, sino que guardan silencio, remarcan algunas situaciones, mientras otras son reducidas, con la incorporación de tiempos aparentemente insignificantes (Bordwell, 1996, pp. 207-209).

Se observa en *Elegía de abril* la importancia de un tiempo que fractura su vectorialidad, en términos de Casetti y di Chio (1991, p. 153), construyendo un tiempo “no vectorial”, no lineal. Esta pérdida de continuidad en la película se encuentra en fracturas de la narración: el libro editado cincuenta años atrás es descubierto embalado, acción que repercute en la custodia que han hecho los hermanos hasta el momento, y en la negativa a continuar en la película. Se incorporan a la película Adriana Aizemberg y Lorenzo Quinteros, actores que retoman las acciones de Mary y Carlos, repiten situaciones, y avanzan con información de la historia familiar que previamente no había sido expuesta.

El tiempo en *La casa* expresa relaciones entre distintos períodos de la vida del espacio, buscando rescatar a las personas que pasaron por allí, sus actividades, su cotidianidad. La propuesta de vinculación muestra un tiempo que se vuelve anacrónico en gran parte de la narración, cuyo principal objetivo es establecer la presencia de ciertas “energías” que la casa ha almacenado y algunas afinidades. Esta organización temporal discontinua se presenta como una trama que también tiene sus rupturas al entrar en diálogo con un hecho puntual, la demolición. El proceso de desarme se presenta paulatinamente en la narración, con pequeñas intervenciones que se funden con el universo onírico y anacrónico de la película, recorrido que avanza hasta la desaparición definitiva de la construcción.¹⁸²

Luego de examinar la presencia del tiempo en las tres películas del ciclo se puede observar que hay una transformación entre las premisas de la primera película y las de la última: *El árbol* inicia con un tratamiento más lineal, vinculado al seguimiento de procesos cotidianos que contiene un hogar; *Elegía de abril* expone el rompimiento de un

182 Para visualizar el modo en que se mixturán los tiempos cinematográficos, revisar la Imagen 27.

desarrollo cronológico, interpelando la vida de un libro, su derrotero, y los actores que participan en dicho proceso; y *La casa* no pretende trabajar con las nociones previas, sino trastocar el tiempo y desarrollar una narración con quiebres y movimientos temporales.



Imagen 28 Mosaico de fotogramas de *El árbol* (2006).

El tratamiento temporal elaborado en las películas del ciclo encuentra su génesis en *El árbol* a través de las intervenciones reconocidas como interrupciones del desarrollo vectorial, cimientos rupturistas que luego serán replicados en las próximas películas. Para dar cuenta de estas construcciones temporales se retoma una escena nocturna, aparentemente de vigilia, que comienza luego de que Mary prepara un bolso con ropa en la habitación (Imagen 28). Archivos fotográficos desparramados sobre estantes de una biblioteca empiezan a fundirse de manera encadenada con reflejos que le aportan otros movimientos, mientras suena una melodía de caja musical ya escuchada en otras escenas.

4.2.2.2 Espacio fragmentado

Pensar la construcción del espacio cinematográfico en el Ciclo de la casa implica abordar un escenario antiguo, con testimonios y objetos, que da vida a cada una de las representaciones. En este sentido, es relevante la intervención de Fontán que, nacido y criado allí, vuelve acompañado por una pequeña cámara, un micrófono y una grabadora de sonido. Aquí surge una situación que despierta una nueva mirada sobre el espacio y sus rincones: el movimiento de la luz que genera una persiana al abrirse por la mañana, la lluvia que pega sobre un vidrio de la cocina, el vapor de una olla durante la preparación de una cena, o el sonido de un escobillón que barre el patio. En estas tomas puede leerse que la construcción del espacio se define junto a las interacciones mantenidas con las nociones de tiempo y movimiento, cruces que implican habitar la experiencia.

Como se ha planteado en este Capítulo, la estructura de ciclo expone una transformación a lo largo de las películas que atraviesa el desarrollo del espacio cinematográfico: cámaras fijas o de leves paneos con planos cortos y fragmentados en *El árbol*; cámaras en movimiento, cámaras subjetivas y de acompañamiento, con diversidad de planos en *Elegía de abril*; y, por último, travelling de acercamiento, paneos de transición, y tomas fijas, en su gran mayoría con planos medios, en *La casa*.

El árbol organiza la narración con planos cortos, planos detalle, primeros planos y planos medios, con excepción de la presentación del patio y de los árboles ubicados en la fachada de la casa. Los planos cerrados brindan un acercamiento y una valoración del gesto, de la pequeña acción, permitiendo un ingreso sensorial a los quehaceres de los personajes, el cual se percibe en escenas como el tendido de un cubrecama que realiza Mary, los distintos anteojos que se prueba Julio para buscar información sobre las acacias, o bien la olla que está en pleno hervor sobre la cocina.

Los encuadres se organizan a través de una cámara fija ubicada a la altura de los personajes, con cuerpos recortados por el propio marco o por algún objeto presente. Las acciones cotidianas son registradas con pequeñas modificaciones de cámara, como el barrer u observar las plantas, dando cuenta del rescate de lo habitual y la potencialidad de ese universo. Hay leves recorridos de cámara sobre planos cerrados describiendo y construyendo un universo que en otra escala sería insignificante. Un ejemplo de ello es la

acción del plano sobre la cama que tiende Mary, en la que se ven la textura y los pliegues del cubrecama mientras se escucha el relato de un sueño de la protagonista. Aquí puede observarse la independencia de la cámara en cuanto a los registros de las acciones, y una serie de huellas de enunciación que muestran el diálogo entre el imaginario de un personaje/narrador homodiegético¹⁸³ expresado en *off*, y el registro de una actividad cotidiana. Así, el núcleo de estas huellas y su relevancia componen un espacio dinámico-expresivo en que el director le brinda al público algunas líneas de lectura (Casetti y di Chio, 1991, p. 146). En *El árbol*, esta propuesta exhibe un espacio fragmentado desde la estructura del escenario, decisión que instala la presencia de un fuera de campo que se define y organiza al avanzar la película y que logra volverse imaginable a partir de la construcción de los ambientes sonoros presentes en cada secuencia.

La configuración espacial realizada en esta primera película del ciclo se modifica en *Elegía de abril* con la incorporación de planos abiertos y travelling. Aquí el escenario comienza a desnudarse con una cámara que deambula por los pasillos y registra la decoración de las distintas habitaciones. Este tratamiento del dispositivo genera en algunas escenas una especie de laberinto que acompaña y persigue a los habitantes del hogar; y en otras situaciones estos son observados por una cámara voyerista con marcos que brindan referencia o una cortina traslúcida. Mientras que en *El árbol* la observación es externa, aquí los personajes son cómplices de la cámara, participando o negándose a ser registrados. Este tratamiento se sostiene en toda la narración, siendo una cámara móvil con mayor inestabilidad cuando se explicita la mirada de Federico, nieto de Mary, que busca registrar con una cámara a los personajes de la película, o con mayor estabilidad cuando se graba a Federico tanto en su rol de camarógrafo como en momentos que interactúa con los libros de su bisabuelo u objetos de la casa.

Los planos de *Elegía de abril* buscan reforzar la visión subjetiva, de alguien que mira, espía o persigue. En el inicio de la película, Federico es quien acciona para comenzar a ventilar los libros empaquetados y, luego de la negativa de su abuela de continuar con la película, tomará un lugar protagónico a través de su cámara y la relación que traza con los cuatro protagonistas. Federico es el encargado del legado, lo plantea la abuela en las

183 Esta denominación alude a cuando el personaje dentro de la narración relata su propia historia, mientras que el narrador heterodiegético hace referencia a historias de otros personajes (ibídem, pp. 240-242).

primeras tomas y es quien con la cámara persigue a los personajes, registra sus acciones, pide rehacer tomas y pregunta sobre algunas historias familiares.

La casa presenta un escenario que se fragmenta espacial y temporalmente, con una cámara que se manifiesta en continuos movimientos: avanza, se detiene y retoma su desplazamiento. El punto de vista propone una mirada que observa los movimientos internos de la casa con una lente que parece encontrarse con las distintas capas del espacio conformadas como sedimentos de un tiempo prolongado. El tratamiento de la imagen toma algunas características de las películas anteriores, como el contraste de los cuadros en movimiento en travelling y leves paneos sobre situaciones que ha vivido el lugar con planos fijos utilizados para el proceso de desarme y demolición. A estos procedimientos se suma la incorporación de un espejo prismático utilizado en la lente que permite fijar partes de un plano y dar movimiento a otros fragmentos. Este accesorio provoca un cuadro con múltiples capas que junto a los movimientos de cámara deconstruye la estructura del espacio.

Una escena que muestra estos cruces se ejemplifica en el encuentro familiar de *La casa* (Imagen 29). El festejo de cumpleaños de Julio Fontán (protagonista de *El árbol*) contiene una serie de personajes alrededor de una mesa, situación análoga a la reunión que presenta la primera película del ciclo, pero en este caso sucede en el interior de la casa. Se observa a los personajes que rodean la mesa en registros que brindan un ambiente onírico dado desde lo visual por movimientos internos del cuadro, multiplicación de la imagen y efectos lumínicos que concentran el brillo sobre el mantel contrastándolo con el resto de la escena.

El registro está realizado, a diferencia de las otras películas, con una iluminación diseñada y controlada con luz artificial, mientras que el tratamiento sonoro asincrónico refuerza el entramado de capas temporales con ruidos sostenidos por un pedal que tiene variaciones sonoras. Entre los personajes que participan de esta escena se encuentra Mary (protagonista de películas anteriores) y otros que por la intimidad de la reunión expresan ser parte del entorno familiar.



Imagen 29 Mosaico de fotogramas de *La casa* (2011/12).

El espacio de la película se define fragmentario y múltiple a partir de las tomas del espacio interior organizadas con capas visuales que muestran transparencias espaciales y temporales. Sin embargo, los registros del proceso de demolición, tanto del interior como del exterior de la casa, no exponen intervención ni juegos ópticos, sino planos directos montados de igual modo.

En síntesis, el tratamiento espacial que se observa en el Ciclo de la casa propone una descomposición del mundo histórico, modalidad que permite construir un “nuevo espacio” en cada película. Siguiendo a Catalá (2000, p. 88), esta fragmentación del espacio en la no ficción demuestra una reconfiguración que expone herramientas utilizadas por el cine-ensayo, entre las que se destaca la presencia de distintos artefactos, accesorios, y el montaje como generadores de nuevas estéticas en un contexto de crisis de representación.

4.2.3 Los dispositivos

Este apartado aborda el modo en que las particularidades del dispositivo cinematográfico y las estrategias del montaje entran en diálogo para reflexionar sobre la imagen y su registro durante el Ciclo de la casa. Estos procedimientos utilizados por Gustavo Fontán, que expresan una larga afinidad con el cine-ensayo, construyen su poética e instalan una trama con las modalidades de representación del tiempo y del espacio de la obra. Se propone, entonces, analizar el ciclo a través de la construcción de los planos, la elaboración del sonido y las formas de montaje.

4.2.3.1 El encuadre

Al contemplar el desarrollo del Ciclo de la casa se puede trazar un recorrido entre las películas y las potencialidades que el director ha resuelto capitalizar para reflexionar en torno a su idea de representación en el cine. Aparecen prioridades exploradas en cada largometraje, como la importancia de la percepción y la captación que la cámara hace de esa observación en *El árbol*; la incorporación de un artefacto en la narración que indague sobre el mundo histórico y su construcción en *Elegía de abril*; y la subversión que la

propia cámara puede realizar sobre el registro directo poniendo en diálogo un montaje interno al plano con otro externo en *La casa*.¹⁸⁴

Un plano detalle muestra la corteza de un árbol mientras el agua se escurre lentamente; Julio toma una caja llena de anteojos y comienza a probarlos; un libro de botánica es revisado por el mismo personaje (que usa sus anteojos), con detalles que simulan una lupa que observa las formas de las hojas verdes de un árbol. En estas tomas de *El árbol* se observan lentes, lupas, vidrios, espejos y algunos accesorios que se interponen entre la cámara y el referente. De este modo, se explora de manera directa sobre el escenario, pero también se suman reflejos y distorsiones, a partir de efectos de refracción con enfoques y desenfoces, sombras y siluetas que generan cierta ambigüedad en la percepción. La visualidad de la película se produce, así, con la exploración de las propiedades de la luz y la optimización de la iluminación natural en todo el escenario, pero también con el rescate de juegos visuales producidos por fenómenos físicos y ópticos en los objetos (Imagen 30).

Aquí se expone la observación que el director fue experimentando a lo largo de varios meses en el hogar, teniendo en cuenta la época del año, la hora del día y las acciones de los personajes. Las manifestaciones lumínicas que recorren los pequeños gestos o dan forma a un rincón de la casa constituyen, en palabras de Rancière (2017, p. s/d) con relación a Deleuze, la “materia-imagen” o “materia-luz”, definida como una característica inmanente de los objetos cuya forma es percibida por el espectador tras el registro del artefacto. La cámara en *El árbol* se posa a observar qué sucede con una pared que aloja una planta colgante luego de una lluvia que modifica la temperatura color, la luminosidad del espacio y la nitidez con que se manifiestan sombras sobre el muro, o bien entre un patio soleado lleno de hojas del otoño o un patio colmado de agua por las lluvias del verano.

Esto expone sutiles transformaciones o bien movimientos mayores, con registros en cámara fija que hacen dialogar la composición fija y el movimiento. También hay planos en que el registro parece detenerse, como si entrara en una pausa o fuera un corte de la

184 En el apartado 4.3.2.1 se hace referencia al uso de artefactos en vínculo con el registro temporal. En este sentido, la combinación de “yo he visto”, “yo veo” y “yo creo ver” es la expresión que se va relevando a lo largo de las películas del ciclo.

fotografía fija, acción que da lugar al “pensamiento-imagen”. En esta combinación de una materialidad del plano y una percepción que la trasciende hay una integración de las nociones imagen-movimiento e imagen-tiempo que propone Deleuze (ibídem, p. s/d).



Imagen 30. Mosaico de fotogramas de *El árbol* (2006).

Reforzando este acercamiento a la percepción de los fenómenos naturales, con ideas que no dejan de exhibir los antecedentes de formación de una imagen técnica (luz, reflexión, refracción, distorsión), la narración de *El árbol* presenta dos escenas que trabajan con archivos fotográficos: una con proyección de diapositivas sobre el placard de una habitación, momento compartido y comentado por Mary y Julio (Imagen 18), y otra, avanzada la película, con un conjunto de fotografías en papel blanco y negro expuestas sobre muebles de la casa (Imagen 28). En estas dos escenas las imágenes fijas rompen con su estatismo al ser registradas con leves movimientos de cámara y planos recortados. Se incorpora el fundido encadenado y una banda de sonido que quiebra el tratamiento realista sonoro-visual (sonidos *off* y fuera de campo), para reforzar una percepción que vincula temporalidades y resignifica el momento “único” del archivo fotográfico. Así, el acercamiento que realiza Fontán en la primera película del ciclo al mundo histórico es impresionista, retomando lo planteado en el Capítulo 3, una exploración que busca reflexionar sobre los vínculos entre cambio y movimiento, componentes atractivos del dispositivo cinematográfico para trabajar el tiempo y su subversión.

En *Elegía de abril*, a diferencia de la película anterior, la narración no busca explorar el escenario, sino poner en relación a sus personajes, los hijos del poeta Salvador Merlino (Mary y Carlos) y el bisnieto (Federico), con el libro encontrado. Ante la revelación de este ejemplar, Federico expone el deseo de darle circulación, momento que provoca la decisión de no participar en la película por parte de los custodios del libro, los hermanos Merlino. En este marco, cuando el director convoca a los actores para interpretar a quienes se han negado, el nieto comienza a grabar con una cámara a los cuatro personajes.

Elegía de abril presenta formatos de registro diferenciados: dos en video, uno realizado por la cámara que manipula Federico y el otro por la cámara que registra a Federico y sus acciones, y por otro lado el uso de un soporte fílmico, registros en 16 mm para los sueños que narra Mary (Poleri, 2012). Los registros en video muestran distintos usos, entre los que se encuentra la exposición de la intimidad del rodaje. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el modo en que ingresan los actores a la casa y Federico les da la bienvenida: saludan a Mary, al resto del equipo, y se da un diálogo entre Adriana

Aizemberg, Mary y Fontán (Imagen 31). Aizemberg le dice a Mary que la conoce del cine, y Mary logra reconocerla también de la tele. Allí surge una breve conversación sobre el medio, lo que se ve de la producción argentina en la televisión por cable, lo que ve Mary, y la voz de Aizemberg contando lo requerida que es por los nuevos cineastas argentinos. Este diálogo, dado de manera espontánea en el encuentro de los personajes, muestra “la cocina” del rodaje entre los partícipes de la película: se menciona la llegada tarde a la grabación por parte de los actores, aparece el rol de los protagonistas de las películas y el del público, estos datos exponen una intimidad que desnuda el proceso de realización de la película.



Imagen 31. Mosaico de fotogramas de *Elegía de abril* (2010).

Otro uso del video, de su posibilidad de captar situaciones y realizar reconstrucciones, se puede observar en dos escenas que involucran a Federico: una con Carlos, su “abuelo” como él le llama, y otra con Lorenzo Quinteros en el rol de “Carlos”. La primera escena es una toma con la cámara sin cortes, registrando un relato de Carlos sobre el té que Mary le acercó para aliviar su dolor de pierna, y luego una re-toma de esta narración a pedido de Federico. Siguiendo esta línea, la otra escena exhibe un plano y contraplano de Federico y Lorenzo Quinteros (Imagen 32): mientras Federico es registrado por una cámara, él graba con cámara en mano en un primer plano a Quinteros

que intenta reconstruir el modo en que la tía de los personajes tomaba el té. En ambas escenas, los registros muestran una cámara que no corta y que graba toma y re-toma, con las marcaciones de Federico y los comentarios de los personajes que aseguran que no les saldrá igual la repetición.



Imagen 32. (Díptico) Fotogramas de *Elegía de abril* (2010).

Se observan en estos usos del soporte videográfico la presencia del artefacto a lo largo de todo el relato, ya sea por participar en el espacio *on*, con registros que buscan empatía en movimientos y encuadres que la manipulación de cámaras *camcorder* suele realizar, o con registros de esta pequeña cámara movediza, dispuesta en foco automático, y con una temperatura color que trastoca los colores de la escena. La primera escena de la película comienza con un plano secuencia, cámara en mano, que acompaña a Mary en sus movimientos y muestra la casa en *El árbol* con una mirada que va a reposar sobre acciones, desplazamientos, personajes, actores, situaciones que el video y su estética de registro casero harán dialogar en una intimidad que se desvela. Este procedimiento muestra en *Elegía de abril* a un director que ingresa a la narración, propone una serie de herramientas para construir la película y se distancia físicamente para dejar entrar la cámara de video que será la que interroge a los personajes y a las decisiones que se van a concretar. Hay un proceso de reflexión en torno a la representación y de autorreflexión, con la voz y el cuerpo de Fontán que ingresan a la narración. Se da una transición hasta el ingreso de los actores, para luego dejar actuar a Federico y las posibilidades de la cámara hogareña que recorre intersticios de la historia del libro.

Por otro lado, el uso del dispositivo en *La casa* tendrá dos líneas sostenidas a lo largo de la película, determinadas por un registro de video diferenciado: las escenas que recorren el interior de la casa en relación con un pasado, y, por otro lado, los registros de la cámara que van mostrando la inminente demolición. En el primer caso se propone una cámara en continuo movimiento, deambulando por el espacio, como los personajes de la película anterior, pero lo hace lentamente buscando encontrar algo más de lo que el registro expone. La cámara espera, avanza, “barre” la escena, se desplaza de manera lateral y panea hacia distintos puntos, combinación utilizada para registrar parte de lo que una casa ha albergado y comienza a mostrar de manera paulatina. Así, una puesta de luces se prepara especialmente para reforzar la luz natural de un escenario que fue registrado en las películas anteriores. La cámara desarrolla algo que había presentado en *El árbol*, la intervención de la lente para transformar en toma el registro directo que pudiera realizar: un vidrio prismático ubicado frente al objetivo de la cámara, el director de fotografía rescata las acciones de los personajes que transitan por la casa, sumado a movimientos de cámara y objetos reflectantes, que brindan una atmósfera onírica a la narración.

Este universo que rescata la cámara contrasta con los registros realizados durante el proceso del desarme y demolición de la casa. Estos planos se presentan con un ángulo normal, sin intervención de accesorios, y mayoritariamente resuelto en planos fijos. De este modo, la desaparición de un escenario con más de cien años de existencia provoca la decisión de tomas directas: tomas frontales, planos fijos y amplios, luz disponible, y algunas referencias de las personas que participan en la demolición.

Como se ha observado, las posibilidades del dispositivo-cámara logran en *La casa* reunir las propuestas previamente utilizadas en el ciclo, generando así una narración dual: un registro con mayor grado de ambigüedad y otro con un abordaje directo. Estas formas se van enlazando en la película, pero cada una mantiene su protagonismo, no solo por lo definido y singular del abordaje, sino por el tiempo que el director brinda a cada una de estas búsquedas en la historia. Esto impone la necesidad de pensar el montaje como herramienta fundamental del armado poético de Gustavo Fontán.

4.2.3.2 El montaje

El montaje, con su aporte en el desarrollo temporal de la acción, expone otras búsquedas en el cine contemporáneo a partir de los entornos digitales y discute la preponderancia del tiempo en la narración.

Las tres películas del Ciclo de la casa se sostienen por los condimentos que aporta la vida de la casa, exhibiendo una relación espaciotemporal compleja que el director organiza en cada narración para reflexionar sobre este mundo histórico y familiar. En este sentido, se observa en *El árbol* un estudio casi arquitectónico de la casa materno/paterna de Fontán, investigación que muta en las películas posteriores, pero que convierte al hogar en un espacio de unidad del ciclo, como también será el escenario del río de manera poética en el Ciclo del río. El desarrollo de las películas en la casa mantiene una impronta alrededor del escenario antiguo, pero arroja corte y movimientos temporales que son tratados con el montaje en cada narración.

El montaje ha colaborado en la construcción de narrativas –fundamentalmente en la ficción–, que han priorizado el diseño temporal. El cine moderno comienza a intervenir estas categorías, pero las prácticas contemporáneas y sus posibilidades de producción terminan de desarmar la primacía montaje = tiempo y montaje = plano + plano. Esta operación comienza varias décadas atrás: Dziga Vertov incorpora la composición de imagen múltiple en el cuadro (Manovich, 2006, pp. 205-206), y Chris Marker monta a partir del diálogo entre palabra e imagen, montaje lateral rescatado de Kulechov en el que el sentido de un plano está determinado por su contexto (Weinrichter, 2013, p. 168).

Manovich señala otro modo de pensar el montaje quitando preponderancia al tiempo (“montaje temporal”), al dar cuenta de las posibilidades compositivas del espacio y el encuadre que permiten los entornos digitales. Esta propuesta se asienta en el avance de la tecnología informática que posibilita pensar en una composición ideada por varias capas dentro de un mismo cuadro fotográfico.¹⁸⁵ De esta manera surge el “montaje espacial”, elaborado en un primer momento como una organización interna del encuadre gracias a la composición del plano o juegos ópticos, y luego diseñado por el avance

185 Manovich señala de manera crítica que, a pesar de los avances, se puede observar que el tiempo adquiere mayor protagonismo en los programas de edición audiovisual al priorizar en su diseño la línea de tiempo sobre la coordenada que incluye a las capas de lo visual y lo sonoro (2006, pp. 213-214).

tecnológico a través del montaje electrónico. En resumen, la composición de estos espacios propone la presencia de capas múltiples que en su encuentro logran generar un nuevo sentido alejado del primer grado de referencialidad.¹⁸⁶

Por otro lado, Marcel Martin (1992) postula dos grandes categorías: “montaje narrativo” y “montaje expresivo”. El narrativo se encuentra ceñido a un desarrollo cronológico para contribuir al progreso de la acción desde lo dramático y psicológico, mientras que el expresivo busca por sí mismo explorar y exponer una idea, lo que implica romper y cuestionar las bases del narrativo. Con la clasificación de Martin y el análisis de Manovich del párrafo anterior, se abordará el montaje en cada película del Ciclo de la casa tanto desde la estructura argumental y su relación con las dimensiones espaciotemporales como así también las decisiones que apelan a lo narrativo y lo expresivo.

Como ya se ha expresado, la idea de ciclo contempla un tránsito entre la primera película y la última, entre *El árbol* y *La casa*, que no solo se expone en las modalidades de representación, sino también en los métodos aplicados en el montaje que presenta la poética del director en cada narración del ciclo. Las películas presentan argumentos muy simples que buscan responder tres grandes preguntas: ¿Qué sucederá con la acacia que habita la vereda de la casa materna-paterna de Fontañ? ¿Cuál será el destino del libro inédito que el bisnieto del escritor encontró empaquetado en el rincón de un placard? ¿Qué será de la vida de la casa que albergó la historia de varias generaciones cuando comience a vaciarse?

Estos interrogantes permiten desarrollar un universo familiar cuya trama narrativa tiene una ausencia de dramatismo que brinda al director la posibilidad de moverse con gran libertad en el terreno de la no ficción apelando a lo sensorial-perceptivo sin abandonar los argumentos que le dan vida a cada película. De esta manera, se observa que de las tres películas la primera expone un mayor desarrollo narrativo, expresado en el proceso de las pequeñas acciones, algunas escenas que revisan los vínculos familiares y

186 Siguiendo a Weinrichter (2007, p. 34), este procedimiento implica convertir la imagen en algo manejable, que pueda abandonar el peso de su indicialidad-icónica para potenciar su uso y su valor. Esta modalidad es utilizada por el cine-ensayo para incorporar la idea de “montaje horizontal” que Bazin refería al escribir sobre *Lettre de Sibérie* [Cartas de Siberia], de Chris Marker. Aquí la relación que se propone desde el montaje deja de pensarse de imagen a imagen para definirse de oído a imagen.

el diálogo con los archivos fotográficos, y las expresiones orales de Mary y Julio. Así, *El árbol* propone un montaje temporal y narrativo al contemplar una lectura del escenario a lo largo de dos años aproximadamente, con el uso de “elipsis estacionales” en situaciones que van rondando la pregunta sobre la vida y el destino del árbol. La concatenación de las escenas está determinada por acciones de Mary y Julio que responden a movimientos diarios, como levantar una persiana, y prácticas estacionales como tomar aire fresco bajo una enredadera o refrescarse el rostro con un pico del patio. Hay un uso marcado de planos cortos y de paneos breves recorriendo el escenario, planos fragmentados donde las acciones de los personajes no necesitan responder a *raccord* de movimiento.

El cotidiano de los ancianos es expresado desde lo visual en planos que muestran la relación que ellos tienen con el espacio, la manipulación de algún objeto o la concreción de una actividad, mientras que la banda sonora incorpora con mayor fuerza el sonido ambiente (sonido-territorio) y la voz en *off* de los personajes, en categorías de Michel Chion (2011), y predomina, así, el sonido acusmático en la narración. Este “diario” de Mary y Julio comienza a mostrar algunas intervenciones que generan una escisión en el tiempo lineal, como las escenas montadas a partir de archivos fotográficos (diapositivas y fotografías en papel blanco y negro) con un diseño hacia el interior del cuadro que sugiere la importancia del espacio en el montaje.

Las composiciones visuales que presenta la película expresan un detenimiento en el detalle, en el pequeño gesto, con una exploración minuciosa del diseño del cuadro a través de la iluminación que da una serie de sombras, siluetas, reflejos y desenfocos al registro directo de la cámara. Por otro lado, *El árbol* inicia en la trilogía tratamientos espaciales en el montaje, con escenas conformadas por cuadros superpuestos, que funcionan como capas de sentido que muestran diálogos y veladuras entre escenarios, personajes, situaciones y objetos.

Esto se observa en una escena que transcurre entre dos momentos del día: una cama se ilumina con una pequeña lámpara lateral, en un momento cruza la silueta de Julio y se escucha su voz en *off* que invita a Mary a dormir (Imagen 33). Luego comienza una serie de registros encadenados, planos fijos con movimiento interno de sombras u objetos y pequeños paneos, y cuadros difusos filtrados por algún accesorio que dificulta

el detalle y provoca un ambiente de ensueño. Este efecto se encuentra reforzado por un montaje sonoro abordado de manera acusmática que responde a una construcción subjetiva: el ambiente está definido con ruidos ajenos a lo observado y un murmullo continuo de voces, todos ecualizados para generar una percepción ajena a lo real. Para cerrar la escena hay una transición de la noche al día mediante un paneo que finaliza en Julio sentado a la mesa de la cocina con un vaso de agua.



Imagen 33. Mosaico de fotogramas de *El árbol* (2006).

Se propone aquí la importancia del montaje espacial, en el que la ruptura temporal que brinda esta especie de vigilia provoca una apertura a los juegos visuales con fundidos, sombras, transparencias, movimientos, y las transiciones entre los planos que exploran las texturas entre la toma fija y el registro en movimiento. La narración trabaja con algunas dilataciones, pero también con recortes temporales: escenas que buscan escindirse del tiempo continuo e ingresar en un balanceo temporal que propone otra reflexión sobre el escenario y sus materialidades, y elipsis para atravesar el ciclo de las

cuatro estaciones habitadas por la casa y sus personajes. En esta construcción narrativa es visible el diálogo entre la subjetividad de los personajes que se cuela a través de sus sueños, sus recuerdos y su andar cotidiano, junto a la subjetividad del director que toma decisiones sobre la manera de mirar ese mundo familiar.

Para dar cuenta del punto de vista que expone Fontán en la elaboración de los planos visuales y sonoros de esta escena, se dispone de tres conceptos propuestos por Gaudreault y Jost (1995, pp. 137-154): focalización, ocularización y auricularización, que actúan como capas que señalan el lugar del director. Mientras la focalización da cuenta de un punto de vista cognitivo, cuánto sabe el narrador respecto al personaje, la ocularización propone la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve, y, por último, la auricularización indaga en la posición auditiva de un personaje.¹⁸⁷ Desde el punto de vista que reúne el “saber”, se propone para la escena de *El árbol* una “focalización espectral” basada en el uso de planos que escapan a cierta continuidad narrativa para ingresar en otro tiempo del escenario y de la historia de sus objetos. Por otro lado, los registros sugieren imágenes mentales que encuentran afinidad con la “ocularización interna primaria”, en la que los tratamientos visuales parecen surgir de los sueños de Mary y Julio, con enlaces y cuadros difuminados, multiplicados y en continuo movimiento. A este abordaje es importante sumar el aporte del punto de vista sonoro que propone una “auricularización interna primaria”, en la que la escucha se compone de una serie de voces superpuestas que parecen cobrar vida durante la vigilia y provenir de distintos tiempos.

Considerando estas observaciones sobre el montaje de *El árbol* se puede colegir que existe una estructura lineal con acciones pequeñas y fragmentarias que vuelven permeable el desarrollo argumental. Esto implica un argumento con varios cortes en los que el espectador puede detenerse y transitar de manera particular la percepción de la narración. Este *modus operandi* está presente en las tres películas del ciclo: una la línea argumental con una estructura estable pero a la vez porosa que propone una reflexión sobre el tema que aborda y que excede en conjunto a una sola película. De esta manera,

187 Los tres conceptos referenciados por Gaudreault y Jost (ibídem), focalización, ocularización y auricularización, presentan divisiones que particularizan las relaciones entre el saber, el ver y la escucha, y los personajes de la narración.

Elegía de abril propone un montaje que interviene también en el derrotero temporal, pero explicitando el corte, la repetición y la vuelta atrás, decisiones que buscan cuestionar la noción de realidad y el lugar de los personajes (duplicados) frente a un libro inédito.

A partir de la presencia de actores que ocupan el lugar de Mary y su hermano Carlos, el montaje de la película comienza a ser elaborado bajo un perfil expresivo y deja lo temporal del argumento en el desarrollo dramático del bisnieto del escritor que saca los libros del placard para luego darles circulación. Para comprender el abordaje expresivo de la película con los nuevos personajes, puede citarse la secuencia contigua al arribo de Adriana Aizemberg y Lorenzo Quinteros que exhibe nuevamente el encuentro de “Mary” con los libros guardados en el armario, y repara en la mirada de “Carlos” que parece no acordar con la apertura de aquellos libros empaquetados. Aquí aparece un avance narrativo de la historia con la presencia de los actores que desnuda la posición de Carlos respecto del libro póstumo, mientras se observan actitudes en “Mary” que habían quedado trunca por la negativa de Mary en participar de la película. En este momento, la narración comienza a mostrar gestos y pareceres de los hermanos ante la propuesta de Federico de hacer circular los libros.

La secuencia muestra un recorrido lineal en las acciones de los personajes con un sonido ambiente que pareciera ser directo (en referencia a la presencia de una cámara portátil), y la incorporación de las voces de los actores que dialogan sobre la muerte de sus padres. La secuencia prosigue con planos que muestran acciones independientes de “Mary” y “Carlos”, y la voz de Mary que narra un recuerdo de su infancia en el que su padre la defiende ante el ataque de un perro. Luego de esta rememoración aparece una toma de Mary sacando copas de un mueble, acción que luego se fusiona con otra similar de “Mary” junto a Federico. El montaje exhibe una mixtura visual y sonora entre los personajes que inician la narración y los actores que se incorporan a la película, con diferencias de textura y color de registro en las tomas que acompañan los sueños de Mary.

Luego de que “Carlos” mantiene un diálogo con Federico y le cuenta sobre la muerte de su padre, el poeta Salvador Merlino, el joven, afectado por la situación y con la

tarea de decidir sobre el libro, toma un bolso grande, lo carga y, seguido desde atrás por una cámara, sale del hogar. Ante esta situación, la última escena de la película presenta un montaje particular que propone de manera encadenada fusionar la caminata de los cuatro personajes recorriendo la casa, con registros efectuados con cámara de acompañamiento. Las tomas responden a planos de pies y planos medios de los personajes trasladándose de una habitación a otra, cuerpos que ingresan y salen de cuadro, planos de un gato en similar postura. Aquí los personajes deambulan con un ritmo marcado por los pasos y las entradas o salidas de cuadro; parece que no tuvieran un fin determinado en el hogar, como si un laberinto los hubiera absorbido luego de que el libro dejó de estar en la casa.

Hasta aquí se suceden las escenas que atañen al vínculo entre los personajes y el libro; las dos últimas escenas son parte de los sueños y los recuerdos de Mary. La penúltima escena, realizada en fílmico y con tonalidad cálida, registra interiores nocturnos del hogar con personajes que no han participado en las películas, pero en las acciones que representan, como tomar el té (la tía Ernestina), habitan los recuerdos de Mary y Carlos. El sonido de esta escena presenta el ambiente de un hogar, con ruidos de cocina, pasos, diálogos, pero tratados en un plano lejano y con reverberación. La última escena de *Elegía de abril* es significativa, al ser también registrada en fílmico color y de modo silente, y mantiene una analogía con el recuerdo que Mary expuso en la película en relación con su padre. La situación muestra a una niña jugando en un patio, correteando con un adulto, que parece ser su padre; en un momento ella se golpea y él la sube a sus brazos.

Si el tratamiento del espacio es central para comprender el montaje en *El árbol*, el renacimiento de un libro en *Elegía de abril* es el que genera movimientos internos y externos en los personajes, y promueve la irrupción de los actores. Esto provoca tránsitos entre los actores y los personajes que estos encarnan, entre lo real y lo imaginario, un vaivén que incita una reflexión sobre cómo alrededor de un objeto factual (el libro) puede construirse una idea de realidad con distintos materiales.

La tercera película del ciclo presenta dos relaciones temporales con el escenario: una hacia el pasado, rescatando la trama de un espacio cargado de memoria, sensaciones

y personajes, y otra que plantea el futuro próximo del espacio, la demolición. Esto determina el tratamiento del montaje que pone en tensión lo temporal con un montaje expresivo que hace hincapié en la composición espacial. *La casa* multiplica en gran parte de la narración este tipo de montaje trabajado en primera instancia en algunas escenas de *El árbol* y luego retomado en *Elegía de abril*. Así, el montaje expresivo comienza a tener pequeñas intervenciones en la obra, que después mutará hacia un desenlace más lineal de los acontecimientos.

La estructura de *La casa* presenta una suerte de prólogo con situaciones desacopladas, pequeñas acciones, sombras y personajes apenas sugeridos, acompañados por sonidos ambiente de la casa, acciones de los personajes y un ruido manifiesto de manera continua. Las tomas anticipan una casa abandonada a través de una cámara en movimiento, pequeños desplazamientos o paneos, que parecen no detenerse entre desenfoces, sombras y siluetas. El montaje muestra aquí relaciones entre el tiempo y el espacio, manifestaciones en el tratamiento de la composición del cuadro que crecen luego del título de la película.

La casa comienza a intensificar los movimientos de cámara, como buscando hurgar en el escenario, con rincones habitados y cuidados, como también objetos y personajes que empiezan a mezclarse con cierta asincronía entre las tomas. Hay planos que muestran acciones fragmentarias como una gallina paseando por la cocina, una mujer baldeando un piso gastado, un patio tras una ventana con dos faroles colgantes que crujen con el viento, y de repente la lluvia que azota el vidrio de la ventana. El sonido acusmático empieza lentamente a enrarecerse, mientras continúa el sonido *in* de algunos objetos que aparecen en cuadro, como los faroles o la lluvia.

Al cerrarse la primera secuencia, posterior al prólogo, aparece una toma directa que muestra signos del proceso de desarme de la casa. Esta introducción va a incorporar el accesorio que el director de fotografía coloca en la cámara, acción que genera un espacio múltiple, al exhibir un referente transformado que se complejiza al entrar la cámara en movimiento o al manipular el vidrio prismático. Aquí se retoma la presencia del montaje espacial en varias escenas, que se particulariza también con la pérdida referencial del sonido ambiente, la manipulación de la banda sonora y la presencia de murmullos.

Aparecen transformaciones visuales y sonoras que mantienen al público bajo otra lectura de la película, con una percepción que apela a lo sensorial, para indagar no solo en la visualidad desde lo óptico sino también lo háptico que provoca el sentido del tacto.

En este tratamiento del espacio en el montaje, *La casa* retoma algo que había exhibido *Elegía de abril*: montar una escena en base al movimiento de la cámara y los personajes. El mosaico de la Imagen 29 presenta esta escena, registrada con filtros que le brindan un efecto *fou*, sumado el accesorio prismático que replica el cuadro y los movimientos internos de la escena. El montaje comienza con el encadenado de distintas tomas de la reunión familiar alrededor de una mesa y en un momento se suceden los planos en movimiento circular, como si fuera un zoótropo o un carrusel que muestra fragmentos de un festejo familiar.

Como se ha indicado en el párrafo anterior, los registros que muestran la futura demolición comienzan a aparecer a los ocho minutos aproximadamente y se incorporan a las escenas a medida que avanza la película con mayor presencia y periodicidad. Mientras crece su protagonismo se suman personas que participan de la demolición, y desde el minuto treinta y dos solo habitan la narración este tipo de registros, tomas directas que recorren en suaves movimientos distintas partes de la casa mientras se escucha el sonido de las máquinas que derriban todo el espacio. Estos registros recorren una pared, se detienen en un detalle y por corte directo el plano se traslada a otro rincón derrumbado que muestra una pared pintada por un niño.

El montaje aquí apela a un tratamiento temporal que va recorriendo la demolición, las paredes, los detalles, seguido por el sonido ambiente tratado de manera directa. Se observan máquinas con grandes cubiertas y palas metálicas, motores que avanzan sobre paredes que albergaron la historia de varias generaciones que en un instante han perdido fuerza y presencia. Dentro de la planificación se observan encuadres de plantas que contrastan con los ladrillos amontonados, rotos, desparramados. En este escenario se vislumbra una acacia, quizás el árbol que ha quedado con vida desde la primera película del ciclo.

Finalmente, al analizar el montaje que aplica Fontán en cada una de las películas del ciclo se observa que lo prioritario recae sobre el montaje espacial, suscitado por el

escenario que da identidad por sobre lo narrativo y lo temporal, y se asocia con el montaje expresivo en tanto no solo se elabora hacia el interior del cuadro, sino que incorpora el movimiento de la cámara. El espacio familiar que da unidad al Ciclo de la casa se dispone de manera fragmentada y múltiple dentro de una temporalidad con fisuras y vaivenes, una construcción que se aproxima a lo autobiográfico para luego explorar su extrañamiento. Tras haber abordado el lugar del montaje en la construcción de la poética del director, el siguiente apartado examina la memoria y su capacidad de revivir y provocar una nueva experiencia.

4.2.4 Memoria y experiencia

Entre los autores que han tomado como objeto de estudio el cine-ensayo, como Antonio Weinrichter (2007) y Josep María Catalá (2007), se observa de manera recurrente el abordaje de la visión subjetiva del autor cinematográfico vinculado a la memoria individual y a la memoria social. La confluencia de estas memorias brinda trascendencia al universo privado, común en las prácticas contemporáneas, y aporta la idea de experiencia como posicionamiento singular por parte del director. En este apartado se tenderán lazos entre los conceptos de memoria y experiencia en el Ciclo de la casa, teniendo en cuenta el escenario, el dispositivo cinematográfico y el lugar del director.

Al ingresar en el visionado del ciclo se observa un entorno familiar, en cuanto al reconocimiento que es posible hacer de espacios, situaciones y prácticas frecuentes del hogar. Pero la lectura de este universo no se acota a las vivencias de los personajes que lo habitan, sino que se amplía a la experiencia del director en un escenario que él ha habitado. En este sentido, Fontán propone explorar la casa que lo vio crecer con una mirada singular en cada largometraje que genera nuevas percepciones y, con ello, nuevas preguntas. La idea de ciclo plantea, entonces, una transición que implica a la vez un movimiento y una transformación.

El cine-ensayo como práctica contiene en su diseño un discurso subjetivo en el que la reflexividad, y en algunos casos la autorreflexividad, ponen en discusión la realidad a través de narrativas no lineales y estructuras fragmentadas, y con diversos formatos y soportes fusionados en el montaje de la película. Lo personal-biográfico es un material de

gran potencial para las películas de ensayo, pero no suficiente teniendo en cuenta la esencia de un abordaje ensayístico: reflexionar sobre sí mismos y/o hacer reflexionar a partir del tratamiento de la narración (Catalá, 2005, pp. 144-145).

El Ciclo de la casa surge a partir de la experiencia de habitar la casa que, por las características del lugar y las decisiones familiares, parece predecir la ausencia de nuevas generaciones. Esta relación constituye el material fundamental para ingresar en la intimidad del escenario que desde la primera película Fontán busca atenuar: la cercanía afectiva con los personajes, tomar distancia, y estar expectante a la percepción que posibilita el hogar familiar. Aquí comienza a emerger algo particular del ciclo, y que el director pone en situación en cada uno de los argumentos: los materiales utilizados. De esta manera, archivos fotográficos, libros, objetos y otras particularidades que forman parte del bagaje del hogar son tomados y reanimados en las tres películas, tanto por su lugar en la historia familiar como por su rol en la narración.

Tanto Catalá (2007, p. 95) como Christa Blüminger (2007, p. 55) señalan que en el cruce de la memoria personal con la memoria histórica aparece la mirada del ensayista. En este punto, tanto lo subjetivo de ese mundo privado como lo social de la esfera pública pierden consistencia de manera individual y encuentran en su mixtura un nuevo universo. En el caso de Fontán se pone en tensión el vínculo entre la memoria individual y la memoria familiar, relación con raíz común que da paso a la experiencia subjetiva y que permite que se asome el misterio, lo onírico, lo múltiple, aspectos que brindan permeabilidad y apertura a la percepción de cada iteración de la narración.

La exploración que el director realiza en torno a la memoria recuerda una frase de Chris Marker en su película *Sans soleil* (1983): “Uno no recuerda, uno reescribe la memoria del mismo modo que se reescribe la historia” (Blüminger, 2007). El propio Fontán, al habitar el lugar de su infancia con los materiales que conforman su memoria, está reescribiendo lo vivido: sobrescribiendo su memoria. En este gesto hay una mirada que busca conectarse con capas que están por debajo de la superficie de los cuerpos, con sensaciones que parecen pertenecer a otra dimensión, y para las que el abordaje directo como único modo, tanto visual como sonoro, no será suficiente (véase Imagen 19). La decisión de Fontán de incorporar en las distintas narraciones rupturas espaciales,

escisiones temporales y juegos rítmicos, expone abiertamente que la memoria es móvil y sensible a los avatares de un escenario.

Catalá (2005, p. 132) afirma que el cine-ensayo es capaz de procesar todo tipo de indagaciones y en ese sentido su producción puede generar nuevas experiencias. Esto se observa de manera individual en cada película del Ciclo de la casa, en las que se experimenta de diferente modo las relaciones entre vida-muerte, objetividad-subjetividad, mirada documental-rasgo ficcional, montaje temporal-montaje espacial. Todas estas oposiciones complementarias adquieren otro sentido si se las toma en relación con el ciclo completo que expone en su recorrido tensiones, movimientos y transformaciones.

En el ensayo “El narrador”, Walter Benjamin observa la transformación que la experiencia está viviendo por el avance de los soportes técnicos impresos que se preocupan por informar y se alejan de la imaginación que todo narrador oral expone en su cuento. “De esta manera, su propia huella por doquier está a flor de piel en lo narrado, sino por haberlo vivido, por lo menos por ser responsable de la relación de los hechos” (1999 [1936], p. 119). Aquí se resume la importancia de la experiencia que Benjamin encuentra en la voz del narrador. Una intuición que orienta la investigación de la obra de Fontán es la búsqueda del ensayo cinematográfico por reposicionar esa voz subjetiva del director alejado de las estructuras clásicas. La voz del ensayista-narrador se construye por la reflexión de una experiencia organizada con una narración fragmentada y no lineal, opuesta a la novela burguesa que el filósofo alemán referencia en el texto citado y al modelo ficcional establecido en el cine.

Para considerar a Fontán en tanto narrador del Ciclo de la casa resulta interesante retomar la formulación que hace Weinrichter en base a un texto de Ursula K. Le Guin: la voz del ensayista surge de la combinación de una “lengua paterna” y de una “lengua materna”, entre un discurso que busca objetividad y racionalidad, y un lenguaje común, vivo, que ofrece la experiencia (2007, p. 29). En *El árbol*, Julio intenta darle vida a la acacia a través de acciones con perfil racional, como investigar un libro de botánica o preparar un líquido para ahuyentar insectos. Mary observa un árbol seco, muerto y habitado por

hormigas y babosas, lo que considera problemático para convivir con los vecinos, por los posibles peligros que implica.

4.3 Una forma de ensayo

Este último Capítulo ha analizado los lineamientos de la producción del cine-ensayo y en esa búsqueda se exploró la filmografía de Gustavo Fontán como una obra marcada por procedimientos afines a este, en la que la voz del director se configura desde una subjetividad que pugna por expresarse y mostrarse, enmascarada por momentos, pero siempre presente. Esta posición parte del vínculo sostenido con el referente a partir del amplio y permeable universo de la no ficción, pero también de vínculos con la ficción que están por fuera de las estructuras narrativas clásicas. En el diálogo de estas dos prácticas cinematográficas se conforma una zona de tensión y de indeterminación que interesa a Fontán, y que, al sostener la multiplicidad de abordajes, permite el ingreso de procedimientos experimentales aplicados en su obra y, en particular, en el Ciclo de la casa.

Después de realizar el análisis de distintas escenas correspondientes a las tres películas del ciclo, con las formas estéticas aplicadas por el director, fue pertinente discernir las características del cine-ensayo que Fontán incorpora en su obra para construir un estilo y un modo de hacer, con sus particularidades hacia dentro del medio audiovisual y en diálogo con otros lenguajes artísticos.

Para desarrollar esta lectura se propone recordar la primera secuencia de *El árbol*. Aquí Mary está tendiendo al sol unas sábanas cargadas de agua, mientras manifiesta en *off* “Julio, uno mira de una manera y yo de otra, pero ese árbol está muerto, completamente... completamente muerto”. En la escena siguiente, en contraposición, se observa a Julio volcando un balde de agua sobre el tronco de la acacia, para luego recorrerla lentamente con la mirada. Esta presentación de los personajes se encuentra antecedida por una placa negra con una coordenada espaciotemporal: “Banfield, primavera de 2004”, y un verso de Juan L. Ortiz: “¿Hay entre los árboles una dicha pálida, final, apenas verde, que es un pensamiento ya, pensamiento fluido de los árboles, luz pensada por estos en el anochecer?”.

De este modo, el inicio del largometraje expone un universo cotidiano que comparten los personajes, explorado por el director a través de recursos que fundamentan su poética: la percepción del espacio, mediante la percepción de los cambios que se suceden en la casa; el registro de las acciones diarias de una pareja de ancianos, desde una posición cercana a lo observacional; la grabación de algunas voces, sueños, recuerdos que dialogarán luego con los registros de archivos fotográficos de la historia familiar. Se ve en *El árbol* una exploración metodológica aplicada sobre el escenario y sus movimientos, como un modo de reflexión que atañe al proceso de la obra. Es importante aquí la manifestación de una investigación a partir de un pequeño argumento que prioriza la observación y la percepción sobre un escenario a lo largo de varios meses, y que se constituye en parte fundamental del proceso de realización. En lo procesual de este proyecto comienza a configurarse el germen del ciclo completo, ideado en un primer momento como trilogía y luego convertido en ciclo al generar un movimiento entre las películas y su relación con el referente. El procedimiento que lleva adelante el director durante el rodaje de *El árbol*: filmar, editar y pensar, constituye el inicio de un modo de gestar la elaboración de una película, y se reproduce de forma similar a las otras películas del ciclo. Estas decisiones implican una manera diferente de conectarse con el proceso de producción y posibilita otros tiempos en los que nuevos procesos de reflexión exponen una impronta ensayística.

Otro punto que sostiene el modo delineado desde la primera película es el proyecto a largo plazo en un mismo espacio (ocho años), con un mobiliario, una decoración y protagonistas que participan en las tres películas, como así también la presencia de nuevos personajes, algunos contemporáneos y otros que parecen pertenecer a tiempos trastocados. Esta modalidad de retornar al espacio y a su historia implica diseñar otro encuentro y una nueva experiencia: volver a mirar y ver allí algo nuevo, o esperar que esto se vislumbre. En este marco, las narraciones se organizan con pequeños argumentos que crecen al habitar y observar el espacio y se consolidan en las operaciones de montaje en cada película, acciones habituales de las prácticas de no ficción cuyo guion/estructura es permeable al proceso de realización.

Aunque el perfil autobiográfico es una característica que no define la pertenencia al cine-ensayo, en el Ciclo de la casa conforma una huella autoral no solo por las marcas autorreferenciales, sino por expresarse de diferentes modos, en consonancia con la hibridación y la fluidez que presentan estas prácticas en la no ficción. En este sentido, las películas de Fontán transitan por diversas modalidades de representación del documental y muestran cómo la figura del autor/narrador toma distintos puntos de vista, que hacen mover la focalización en los largometrajes del ciclo.

La producción seriada del Ciclo de la casa desarrollada mediante un programa artístico presenta películas que en sus estructuras autónomas experimentan estrategias ensayísticas, pero el ciclo en conjunto amplía este proceso de reflexión sobre el espacio y se conforma como un ensayo sobre la casa. El abordaje espacial muestra una construcción detallada de lo visual-fotográfico, que establece vínculos con las artes visuales y los procesos de los artistas, mientras el universo sonoro junto al montaje brinda densidad, porosidad y multiplicidad a los discursos sobre la realidad que proponen las tres películas. Este escenario centenario cargado de vivencias, narraciones y temporalidades se expone en el tránsito del ciclo a fragmentarse, transformarse y finalmente a desaparecer.

Como se ha planteado en distintos pasajes, el tiempo adquiere un lugar de preponderancia en el marco de la casa. Cada una de las películas ofrece interconexiones temporales que escapan al presente del registro fílmico con técnicas y procedimientos que logran formular estructuras disruptivas y proponen pausas, revisiones y repeticiones que despiertan preguntas sobre la interpretación de las acciones de los personajes. De esta forma, *El árbol* refiere a un presente de la vida de sus protagonistas en diálogo con hechos acaecidos cincuenta años atrás. *Elegía de abril* también hurga el pasado a partir de un libro que durante cincuenta años estuvo guardado en un placard de la casa. Por último, *La casa*, como antigua residencia, presenta un escenario que parece contener todos los años de su existencia: por momentos se exhibe con “vida”, con personajes y siluetas que la transitan, y por momentos ofrece un espacio que se observa abandonado e interrumpido por las personas y maquinarias que llevan a cabo su demolición. Aquí se encuentran diálogos temporales, pero también generacionales, con decisiones tomadas

en otro tiempo por los miembros de la familia y un presente en el que sus personajes interpelan el pasado.

La modalidad ensayística de Fontán durante este ciclo adquiere densidad al narrar algo más sobre ese hogar familiar en un nuevo encuentro con el espacio centenario. Esto expresa distintos abordajes que oscilan entre pensar la narración como una ficción desde el cine de lo real, generar una nueva historia tras una película que ha mutado e interactuar con el propio director en la narración, y experimentar con la materialidad de la imagen a través de distintos archivos y soportes. Este entrecruzamiento de técnicas posiciona a Fontán como un autor inquieto ante propuestas que no buscan narrar una historia, sino ingresar en un universo poético que genere una percepción ampliada y sensible ante un público, un tipo de acercamiento al cine que a él le interesa como espectador.

La voz del director está presente en sus películas de diferentes maneras y su distancia y proximidad con el universo de la casa genera un vaivén que implica mirar un espacio con cierta empatía, pero también con extrañamiento. Su palabra es parte de una reflexión sobre el hacer cine, con ideas surgidas en sus diarios de rodaje que luego se vuelcan en artículos publicados periódicamente. Fontán determina en la experiencia de habitar un espacio (y un rodaje), el factor que dispone y configura su visión del referente abordado. Con este abordaje el director despliega estrategias narrativas que construyen una poética que se distingue en el horizonte del cine argentino contemporáneo.

Conclusión: el programa artístico como un modo de producción

Esta tesis examinó la filmografía de Gustavo Fontán a través de la exploración que este realizó con el cine de lo real. En este vínculo, el director elaboró una estrategia de realización que transformó sus modos de producir obra, eje que constituyó la matriz de esta investigación. Así, la obra cinematográfica que arrancó en los noventa de forma irregular y aislada de las ideas del NCA, retomó lazos con referentes literarios y afianzó su propia poética en series cinematográficas –ciclos y trilogías– que se instalaron como marca autoral distintiva.

En primera instancia, la producción cinematográfica de Fontán comenzó en el período en que se lanzaron las óperas primas de los nóveles directores del NCA bajo la nueva ley de cine de 1995 (véase 1.1.1 “Antecedentes”), pero de forma artesanal, con equipos pequeños y recursos escasos. Por otro lado, el afianzamiento de la tecnología digital, luego de 2001, facilitó la incorporación de nuevas voces a la producción audiovisual y generó un gran impacto en la práctica documental. De esta manera, la inserción del nuevo soporte provocó cambios en las convocatorias del INCAA y en las condiciones de producción. El cine de Fontán encontró en este marco un espacio de desarrollo propiciado por las posibilidades del soporte videográfico que implicaron no solo gestionar otro perfil de proyectos de realización, sino además el uso de una herramienta que dispuso modos singulares de aproximación a la realidad. En este sentido, el Estado impulsó la realización de nuevas producciones y abrió canales para la circulación y exhibición de estas películas (véase 1.2.2.2 “Rupturas y transformaciones”).

El período que compartió el cine de Fontán con las producciones legitimadas del NCA, indujo a ver afinidades entre esas películas y la obra de Fontán (véase 1.1.2 “La década del noventa”). Pero la lectura que se efectuó trascendió el paradigma de los primeros años del NCA y propuso un ensanchamiento del cine argentino contemporáneo entendido como un campo audiovisual expandido, diverso y múltiple. Esto presupuso obras con temáticas, estéticas y esquemas de producción diferenciados, dirigidas por directores y directoras con propuestas ajenas al *mainstream*, que exhibieron sus películas

en espacios periféricos y participaron en otros circuitos de muestras y festivales (véase el apartado 1.2 “El nuevo cine argentino”, la posición de Aguilar [2010] y Peña [2012] respecto al NCA).

Un rasgo de Fontán es su trayectoria formativa que comenzó en las letras y luego se trasladó al cine. El origen literario impregnó el universo temático y estilístico del director y fue guía en el desarrollo de su poética.

Tras producir obra en otras disciplinas artísticas durante la década del noventa, en el Capítulo 2 se abordó el lugar prioritario que ocupó el cine en la producción de Gustavo Fontán a partir del siglo XXI, como así también su participación y filiación con las artes audiovisuales. En este período se produjeron los proyectos agrupados, desarrollados por momentos de forma simultánea, que motivaron en su organización la investigación de esta tesis. Las obras propuestas en serie se realizaron entre 2003 y 2017: Ciclo de la casa (2006/2012), Ciclo del río (2008/2016) y Trilogía del lago helado (2014/2017).

Entre los ciclos se examinaron afinidades en el perfil independiente y artesanal de su producción, con presupuestos ajustados a un equipo pequeño y grabaciones periódicas en un tiempo prolongado que permitió el paralelismo de algunas producciones. Por otro lado, ambos ciclos expusieron cambios entre las películas a partir de los códigos de representación utilizados, pero de forma inversa. Mientras el Ciclo de la casa comenzó con una filiación al cine observacional, pero con una puesta en escena más controlada, y cerró con una propuesta de mayor experimentación visual y sonora sobre el escenario; el Ciclo del río hizo el proceso opuesto, comenzando con las multicapas visuales de *La orilla que se abisma* y cerrando el ciclo con la transposición de *El limonero real*. Ambos ciclos exploran un mundo histórico: las huellas de una casa centenaria que fue mutando hasta desaparecer y la atmósfera de la ribera de un río que mostró un continuo movimiento. El universo explorado en estos ciclos se manifestó entre la estabilidad y la transformación, expresado en su organización: el primero fue pensado como una trilogía y luego redefinido como ciclo, y el Ciclo del río arrancó como una trilogía pero se constituyó finalmente en una tetralogía. Esto expuso un proceso articulado en la estructura interna de los ciclos, permeable en su conformación y

promovido por la experiencia del director (véase 2.1.2 “Ciclos y trilogías: otros modos de producción”).

Por otro lado, la exhibición de la Trilogía del lago helado tuvo algunas particularidades respecto a los ciclos: su modo de circulación se realizó sin estreno comercial y con participación en muestras y festivales; y su proyección conjunta fue acompañada por la presentación del libro homónimo, *El lago helado*, con escritos del propio director y de la escritora Gloria Peirano –guionista que ha participado en otras obras de Fontán– y dos prólogos elaborados por Eduardo A. Russo y Roger Koza. En esta producción múltiple, con la ausencia de un director de fotografía y de un equipo de rodaje, el director grabó con una cámara fotográfica y utilizó algunos archivos familiares. Los registros de esta trilogía, compuestos por distintos recorridos y escenarios, exhibe un universo introspectivo del propio director a lo largo de tres años que toma como eje un texto de Gloria Peirano. Las secuencias de las películas se entremezclan con planos que remiten a situaciones similares: registros de una ciudad desde una ventana, rincones de un hogar en plena reforma, desarme y mudanza de una casa, un viaje por una ruta, o caminatas por algún balneario de la costa (véase 2.1.2.3 “El lago”).

En relación con la búsqueda estética de Fontán, su cine presenta recursos del lenguaje que exceden las particularidades del medio cinematográfico y exponen una interacción entre los distintos campos que transita su obra (véase apartado “2.2.2 Mundo de las artes”). El Ciclo de la casa muestra un modo de acercamiento a la realidad que pone en relación fenómenos naturales, físicos y ópticos, en convivencia con las acciones repetitivas de los personajes que habitan el espacio y sus memorias: abrir una persiana, barrer un patio, mirar por la ventana. Al registro directo de estas situaciones se incorporan acciones performativas y participativas, con la presencia de actores y del equipo de realización, que generan tensión entre códigos del cine documental y las estrategias del cine de ficción.

En las tres series del director, la exploración poética de lo temporal se realizó a partir de rescatar la relación entre observación y experiencia que implicó habitar un espacio, retornar una y otra vez e iterar sobre el eje del proyecto. En esta reincidencia, con atención a las particularidades que ofrece un escenario o intervenciones que se

realizaron al reabordarlo, surgió un cine en serie con resonancias en otras disciplinas, como la literatura y las artes visuales, a partir de la multiplicidad e iteración, pero también con diferencias, ya que cada película se construyó como obra autónoma con relación al resto del ciclo o trilogía (véase 3.1 “La serie como modo de producción”).

La estrategia aplicada por Fontán, autodesignada como un plan de trabajo, implicó volver a mirar los árboles de la vereda, las plantas del patio, la luz en la habitación de sus padres, e iterar sobre el escenario con herramientas que definieron el formato de su cine en serie. Esta modalidad, que no presenta ninguna relación con la serialidad televisiva (por estructura, condición de realización y códigos de interacción con el público), se configuró como una manera personal para construir discursos que involucran a lo real. De este modo, la noción de programa artístico, que propone Luigi Pareyson (1988a; 1988b), constituyó un marco de reflexión y análisis para abordar la concepción de serie en Fontán. Así su obra se desarrolló a partir de un modelo extensible a otros proyectos, con la apertura suficiente como para incorporar recursos y componentes que renovaron la forma del programa (véase 3.3.1 “El programa como proyecto artístico”). Esto se manifestó en el desarrollo de los ciclos, como *modus operandi* que aplicó el director, pero también hacia el interior de cada serie a través de procedimientos narrativos y modalidades de representación que retomó y actualizó entre las películas.

La concepción de serie que elabora Fontán (ciclo y trilogía), configuró una marca autoral que permitió indagar y ampliar la discusión en torno a la figura del autor cinematográfico. Esta noción, consolidada en los años sesenta, se revitalizó en el cine de Fontán a partir de los lazos generados entre el registro directo, la experimentación con archivos y la construcción ficcional a lo largo de una obra múltiple, recursos que volvieron posible su producción en contextos adversos. En la mixtura de estos códigos, enmarcados en el cine de no ficción, emergió un gesto político de Fontán que encontró la posibilidad de producir gran parte de su obra bajo las condiciones de la vía digital que promovió el INCAA para el cine documental (véase apartados 3.2 “La figura del autor” y 3.3 “Un plan de trabajo”).

En dicho contexto Fontán exploró procedimientos provenientes del cine-ensayo en las tres series realizadas hasta el momento. A modo de síntesis del proceso, mientras un

mundo histórico (físico o poético) enlazó las películas (ciclo o trilogía) mediante una indagación temporal (linealidad, fragmentación, repetición y circularidad), los recursos afines a las distintas prácticas audiovisuales (documental, ficcional y experimental) fueron usados y resignificados entre los largometrajes que componen el seriado (véase 4.1 “Mirar el cine-ensayo”).

Por último se analizó particularmente el Ciclo de la casa, a través de la exploración que realizó el director en la construcción del espacio cinematográfico que fue mutando en recursos que se fueron integrando entre las películas. Así, la estabilidad y solidez de un hogar centenario presentado en la primera película, empezó a adquirir movimiento en los personajes y la cámara de *Elegía de abril*, y generó en la última película una mixtura de escenarios habitados, espacios en proceso de demolición y capas múltiples que conjugaron estos registros con otros detalles del hogar. De esta manera, se observó en el ciclo cómo el director expuso sobre la casa un tejido de su memoria familiar (véase 4.2 “Acciones repetidas: Filmar, editar y pensar...”).

Dos hipótesis fueron centrales: la primera se propuso indagar cómo construye el director la representación de la realidad en el Ciclo de la casa, y la segunda, encadenada a la anterior, apuntó examinar cómo organiza su producción de forma programática.

La hipótesis inicial se configuró con los análisis preliminares del Ciclo de la casa en el que se observaron diferentes modalidades de representación entre las películas. La premisa de una serie cinematográfica que sincretiza las modalidades de representación utilizadas en el cine de no ficción desde los años sesenta (Nichols, 1997; 2003) se propuso a razón de las herramientas que aplicó el director a lo largo del ciclo. Estos cambios de exploración, que incluyen la observación, lo participativo y performativo, así como la reflexión, responden a un proceso de acercamiento a ese universo de la casa familiar.

El ciclo expuso la vinculación gradual del director con lo real de una casa centenaria y comenzó con la observación del espacio habitado por una pareja de ancianos (sus padres), con una cámara que parecía estar atenta a cada uno de sus movimientos respetando sus tiempos y su deambular. En *Elegía de abril* se abandonó esa distancia, hay acompañamientos de cámara en las acciones de los personajes e ingreso de los integrantes del equipo de producción, incluido los actores. Aquí se propuso una

intervención en la diégesis y una performatividad que integró situaciones imprevistas con la reconstrucción y repetición de acciones. En la última película del ciclo *–La casa–*, ante la certeza de que el espacio va a desaparecer, emergió con fuerza la exploración de su dimensión temporal. Así, se entremezclaron reconstrucciones con personajes que evocaban distintas situaciones y registros de la demolición. El montaje, fusionando distintos tiempos y sonoridades, compuso con juegos ópticos un espacio que se fue desintegrando paulatinamente en el desarrollo de la narración.

Al observar que el Ciclo del río también se elaboró con las modalidades de representación señaladas por Nichols, pero de manera inversa, se coteja que ambos ciclos presentaron un proceso lineal que se dispuso para transitar por distintas modalidades y mirar el mundo histórico a través de sus transiciones. Esta organización permitió distintas percepciones de lo real, que cruzaron acciones cotidianas con circunstancias extraordinarias afines a cierto misterio y extrañamiento. Para reafirmar la importancia en los ciclos de este desarrollo paulatino, se observó que en la Trilogía del lago helado se utilizaron las distintas estrategias de representación pero no se aplicaron en una progresión lineal.

Este análisis propuso la relación de dos componentes, por un lado, la incorporación de recursos narrativos que mixturaron un universo entre las películas de un ciclo, y, por otro lado, la organización que tuvo ese mundo histórico a través de las modalidades de representación. Entre los recursos se observó el uso de los materiales de archivo tratados con otra temporalidad, sobreimpresiones, pausas o ralentizados; el uso de sonidos asincrónicos, la presencia de ruidos que brindaron ambientes de intimidad o atmósferas oníricas, y la presencia de la voz *over* en algunas películas. Por otra parte, la representación en los ciclos y la trilogía sostuvo afinidad con las modalidades observacional, participativa, performativa y reflexiva utilizadas en el cine documental. De igual modo, se pudo observar que, mientras los ciclos remiten a una estructura narrativa con mayor o menor linealidad, mixturada con escisiones temporales, sonoras y visuales nombradas anteriormente, la Trilogía del lago helado se apegó en su proceso a mecanismos que utiliza el cine-ensayo, como estructuras narrativas no lineales, registros en formato de diario integrados en las películas, voces en *off* de textos literarios

mixturados con narraciones de situaciones, o bien experimentaciones sonoras cargadas de sensorialidad.

Se puede reafirmar que se han podido profundizar las ideas de la hipótesis inicial sobre el Ciclo de la casa, luego de analizar las otras series, ya que esto permitió visibilizar nuevos factores que aportaron discusión y consolidaron el marco de análisis para la obra: en primer lugar, la noción de ciclo permitió el encadenamiento de las películas organizadas de forma autoconclusiva y autocontenida, y en segundo lugar, el modo en que cada película es elaborada a partir de la exploración de lo real y la noción de experiencia, con los procedimientos propios del cine-ensayo.

De este modo surgió una nueva hipótesis en la que la producción en ciclo adquirió relevancia y se vinculó con la elaboración de un programa artístico (Pareyson, 1988a; 1988b) que brindó vigencia a la obra de Gustavo Fontán dentro del campo cinematográfico argentino. La estructura en ciclos respondió entonces a un programa que contempló el acercamiento exploratorio, en distintas instancias, al mundo histórico.

Así, a las nociones de ciclo y plan de trabajo expuestas por el director, se integró la idea de programa artístico como marco de análisis de las decisiones de Gustavo Fontán. Al utilizar el apelativo ciclo, el director determinó una mutación entre las películas que en el diseño de producción implicó una resolución a largo plazo, pero que en su movimiento aparentó contradecir la idea de un programa. Cada película propuso una apertura a distintas modalidades de representación y recursos que emergieron de un boceto de narración y una experiencia de rodaje. A esto se sumó que la estructura de los ciclos se conformó con tres o cuatro películas, por lo que su constitución no fue rígida, sino adaptable al proceso de la obra.

En el diseño de un plan de trabajo, se observó que el lazo entre las películas comenzó con la planificación ideada para concretar su realización, de modo artesanal y con recursos económicos mínimos, pero sin abandonar decisiones técnicas que dieron solvencia e identidad a la serie, como el uso de luz disponible, la cámara a la altura de los personajes, planos cortos, o cuadros con escasa profundidad que priorizan texturas y pequeños gestos. Como parte del programa artístico ideado para el Ciclo de la casa, el director incluyó voces reconocidas de la poesía argentina (Juan L. Ortiz, Salvador Merlino

y Olga Orozco) que brindaron coherencia a una trilogía que no presenta una preponderancia narrativa, sino que participa del ámbito de una suerte de poesía cinematográfica.

Por otro lado, el diseño de un esquema de producción que posibilitó la realización de varios proyectos enlazados, le brindó continuidad a una obra y permitió un proceso de reflexión que no se limitó a un tiempo acotado de rodaje o una película, sino que sucedió en cuatro, seis u ocho años. El desarrollo en el tiempo y la experiencia en este proyecto múltiple, coincide habitualmente con los tiempos que una película argentina de ficción e independiente logra acceder a un circuito de exhibición desde que se inició el proyecto. En este sentido, se propone que los procedimientos que resuelve Fontán para concretar una obra seriada le aportan no solo un tiempo para experimentar y reflexionar con los distintos materiales, sino que este formato le otorga singularidad y legitimidad en el contexto del cine argentino contemporáneo. Esto también implica visibilidad y vigencia entre los agentes que integran el circuito cinematográfico de interés para el director: festivales de perfil autoral, muestras regionales, y curadurías afines a su obra que se corre de las categorías legitimadas, habita la zona de los márgenes y se encuadra dentro del amplio escenario de la no ficción.

La filmografía de Gustavo Fontán logra mantener el perfil de obra artesanal incluso en películas como *La deuda*, coproducida por Lita Stantic y El Deseo, con un equipo pequeño de realización y un esquema de producción que brinde las condiciones para pueda sostenerse en cada rodaje el principio poético que comparte el director, una especie de “declaración de principios” al comenzar cada proyecto cinematográfico (véase 3.3.3.2 “La motivación en Fontán”).

En el Ciclo de la casa, el director se aproximó a un escenario que permitió reflexionar sobre percepciones de una esfera histórica que se compone fundamentalmente de memoria: en los objetos, en las personas y en el hogar que alberga cuatro generaciones. La casa se dispuso como el espacio que suscitó una serie de movimientos: la narración de un sueño, la revisión de una diapositiva, la lectura de un libro escondido, o el encendido de un cigarrillo, quizás el último, que se posa en los dedos

de Mary mientras las tramas visuales y sonoras dejan vislumbrar el avance de la demolición.

De este modo, la propuesta estética del ciclo está influenciada por la dimensión temporal y su tratamiento diferenciado en cada película: movimiento lineal y circular, a lo largo de las estaciones del año (*El árbol*); subversiones a través de las acciones y repeticiones de los personajes (*Elegía de abril*); y confluencias de situaciones que habitan un espacio (*La casa*). Así, mediante la cronología, la alteración y la intersección, se configuró una tríada como parte del movimiento del ciclo, que no es excluyente al interior de cada película en las que se integraron estas temporalidades. Por otro lado, hubo un tiempo en el ciclo que estuvo en el centro de la tríada y que no buscó la acción en las películas, sino la suspensión con planos fijos, o en sutiles movimientos, que sugieren una imagen detenida que en su duración pareciera dejar el movimiento a la percepción del público.

Finalmente, el espacio cinematográfico se construyó, durante el ciclo, a partir de operaciones de fragmentación, multiplicidad, distorsión y fusión en el cuadro que mantuvieron analogías con la confluencia de temporalidades citadas anteriormente. Desde el comienzo de *El árbol* se sugirió que el escenario se construyera en relación con los fenómenos físicos y juegos ópticos presentes en la casa. En *Elegía de abril* continuaron las capas y juegos visuales, pero la presencia de la cámara en escena multiplicó las maneras de diseñar el espacio. El accesorio espejado que Diego Poleri utilizó en *La casa* generó rupturas, desfases y yuxtaposiciones en la escena a través de los leves movimientos de cámara. De este modo, la transformación continua del cuadro cinematográfico apeló a la expresión visual/háptica mediante la transparencia, la sobreimpresión o la multiplicación, sin olvidar que en el montaje de estos registros subyace la mixtura de la dimensión sonora y la dimensión temporal.

Durante este proceso de investigación se consolidaron algunos ejes que pueden ser útiles para reflexionar sobre modos de producción, procesos de realización, búsquedas estéticas y poéticas de directores y directoras de cine contemporáneo, particularmente argentino por el marco institucional, las posibilidades de producción, y la conformación del campo cinematográfico en nuestro país. La zona de indeterminación, en que se

ubicar obras como la de Fontán, encuentra su potencialidad en la mixtura de herramientas y códigos que brinda versatilidad para vincularse con distintos escenarios.

En este sentido, entre los nuevos realizadores argentinos que podrían abordarse desde esta perspectiva, está la obra de Manuel Abramovich marcada por una práctica documental que expone la noción de construcción y se aboca a cómo se muestran los personajes dentro del universo que se construye en cada película. Respecto a su modo de producción, la realización es un ejercicio que se resuelve con un equipo pequeño y un presupuesto escaso, modalidad que le permite sostener proyectos conjuntos, y realizar sus películas en tiempos acotados. Hasta el momento ha realizado tres largometrajes, *Solar* (2016), *Años luz* (2017) y *Soldado* (2017), y varios cortometrajes entre los que se destaca *La reina* (2013) y *Blue boy* (2019). Esta última realización conformará una trilogía que abordará el cuerpo como mercancía (Kantor y Kratje, 2019).

Otro caso es el del director chileno Ignacio Agüero que, más allá de realizar sus películas en otro contexto, mantiene lazos con la producción de Fontán. Esto se manifiesta en las condiciones mínimas de producción, el abordaje de lo familiar y la experiencia subjetiva. Por otro lado, parte de su filmografía realiza una relectura del mundo histórico que se explicita en algunos títulos de las películas. En esta línea observamos el medimetraje *Como me da la gana*, y *Como me da la gana 2* (2016), películas que muestran las condiciones de producción de cine en Chile, a través de la voz de sus protagonistas, en un lapso de 30 años. Otro par de películas del director que exponen un entramado común son *Aquí se construye* (1977) y *Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nació)* (2000). La primera película es un cortometraje que aborda la construcción de un condominio a través de un obrero que trabaja allí, y la segunda registra el negocio inmobiliario en el barrio donde creció el director. Hay un interés en Agüero por vincular a las personas con el lugar que habitan, que se traduce en incorporar en las narraciones de sus películas los procesos sociopolíticos de la sociedad chilena (De los Ríos y Donoso, 2015).

Finalmente, en consonancia con lo expresado en la presentación de esta tesis, el interés por la filmografía de Gustavo Fontán fue motivado en gran parte por mi perfil de realizador que encuentra empatía con sus búsquedas estéticas y su construcción poética.

Si bien esta investigación se centró en un director, las herramientas elaboradas en este período pueden ser utilizadas para abordar la obra de directores como Manuel Abramovich o Ignacio Agüero. Por otro lado, este proceso de lectura, análisis y escritura me ha permitido reflexionar sobre la producción de una obra audiovisual y dar cuenta de la configuración de un modo de realización considerando los recursos diversos de esta práctica y la riqueza de las relaciones entre disciplinas. En este sentido, surge la necesidad de generar, en un futuro próximo, espacios de producción e intercambio que permitan amalgamar la docencia e investigación académica con la creación audiovisual. Esta conjunción se alinea con una producción incentivada en el ámbito de la Facultad de Artes (UNC) que fusiona investigación y realización audiovisual.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2012). *Nuestra música*. Revista del Cineclub La Quimera N° 37. Córdoba: s.d.
- Abbate, F. (s.f.). Saer: Disciplina de la extrañeza. *Revista Anfibia*. Recuperado 11 de febrero de 2020, de <http://revistaanfibia.com/ensayo/saer-disciplina-de-la-extraneza/>. San Martín: s.d.
- Acosta Iglesias, L. (2015). Walter Benjamin en torno a la constelación crítica: Entre el veneno materialista y el mesianismo político. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 15-30. Madrid: s.d.
- Adami, M. (2006). *El paisaje rodado. La mirada de Lisandro Alonso desde el margen del nuevo cine argentino* [Tesis de Maestría]. Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Arquitectura y Urbanismo. La Plata: s.d.
- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?; Seguido de El amigo; y de La Iglesia y el Reino* (M. Ruvituso, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- Aguilar, G. M. (2010). *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Alonso, R. (2008). Estéticas. Poéticas. Prácticas. En J. La Ferla (Ed.), *Historia crítica del video argentino* (pp. 49-62). Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini- Fundación Telefónica.
- Álvarez, P., y Gumucio Dagrón, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Amatriain, I. (2009). *Una década de nuevo cine argentino, 1995-2005: Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Anónimo (2003, junio 13). El cine Gaumont fue arrendado por el Incaa. *La Nación*. Extraído de <https://www.lanacion.com.ar/503254-el-cine-gaumont-fue-arrendado-por-el-incaa>, recuperado el 9 de mayo de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Anónimo (2014a, abril 9). Continúan los Sucesos Intervenidos en Bafici. *Haciendo Cine*. Extraído de <http://www.haciendocine.com.ar/node/41689>, recuperado el 23 de mayo de 2018. Buenos Aires: s.d.

- Anónimo (2014b, julio 3). Cada película debe reinventar la forma. *Página/12: Espectáculos*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-32672-2014-07-03.html>, recuperado el 26 de septiembre de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Anónimo (2014c, junio 2). El Dinero [L'Argent] (1983) de Robert Bresson. *El Gabinete del Dr. Mabuse*. Extraído de <https://elgabinetedeldoctor Mabuse.com/2014/06/02/el-dinero-largent-1983-de-robert-bresson/>, y recuperado el 15 de noviembre de 2019. s.d.
- Anónimo (2015, febrero 5). Estrenan «Sucesos Intervenidos», film colectivo donde 25 cineastas reviven los noticieros de los '40, '50 y '60. *Télam*. Extraído de <http://www.telam.com.ar/notas/201502/94149-cine-estreno-sucesos-intervenidos-noticieros-sucesos-argentinos.html>, recuperado 23 de mayo de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Anónimo (2018). Gustavo Galuppo: Entrevista. *Galería Machete*. Extraído de <http://macheteart.com/es/gustavo-galuppo/>, recuperado el 4 de marzo de 2019. s.d.
- Anónimo (2018, mayo 16). Caborca e Iteración: Visiones contemporáneas que convergen en Nave Generadores. *CONARTE*. Extraído de <https://conarte.org.mx/2018/05/16/caborca-e-iteracion-visiones-contemporaneas-convergen-en-nave-generadores/>, recuperado el 6 de marzo de 2020. Monterrey: s.d.
- Arahuete, P. (2012, abril 16). Entrevista a Gustavo Fontán: El duelo es tanto para la vida como para el arte. *CineFreaks.net*. <https://cinefreaks.net/2012/04/16/entrevista-a-gustavo-fontan-el-duelo-es-tanto-para-la-vida-como-para-el-arte/>, recuperado el 10 de junio de 2019. s.d.
- Arrillaga, I. L. (2014). El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, 4, 97-121. s.d.
- Aumont, J. (1984). Los monstruos mecánicos. Serie, percepción, tiempo y juego. *Anàlisi - Quaderno de Comunicació i Cultura*, 9, 91-114. Barcelona: s.d.
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas: Las concepciones del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Baltodano Román, G. (2009). La literatura y el cine: Una historia de relaciones. *Letras*, 46, 11-27. Heredia: s.d.
- Barbaro, M. (s.f.). Lejano. *El Espectador Imaginario*. Extraído de <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/diciembre-2009/criticas/lejano.php>, recuperado el 24 de febrero de 2020. Barcelona: s.d.

- Barnouw, E. (1996). *El Documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (1994 [1968]). La muerte del autor. En C. Fernández Medrano (Trad.), *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y de la escritura* (2ª Edición, pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Battle, D. (2010). Críticas: Fantasmas del pasado [Sitio de crítica]. *Otros cines*. Extraído de <https://www.otroscines.com/nota-4796-fantasmas-del-pasado>, recuperado el 26 de septiembre de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Bazin, A. (1990 [1958]). *¿Qué es el cine?* (2a ed.). Madrid: Rialp.
- Bazin, A. (2003 [1957]). De la política de los autores. En A. de Baecque y G. Lucantonio (Eds.), *La política de los autores: Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Belinchón, G. (2017, abril 20). Un siglo después, Maya Deren sigue a la vanguardia de la vanguardia. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/04/20/actualidad/1492714345_269004.html, recuperado el 3 de mayo de 2019. Madrid: s.d.
- Bellini, J. P. (2017). Cicatriz en la imagen (Entrevista a Gustavo Fontán). *Trampas de la comunicación y la cultura*, 81. Extraído de <https://doi.org/10.24215/2314xe020>, recuperado el 10 de agosto de 2019. La Plata: s.d.
- Benjamin, W. (1999 [1936]). El narrador. En E. Subirats (Ed.), y R. Blatt (Trad.), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2009 [1935]). La obra en la época de su reproductibilidad técnica. En T. J. Bartoletti y J. Fava (Trads.), *Estética y política* (pp. 83-133). Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Bernades, H. (1995, junio). Divino tesoro. *El Amante*, 40, 26 y 27. Buenos Aires: Ediciones Della Fonte Vecchia.
- Bernades, H. (2002, octubre 3). Tras los pasos de Leopoldo. *Página/12*, 23. Buenos Aires: s.d.
- Bernini, E. (2003). Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino. *Kilómetro 111*, 4, 87-106. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Bernini, E. (2012). La indeterminación. En J. La feria y S. Reynal (Eds.), *Territorios audiovisuales: Cine, vídeo, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos* (pp. 295-310). Buenos Aires: Librería ediciones.

- Bernini, E. (2017, junio 27). Salir del cine. *Kilómetro 111*. Extraído de <http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine/>, recuperado el 19 de julio de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Bernini, E. (2019). Salir del cine. Devenir y mutaciones de las imágenes. *Kilómetro 111: ensayos sobre cine.*, 14-15, pp. 7-21. Buenos Aires: s.d.
- Bernini, E. (2019, marzo 29). La radicalidad en cuestión. *Kilómetro 111*. Extraído de <http://kilometro111cine.com.ar/la-radicalidad-en-cuestion/>, recuperado el 2 de abril de 2019. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- Berti, A. y Parente, D. (2019). Problemas ontológico-políticos de la copia reproducible. Mimeo. Córdoba: En prensa 2019.
- Biedma, S. (2016, agosto 28). Al otro lado del río. *Página/12: radar*. Extraído de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11745-2016-08-29.html>, recuperado el 9 de octubre de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Blüminger, C. (2007). Leer entre imágenes. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-63). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (2006). *El arte cinematográfico* (Y. Fontal Rueda, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (1996 [1951]). Kafka y sus precursores. En *Obras completas de Jorge Luis Borges 1952-1972 (v2)*. Barcelona: Emecé Editores.
- Bourdieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En J. Campos, G. Esteva, y A. de Ezcurdia (Trads.), *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo* (S. Yurkievich, Trad.). México, D.F.: Edic. Era.
- Brigante, A. M. (2012). La teoría de la acción poética de Paul Valéry. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 68 (256), 273-286. Madrid: s.d.
- Brodersen, D. (2007, enero 30). Gustavo Fontán y «El árbol» (Entrevista). *Página/12*. Buenos Aires: s.d.
- Bullot, É. (2019). Time capsules. *Kilómetro 111: ensayos sobre cine.*, 14-15, 103-125. Buenos Aires: s.d.

- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- C., A. (s.f.). Entrevista al cineasta Gustavo Fontán. *Revista Cabal*. Recuperado 5 de agosto de 2019, de <http://www.revistacabal.coop/entrevistas/entrevista-al-cineasta-gustavo-fontan>. Buenos Aires: s.d.
- Cáceres, A., y Cáceres, C. (2012). El cine ha muerto. ¡Larga vida al cine! El Plan de Fomento del INCAA ante el desarrollo de la tecnología HD. *Toma UNO, Revista de Cine, N° 1*, 177-189. Córdoba: s.d.
- Calabrese, O. (1984). Los replicantes. *Anàlisi - Quaderno de Comunicacio i Cultura, 9*, pp. 71-90. Barcelona: s.d.
- Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino de Rapado a Historias Extraordinarias*. Los Polvorines: UNGS.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Carrera, P. (2008). *Andrei Tarkovski: La imagen total*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires: s.d.
- Carvajal Borland, L. (2007). Gustavo Fontán: «El arte es experimento, con riesgo al fracaso»: *Mabuse—Revista de Cine*. Extraído de <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=80576>, recuperado el 30 de octubre de 2018. Santiago: s.d.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (C. Losilla, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Catalá, J. M. (2000, febrero). El film-ensayo: La didáctica como una actividad subversiva. *Archivos de la filmoteca, 34*, pp. 79-97. Valencia: s.d.
- Catalá, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En Casimiro Torreiro y Josexto Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (1º Edición, pp. 109-158). Madrid: Cátedra.
- Catalá, J. M. (2007). Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 92-108). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Catalá, J. M. (2014). Fenomenología del film-ensayo. En *Estética del ensayo* (pp. 127-197). Valencia: Universidad de Valencia.

- Cerdán, J. (2005). Documental y experimentalidad en España: Crónica urgente de los últimos veinte años. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (p. 41). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Chateau, D. (2010). *Estética del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Chion, M. (2011). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (A. López Ruiz, Trad.; 1a ed). Buenos Aires: Paidós.
- Cid, A. (2013). Maneras de ser fiel; de la poesía de Jorge Calvetti al cine de Gustavo Fontán. *Teoliteraria*, V. 3 - N. 6. *Revista de Literaturas y Teologías*. pp. 64-79. San Pablo: s.d.
- Cinelli, J. P. (2012, noviembre 8). Como una bitácora de la demolición. *Página/12: espectáculos*. Extraído de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-26946-2012-11-08.html>, recuperado el 18 de marzo de 2020. Buenos Aires: s.d.
- Cossalter, J. (2017). El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética. *Sociohistórica*, (40), e035. <https://doi.org/10.24215/18521606e035>. La Plata: UNLP.
- Crouzeilles, C. (2012). Videoarte. En C. Kozak (Ed.), *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología* (pp. 239-252). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Daicich, O. (2015). *El nuevo cine argentino (1995-2010): Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Villa María: Eduvim.
- Dall'Asta, Mónica. (2012). Para una teoría de la serialidad. *Kilómetro 111 - Series y cine contemporáneo*, 10, pp. 71-88. Buenos Aires: s.d.
- Daney, S. (2003). Después de todo. En *La política de los autores*. (A.A.V.V., pp. 11-17). Barcelona: Paidós.
- de Aguilera, J., Robinson, D., y Brian, C. (1982). *Historia universal del cine: Vol. I*. Madrid: Fascículos Planeta.
- de la Puente, M., y Russo, P. (2007). *El compañero que lleva la cámara: Cine militante argentino*. Buenos Aires: el autor.
- Del Rincón Yohn, M. (2015). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: Fundamentos, definiciones y categorizaciones | Cine Documental. *Revista Cine Documental*, 11, pp. 29-51. Buenos Aires: s.d.

- Depetris-Chauvin, I. (2014, abril). Volver a mirar (Una conversación con Gustavo Fontán). *Dossier BAFICI, Informe Escaleno*. Buenos Aires: s.d.
- Depetris Chauvin, I. (2018). Percepción háptica y narrativa sensorial en el “ciclo del río” de Gustavo Fontán. *Cuadernos de Literatura*, 22(44), 36-62. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.phns>. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: El caso del documental político. *Cuadernos.info*, 33, 77-87. <https://doi.org/10.7764/cdi.33.532>. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 10. Valencia: s.d.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martinez Roca.
- Eco, U. (1992 [1962]). *Obra abierta* (2a ed). Barcelona: Planeta-Agostini.
- Errázuriz, P. (s.f.). El rostro siniestro de lo familiar: Memoria y olvido. *Cyber Humanitatis - Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Chile*. Recuperado 19 de septiembre de 2019, de <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/errazuriz.html>. Santiago: s.d.
- Eseverri, M. (2003). La crítica de cine en los 90. En F. Martín Peña (Ed.), *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* (pp. 278-287). Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- España, C. (1998, abril 19). El nuevo cine argentino se hace picado fino. *La Nación*. Extraído de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-nuevo-cine-argentino-se-hace-picado-fino-nid94055>, recuperado el 28 de agosto de 2019. Buenos Aires: s.d.
- F., J. C. (2002, octubre 2). Marechal en imágenes. *La Prensa*, 31. Buenos Aires: s.d.
- Feenstra, P. y Ortega, M. L. (eds) (2015). Le Nouveau du Cinéma Argentin. *CinémAction*, número 156, Condé-sur-Noireau: Éditions Charles Corlet.
- Félix-Didier, P. (2003). Introducción. *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* (pp. 11-21). Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- Ferrer, E. (2010). *El lenguaje de las trilogías* (C. e-libro, Ed.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas - Sigma.

- Fontán, G. (2012a, agosto 14). El documental, sin fronteras. *Desarrollo de proyectos documentales*. Extraído de <https://laquimera.wordpress.com/taller-desarrollo-de-proyectos/>, recuperado el 11 de febrero de 2020. Córdoba: s.d.
- Fontán, G. (2012b, octubre 27). Gustavo Fontán: Estreno de LA CASA. *Gustavo Fontán*. Extraído de <https://gustavo-fontan.blogspot.com/2012/10/estreno-de-la-casa.html>, recuperado el 26 de septiembre de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Fontán, G. (2017, octubre 10). Gustavo Fontán escribe sobre la «Trilogía del lago helado». *escribiendo cine*. Extraído de <http://www.escribiendocine.com/articulo/0014019-17-docbuenosaires-gustavo-fontan-escribe-sobre-la-trilogia-del-lago-helado/>, recuperado el 20 de abril de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Fontán, G. (2018a, febrero 2). La casa del cineasta: El atisbo. *Con los ojos abiertos*. Extraído de <http://www.conlosojosabiertos.com/la-casa-atisbo/>, recuperado el 2 de octubre de 2019. Córdoba: s.d.
- Fontán, G. (2018b). Con el rabillo del ojo. *Arkadin*, no. 7. Extraído de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71931>, recuperado el 29 de enero de 2020. La Plata: Papelcocido UNLP.
- Fontán, G. y Peirano, G. (2018). *El lago helado*. Prólogo de Eduardo A. Russo y Roger Koza. (1a. ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.
- Fontán, G. (2019, septiembre 2). La casa del cineasta, Impresiones sobre el tiempo. *Con los ojos abiertos*. Extraído de <http://www.conlosojosabiertos.com/la-casa-del-cineasta-impresiones-tiempo/>, recuperado el 10 de enero de 2020. Córdoba: s.d.
- Fontán, G. (2020, marzo 4). La casa del cine: La inquietud. *Con los ojos abiertos*. <http://www.conlosojosabiertos.com/la-casa-del-cine-la-inquietud/>, recuperado el 4 de marzo de 2020. Córdoba: s.d.
- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: Conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1999 [1969]). ¿Qué es un autor? En *Entre filosofía y literatura: Obras esenciales, volumen I* (pp. 329-360). Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2018 [1976]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2a ed.). Buenos Aires: Siglo veintiuno.

- Gallardo Ortiz, M. A. (s.f.). Estilemas periciales y peritación de estilemas. *C.I.T.A.* Extraído de <http://www.cita.es/estilema/>, recuperado el 9 de enero de 2020. Madrid: s.d.
- Galuppo, G. (2012). Video, el cine por otros medios. En J. La Ferla y S. Reynal (Eds.), *Territorios audiovisuales: Cine, vídeo, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos* (pp. 152-168). Buenos Aires: Librería.
- Garavelli, C. (2014). *Video experimental argentino contemporáneo: Una cartografía crítica*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genero, P. (2016). Fragmentos de un tiempo: Algunas ideas trabajadas por Gustavo Fontán en El árbol. *Avances, Revista de Artes.*, 25, 165-174. Córdoba: Editorial Brujas.
- Genero, P. (2018a). Historia de una crítica: Gustavo Fontán y el cine argentino reciente. *VI Congreso de Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*. Santa Fé: s.d.
- Genero, P. (2018b). Movimientos de un ciclo. Realidad y representación en el Ciclo de la casa de Gustavo Fontán. *IV Congreso Internacional y VI Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales de la Red INAV*. Córdoba: s.d.
- Genero, P. (2018c). El tiempo de la acacia. La representación en El árbol de Gustavo Fontán. *TOMA UNO*, 6, 153-162. Córdoba: Facultad de Artes - UNC.
- Genero, P. (2019, abril 16). Entrevista a Gustavo Fontán [Comunicación personal]. Córdoba.
- Getino, O. (1998). *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable* (C. Centro de Integración Cultura y Sociedad, Ed.). Buenos Aires: Ediciones CICCUS. <http://books.google.com/books?id=9pkuAAAAAYAAJ>
- Girardi, A. (2015). Gustavo Fontán, cineasta. *La Fuga*. Extraído de <http://www.lafuga.cl/gustavo-fontan-cineasta/734/>, recuperado el 11 de febrero de 2019. Santiago: s.d.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones Artexarte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Gorasurreta, J. J. (2009). *La Quimera del Cine*. Unquillo: Narvaja Editor.

- Groys, B. (2016). Introducción: Poética vs. Estética. En P. Cortés Rocca (Trad.), *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (pp. 9-19). Buenos Aires: Caja Negra.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. (1988 [1947]). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Iparraguirre, M. (2012). El pintor de Ituzaingó. Entrevista a Raún Perrone. *La mirada encendida*. Extraído de <https://lamiradaencendida.wordpress.com/?s=Ra%C3%BAI+Perrone&submit=Buscar>, recuperado el 13 de noviembre de 2018. Córdoba: s.d.
- Koza, R. (2007, abril 21). El tiempo en las imágenes. *La voz del interior*, Córdoba: s.d.
- Koza, R. (2008, septiembre 13). Las puertas de la percepción [Crítica de cine]. *Con los ojos abiertos*. Extraído de <http://www.conlosojosabiertos.com/la-orilla-que-se-abisma/>, recuperado el 19 de septiembre de 2019. Córdoba: s.d.
- Koza, R. (2010, septiembre 27). Los fantasmas materiales. *Con los ojos abiertos*. <http://www.conlosojosabiertos.com/elegia-de-abril/>. Córdoba: s.d.
- Koza, R. (2015, noviembre 14). La sombra. *Con los ojos abiertos*. Extraído de <http://www.conlosojosabiertos.com/la-sombra/>, recuperado el 24 de febrero de 2020. Córdoba: s.d.
- Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Labaki, A., y Mourão, M. D. G. (2011). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Labarrère, A. Z. (2009). *Atlas de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ledo Andión, M. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma 95: Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.
- Leibovich, M. (2012). Cine experimental. En C. Kozak (Ed.), *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología* (pp. 41-46). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Lomillos, M. Á. (2003). La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice. *Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía*, 6, 24. San Sebastián: s.d.
- López Portillo, E. (2006, noviembre 10). El folletín. *Internet Archive*. https://web.archive.org/web/20061110035220/http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/l_folletin/folletin_1.htm, recuperado el 22 de marzo de 2019. s.d.

- Luzi, J., y Laurino, P. (2018, junio 5). «El Lago Helado»: Un libro que trasciende la esencia del cine. *Radio La tecno*. <http://latecno.com.ar/noticias/19776/>, recuperado el 21 de noviembre de 2018. Villa Domínico: s.d.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La Fuga*, 11. Extraído de <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409/>, recuperado el 1 de mayo de 2018. Santiago: s.d.
- Manetti, R. (1994). Cine de autor. En C. España (Ed.), *Cine argentino en democracia: 1983-1993*. (pp. 104-123). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Manetti, R. (2005). Los cinco dueños de un nuevo lenguaje. En C. España (Ed.), *Cine argentino: Modernidad y vanguardias, 1957-1983 Vol. II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital* (1a ed). Buenos Aires: Paidós.
- Marchán Fiz, S. (1986). *Contaminaciones figurativas: Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martin, M. (1992). *El lenguaje del cine* (2a ed). Barcelona: Gedisa.
- Martínez López, C. (2016). Explorando la prehistoria de la videodanza a través de A Study in Choreography for Camera, de Maya Deren, y Dance in the Sun, de Shirley Clarke. En *La investigación en danza* (Vol. 2, pp. 315-322). Extraído de https://www.academia.edu/34998002/Explorando_la_prehistoria_de_la_videodanza_a_trav%C3%A9s_de_A_Study_in_Choreography_for_Camera_de_Maya_Deren_y_Dance_in_the_Sun_de_Shirley_Clarke, recuperado el 9 de enero de 2020. Valencia: Universitat Politècnica y Mahali Ediciones
- Martínez, A. (2002, octubre 3). Fallida evocación de un gran escritor. *La Nación*. Buenos Aires: s.d.
- Martins, L. M. (2014). Contra la museificación del mundo: La orilla que se abisma (2008) y La casa (2012) de Gustavo Fontán. *Studies in Spanish and Latin-American Cinemas*, 11(2), pp. 167-177. Bristol: s.d.
- Maté, D. (2014, febrero 28). El cine que nos mira. *Haciendo Cine*. Extraído de <http://haciendocine.com.ar/content/el-cine-que-nos-mira>, recuperado el 10 de agosto de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Metz, C. (2001 [1977]). *El significativo imaginario psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Paidós.

- Milton, J. (1976). *Areopagítica* (J. Carner, Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Minghetti, C. (2008, mayo 2). La poética de Juan L. Ortiz hecha cine. *La Nación*. Extraído de <https://www.lanacion.com.ar/1008872-la-poetica-de-juan-l-ortiz-hecha-cine>, recuperado el 26 de septiembre de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Moguillansky, M., y Re, V. (2009). Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del nuevo cine argentino. En I. Amatriain, *Una década de nuevo cine argentino, 1995-2005: Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Monteagudo, L. (1999, octubre 28). El cine como espejo crítico de la realidad. *Página 12*. Extraído de <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-10/99-10-28/pag31.htm>, recuperado el 13 de febrero de 2020. Buenos Aires: s.d.
- Moreno, M. (2007, marzo 23). El libro de ésta. *Página/12: las12*. Extraído de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-23.html>, recuperado el 7 de febrero de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Mouffe, C., y Laclau, S. (2014). Política agonista y prácticas artísticas. Cap. V. En *Agonística: Pensar el mundo políticamente* (pp. 93-110). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2003). El documental performativo. En Berta. Sichel y Centro Párraga. (Eds.), *Postvérité* (p. 26). Murcia: Centro Párraga.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* (R. Peláez, Ed.; M. Bustos García, Trad.). México: Universidad Autónoma de México.
- Orozco, O. (1946). La casa. En *Desde lejos*. Buenos Aires: Losada.
- Ortega Gálvez, M. L. (2008). Cine directo: Notas sobre un concepto. En *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto, 2008, ISBN 978-84-96576-64-3* (pp. 17-27). Extraído de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2598735>, recuperado el 20 de febrero de 2020. Madrid: T&B Editores
- Ortiz, J. L. (2011 [1940]). Para que los hombres... En *La rama hacia el este. El álamo y el viento*. Buenos Aires: Losada.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Ed. Manantial.

- Oubiña, D. (2019). Cinéfilos y cineastas: De Cahiers du cinéma a la Nouvelle vague. *Badebec*, 9(17), 274-292. Rosario: s.d.
- Oubiña, D., y Aguilar, G. M. (1993). *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocional al cariñoso publicó, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Buenos Aires: Nuevo Extremo.
- Page, J. (2009). New argentine cinema and the production of social knowledge. En *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema* (pp. 35-56). Durham: Duke University Press.
- Palomino, H. (2005). Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales. En J. Suriano, *Dictadura y democracia: 1976-2001 (Nueva historia argentina): Vol. Tomo 10*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pareyson, L. (1988a). Estéticas y poéticas. Capítulo 7. En *Estetica: Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- Pareyson, L. (1988b). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Parkinson, D. (1998). *Historia del cine* (J. L. Fernández-Villanueva, Trad.). Barcelona: Ediciones destino.
- Pasolini, P. P., y Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Peña, F. M. (2003). *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos: Fundación OSDE.
- Pereyra, D. (2017). Gustavo Fontán: «El arte está siempre en el orden de la experiencia y eso es transformador». *NODAL Cultura*. Extraído de <https://www.nodalcultura.am/2017/04/gustavo-fontan-el-arte-esta-siempre-en-el-orden-de-la-experiencia-y-eso-es-transformador/>, recuperado el 30 de mayo de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Barcelona: Paidós.
- Pierano, G. (2016). Manual para sonámbulos. *Manual para sonámbulos*. Extraído de <http://manualparasonambulos.blogspot.com/> y recuperado el 22 de noviembre de 2018. Buenos Aires: s.d.

- Pinto Veas, I. (2013). Stella Bruzzi: El documental como acto performativo. *La Fuga*, 15. Extraído de <http://www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639/>, recuperado el 19 de febrero de 2020. Santiago: s.d.
- Plantinga, C. (2011). Documental. *Revista Cine Documental*, 3. Buenos Aires: s.d.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción* (1a. ed. en español.). Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Poleri, D. (2012, marzo 15). La luz en el ciclo de la casa [Blog personal]. *Gustavo Fontán*. Extraído de <http://gustavo-fontan.blogspot.com/2012/03/mas-sobre-la-casa.html>, recuperado el 26 de junio de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Porta Fouz, J. (2012, mayo 2). Un nuevo tríptico de Raúl Perrone. *La Nación*. Extraído de <https://www.lanacion.com.ar/1469523-un-nuevo-triptico-de-raul-perrone>, recuperado el 20 de abril de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Prieto, M. (2011). *Breve historia de la literatura Argentina* (1a ed. 1a reimp.). Buenos Aires: Taurus, Alfaguara.
- Prividera, N. (2014). *El país del cine: Para una historia política del nuevo cine argentino* (1º Edición). Villa Allende: Los Ríos Editorial.
- Pruneda Paz, D. (2017, febrero 1). Este jueves se inaugura en Madrid «Ejercicios de memoria», muestra audiovisual sobre la dictadura militar argentina. *Télam*. Extraído de <http://www.telam.com.ar/notas/201702/178545-muestra-madrid-espana-ejercicios-de-memoria-arte-dictadura-militar-argentina-untref.html>, recuperado el 20 de noviembre de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Quintana, A. (2007). Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 126-140). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Quintín, y Bernades, H. (1995, junio). Conversación en el Maxi. *El Amante*, 40, pp. 23-25. Buenos Aires: Ediciones Della Fonte Vecchia.
- Quiroga, H. (2005). La Reconstrucción de la democracia argentina. En J. Suriano, *Dictadura y democracia: 1976-2001 (Nueva historia argentina): Vol. Tomo 10*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rancière, J. (2017, agosto 1). ¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine. *El Zapato de Herzog*. Extraído de <https://elzapatodeherzog.wordpress.com/2017/08/01/de-una->

- [imagen-a-otra-deleuze-y-las-edades-del-cine/](#), recuperado el 11 de diciembre de 2019.
s.d.
- Ranzani, O. (2002). El cine piquetero, una nueva realidad artística. *Página 12*. Extraído de <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-9265-2002-08-24.html>, recuperado el 18 de mayo de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Ranzani, O. (2017). “El documental está liberado de las pautas del mercado” | DocBuenosAires tendrá al cine argentino como protagonista. *Página 12*. Extraído de <https://www.pagina12.com.ar/68541-el-documental-esta-liberado-de-las-pautas-del-mercado>, recuperado el 23 de octubre de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Revista Cine Documental, Número 1*, pp. 1-29. Buenos Aires: s.d.
- Renov, M. (2011). Topografía del sujeto: Una introducción. *La Fuga, 12*. Extraído de <http://www.lafuga.cl/topografia-del-sujeto/444/>, recuperado el 10 de febrero de 2020. Santiago: s.d.
- Rossi, C., y Pacheco, M. E. (Eds.). (2014). *Fernando Fader*. Buenos Aires: Aguilar.
- Ruhrberg, K., y Walther, I. F. (2005). *Arte del siglo XX: Vol. I*. Köln: Taschen.
- Ruiz Otero, S. (2006). *Hermenéutica de la obra de arte literaria: Comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Russo, E. A. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Russo, E. A. (2004). Imágenes, aparatos y gestos: Flusser y el campo de lo audiovisual. En G. Yoel (Ed.), *Pensar el cine 1* (pp. 127-147). Buenos Aires: Manantial.
- Russo, E. A. (2007). Hacer cine con las cosas. *El Amante, Enero*, 176. Buenos Aires: Ediciones Della Fonte Vecchia.
- Russo, E. A. (2009). Al filo de lo real. Líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino. En *Historias extraordinarias: Nuevo cine argentino 1999—2008* (Pena, Jaime, pp. 69-79). Madrid: T & B Editores.
- Russo, E. A. (2018). Las imágenes que tiemblan se hacen cine. En *El lago helado* (1a. ed., pp. 7-15). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.
- Russo, J. P. (2016). Gustavo Fontán: “Cuando pensamos el cine los recursos y la apropiación de recursos son válidos en sí mismos y están todos disponibles”. *Escribiendo Cine*. Extraído de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0012346-gustavo-fontan->

- [cuando-pensamos-el-cine-los-recursos-y-la-apropiacion-de-recursos-son-validos-en-si-mismos-y-estan-todos-disponibles/](#), recuperado el 10 de junio de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Russo, P., y Perea, L. (s.f.). Entrevista a Raúl Perrone, a propósito de su nuevo tríptico y Las pibas. | Tierra en Trance. *Tierra en Trance*. Extraído de <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/entrevistas/entrevista-a-raul-perrone-a-proposito-de-su-nuevo-triptico-y-las-pibas.html>, recuperado el 20 de abril de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Sagner, K. (2006). *Claude Monet, 1840-1926: Una fiesta para la vista*. Madrid: Taschen.
- Salinas, E. (2017). El territorio rasgado. *Cinéfilo*, 23, 48-55. Córdoba: s.d.
- Saliva, A. (2015). ¿Qué se puede conocer del otro?. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, 15, pp. 119-121. Santa Fe: UNL
- Sanmartín Ortí, P., y García Berrio, A. (2006). *La finalidad poética en el formalismo ruso el concepto de desautomatización*. Extraído de <http://site.ebrary.com/id/10232399>, recuperado el 9 de enero de 2020. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Schwarzböck, S. (2012). Historia de un error. La legitimación estética de las series. *Kilómetro 111 - Series y cine contemporáneo*, 10, pp. 7-23. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- Sendrós, P. (2010, octubre 28). Ensayo poético sobre los objetos familiares. *Ámbito Financiero*. Extraído de <http://www.ambito.com/550570-ensayo-poetico-sobre-los-objetos-familiares>, recuperado el 14 de diciembre de 2017. Buenos Aires: s.d.
- Setton, R. (2013). «La sangre es más espesa que el agua». El cine a la búsqueda de la identidad nacional: Hans Jürgen Syberberg y Alexandr Sokurov. *Deus Mortalis-Sección de Filosofía Política y Social. Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA)*. Buenos Aires: UBA
- Shklovski, V. (1998). Poesía y prosa en el cine. En F. Albéra (Ed.), *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme* (pp. 135-138). Barcelona: Paidós.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sougez, M.-L. (1999). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

- Stam, R. (2015). *Teorías del cine: Una introducción* (C. Roche Suárez, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Súñer Iglesias, F. J. (2000a, marzo 14). Glosario de Ciencia-Ficción—Autoconclusivo. *Sitio de Ciencia Ficción*. Extraído de <https://www.ciencia-ficcion.com/glosario/a/autoconc.htm>, recuperado el 29 de enero de 2020. s.d.
- Súñer Iglesias, F. J. (2000b, marzo 14). Glosario de Ciencia-Ficción—Autocontenido. *Sitio de Ciencia Ficción*. Extraído de <https://www.ciencia-ficcion.com/glosario/a/autocont.htm>, recuperado el 29 de enero de 2020. s.d.
- Tirri, N. (2000). *El Grupo de los 5 y sus Contemporáneos: Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)* (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires). Buenos Aires: Secretaría de Cultura, Gob. Bs. As.
- Toibero, E. (s.f.). Los misterios de las colmenas. *Tijeretazos [Postriziny]*. Extraído de <http://tijeretazos.org/Cuadernos/Erice/Erice100.htm>, recuperado el 30 de octubre de 2019. s.d.
- Torres, A., y Garavelli, C. (Eds.). (2015). *Poéticas del movimiento: Aproximaciones al cine y video experimental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Varea, F. (2014, abril 12). Gustavo Fontán: “Lo político no está en los temas sino en el lenguaje”. *espacio cine*. Extraído de <https://espaciocine.wordpress.com/2014/04/12/gf/>, recuperado el 8 de octubre de 2019. s.d.
- Vásquez, F. (2007, octubre 10). El director argentino Gustavo Fontán cuenta cómo regó por dos años «El árbol». *Emol*. Extraído de <https://www.emol.com/noticias/magazine/2007/10/10/278205/director-argentino-gustavo-fontan-cuenta-como-rego-por-dos-anos-el-arbol.html>, recuperado el 9 de setiembre de 2019. Santiago: s.d.
- Verardi, M. (2009). El nuevo cine argentino. En I. Amatriain y J. Algranti (Eds.), *Una década de nuevo cine argentino, 1995-2005: Industria, crítica, formación, estéticas* (pp. 171-189). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Vertov, D. (1974). *Cine-ojo* (F. Llinás, Trad.). Madrid: Fundamentos.

- Villarme Álvarez, I. (2014). El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa. En H. Fernández Muñoz y I. Villarme Álvarez (Eds.), *Jugar con la memoria: El cine portugués en el siglo XXI* (pp. 20-49). s.d.: Santander.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.
- Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A. (2013). Montaje Marker. *Cine Documental*, 7. Extraído de <http://revista.cinedocumental.com.ar/montaje-marker/>, recuperado el 13 de diciembre de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Williams, R., Castellet, J. M., y Di Masso, P. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wolf, S. (2001). *Cine/literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico: La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Youngblood, G. (2012 [1970]). *Cine expandido* (R. B. Fuller, Ed.; E. Bernini, Trad.). Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Zangrandi, M. (2018). Transformaciones de la figura del autor. En *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine contemporáneo argentino* (pp. 59-69). Buenos Aires: EUFyL - UBA.

Sitios Institucionales

- Sitio de Alternativa teatral: <http://www.alternivateatral.com/persona791-gustavo-fontan>, recuperado el 14 de noviembre de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Sitio de Bienal de la Imagen en Movimiento: <http://bim.com.ar/>, recuperado el 9 de mayo de 2018. Buenos Aires: s.d.
- Sitio de Bola de nieve: <http://boladenieve.org.ar/i>, recuperado el 7 de febrero de 2019. Buenos Aires: s.d.
- Sitio de Catalán Films: <http://catalanfilms.cat/es/producciones/la-costa-errante>, recuperado el 13 de julio de 2019. Barcelona: s.d.
- Sitio de cine argentino: <https://cinenacional.com/>. Buenos Aires: s.d.

Sitio de Conectate (hoy fuera de servicio): http://www.conectate.gob.ar//sitios/conectate/noticias/ver?rec_id=116531, información recuperada el 1 de enero de 2017. Buenos Aires: s.d.

Sitio de Documentalistas Argentinos (DOCA): <http://www.docacine.com.ar/incaa.htm>, información recuperada el 29 de enero de 2020. Buenos Aires: s.d.

Sitio de Escuela Profesional de Cine y Artes Audiovisuales de Eliseo Subiela: <https://www.escuelasubiela.com/la-escuela/>, recuperado el 28 de septiembre de 2018. Buenos Aires: s.d.

Sitio de Filmaffinity Argentina: <https://www.filmaffinity.com/ar/main.html>. s.d.

Sitio de IDAC: <http://idac.edu.ar/el-idac/historia>, información recuperada el 9 de mayo de 2018. Buenos Aires: s.d.

Sitio de Insomniafilms: <http://www.insomniafilms.com.ar/>, recuperado el 20 de octubre de 2020. Buenos Aires: s.d.

Sitio de la ENERC: http://www.enerc.gov.ar/link_dvdhistoricos.html, información recuperada el 9 de mayo de 2018. Buenos Aires: s.d.

Sitio de la Facultad de Bellas Artes - UNLP: <https://www.fba.unlp.edu.ar/webActual/historiaExtendida.html>, información recuperada el 9 de mayo de 2018. La Plata: s.d.

Sitio de la Fundación Konex: <https://www.fundacionkonex.org/b4364-gustavo-fontan>, y recuperado el 27 de diciembre de 2019. Buenos Aires: s.d.

Sitio de Leedor: <http://leedor.com/2014/02/09/retrospectiva-de-gustavo-fontan-en-ficunam/>, recuperado el 30 de octubre de 2018. Buenos Aires: s.d.

Sitio de RDI: <https://rdidocumental.com.ar/index.php/inicio/>, recuperado el 23 de marzo de 2019. Buenos Aires: s.d.

Sitio de Urbomaquia: <http://urbomaquia.blogspot.com/>, recuperado el 19 de agosto de 2019. Córdoba: s.d.

Sitio del "Frente de Artistas del Borda": <http://frentedeartistasdelborda.blogspot.com>, recuperado el 14 de noviembre de 2018. Buenos Aires: s.d.

Sitio del Centre D' Estudis Cinematogràfics de Catalunya: http://www.cecc.com.es/?page_id=2464, recuperado el 11 de julio de 2019. Barcelona: s.d.

Sitio del Colectivo de Cineastas de Buenos Aires:
<https://www.colectivodecineastas.com/single-post/2017/09/21/No-al-ajuste-del-cine-independiente>, recuperado el 10 de octubre de 2018. Buenos Aires: s.d.

Sitio del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata:
<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival/historia>, información recuperada 9 de mayo de 2018. Buenos Aires: s.d.

Sitio del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos – Argentina: Resolución 1/2017 del INCAA:
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/270000-274999/270471/norma.htm>, recuperado el 2 de julio de 2019. Buenos Aires: s.d.

Sitio del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación:
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm>, Ley N.º 17.741 recuperada el 23 de marzo de 2019. Buenos Aires: s.d.

Sitio del Museo de Arte Latinoamericano: <https://malba.org.ar/evento/201909202030/>, recuperado el 24 de diciembre de 2019. Buenos Aires: s.d.

Ficha de películas. Ciclos y trilogía de Gustavo Fontán

Aquí se presenta la ficha técnica y artística de la producción en serie del director, compuesta por el corpus principal de esta investigación. Los datos de las películas han sido extraídos del sitio oficial de Insomnia Films, de la base de datos de cinenacional.com y de reseñas cinematográficas. Las imágenes que acompañan a los ciclos han sido elaboradas por la producción como afiches de presentación, la trilogía, en cambio, está ilustrada con capturas de pantalla utilizadas por diferentes medios para su promoción.

Ciclo de la casa

El árbol (2006/2007)

Duración: 65'.

Soporte: 35mm. - Color.

Fotografía y Cámara: Diego Poleri.

Sonido: Javier Farina.

Montaje: Marcos Pastor.

Con la participación de: Julio Fontán y María Merlino.

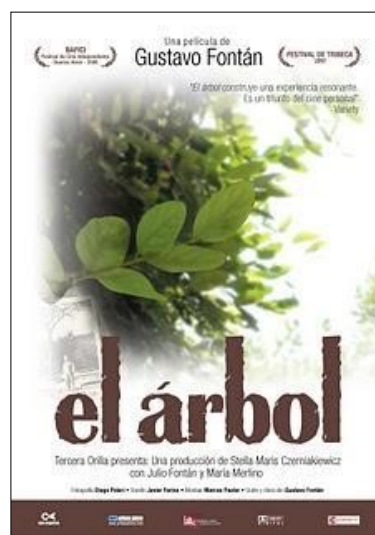
Producción Ejecutiva: Stella Maris Czerniakiewicz.

Guión y Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: Frente a la casa de María (67) y Julio (69) hay dos acacias, muy viejas. Sus ramas están enlazadas y parecen formar una sola copa. Una de ellas tiene toda la apariencia de estar seca. Cuando llega la primavera y reverdecen, no es posible distinguir si las hojas crecidas son de uno o de los dos árboles.

María y Julio discuten: ella cree que está seca y que hay que tirarla abajo; teme que se pueda caer sobre alguien. Él duda, cree que no está muerta todavía, y la riega, como en un acto de fe. Julio plantó esa acacia cuando nació uno de sus hijos y no le es fácil admitir lo que María dice.

Enlazada con este conflicto se teje la vida de dos personajes en una casa de más de cien años. La visita de algún vecino, una fiesta, los recuerdos y los fantasmas, la lluvia y los sueños,



las acciones reiteradas día a día, las estaciones, las variaciones de las luces y de las sombras construyen la trama, para que todo, silenciosa e irreversiblemente, nos hable del paso del tiempo.

Elegía de abril (2010)

Duración: 64'.

Soporte: HD - Color.

Asistente de Dirección: Juan Garcilazo.

Fotografía y Cámara: Diego Poleri.

Sonido: Javier Farina.

Montaje: Mario Bocchicchio.

Arte: Alejandro Mateo.

Elenco: Adriana Aizenberg, Lorenzo Quinteros, Federico Fontán, María Merlino y Carlos Merlino.

Producción: Tercera Orilla, INSOMNIAFILMS, INCAA.

Productor Ejecutivo: Guillermo Hernán Pineles.

Guión y Dirección: Gustavo Fontán.



Sinopsis: El poeta Salvador Merlino no vio publicado su último libro, *Elegía de abril*, falleció cuando la publicación estaba en imprenta. Sus hijos, Mary (72) y Carlos (70) mantuvieron guardados durante muchos años los paquetes con los libros de su padre en lo alto de un placard. Van a cumplirse cincuenta años de la muerte de Salvador.

Mary, que está preocupada por la suerte de los objetos acumulados en la casa, decide pedirle ayuda a su nieto Federico para bajar los paquetes. Carlos, que vive con ella en una casa familiar viejísima, se opone sin tener motivos ciertos. Es un enfrentamiento entre los hermanos que oculta el verdadero conflicto de los dos con el paso del tiempo. La presencia de Federico los pondrá a los dos de cara a sí mismos. Salvador emergerá en la evocación, fragmentado, parcial.

La casa (2011/12)

Duración: 61'.

Soporte: HD - Color.

Asistente de Dirección: Alejandro Nantón.

Fotografía y cámara: Diego Poleri.

Fotografía Fija y Fotografía Segunda Unidad:

Gustavo Schiaffino.

Sonido: Javier Farina.

Sonido Directo Demolición: Omar Mustafá.

Montaje: Mario Bocchicchio.

Arte: Alejandro Mateo.

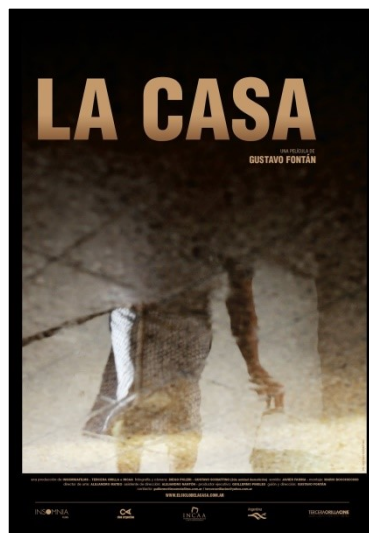
Con la participación de: Irma Prida, Julio Fontán, María Merlino, Marcela Fontán, María de la Paz Masi, Ana Trejo, Sol Levinas, Noelia Melone, Manuel Poleri, Federico Fontán, Mariana Fontán, Nicolás Voutrinas, Daniel Estevez, José Florencio.

Producción: Tercera Orilla, INSOMNIAFILMS, INCAA.

Productor Ejecutivo: Guillermo Hernán Pineles.

Guión y Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: En la casa que habitaron varias generaciones ya no vive nadie. Al menos en apariencia. Porque si uno agudiza el oído y la mirada, se ven las huellas de aquellos que la habitaron, las marcas de la vida y de la muerte en los espacios abandonados; es testigo de la persistencia de voces, de cuerpos, de luces y de sombras.



Ciclo del río

La orilla que se abisma (2008)

Duración: 64'.

Soporte: 35mm.

Asistencia de Dirección: Juan Garcilazo.

Fotografía y cámara: Luis Cámara.

Sonido: Abel Tortorelli.



Montaje: Mario Bocchicchio y Gustavo Schiaffino.

Producción: Tercera Orilla,

Instituto Audiovisual de Entre Ríos e INCAA.

Con la colaboración de: Fundación Leopoldo Marechal, Fondo Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Entre Ríos, INSOMNIAFILMS.

Producción Ejecutiva: Stella Maris Czerniakiewicz.

Guión y Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: La orilla que se abisma está planteada como un viaje, un recorrido por un río. Como los ríos, como todo viaje, la película tiene meandros, pequeños cauces, desvíos y momentos de descanso.

El film es una suerte de diálogo con la poética del escritor entrerriano Juan L. Ortiz, y parte de algunos interrogantes: ¿Será posible mirar y mirar, y mirar, y llegar hasta el sentido del río más allá del río? ¿Será posible mirar el paisaje hasta descubrir las dimensiones de lo que lo trasciende, es decir, lo abisma?

El rostro (2011/2013)

Duración: 64'.

Soporte: Super 8, 16 mm, HD.

Fotografía: Luis Cámara.

Cámara de 16mm: Luis Cámara.

Cámara de Súper 8mm: Gustavo Schiaffino.

Sonido: Abel Tortorelli.

Montaje: Mario Bocchicchio.

Elenco: Gustavo Hennekens, María del Huerto Ghiggi, Héctor Maldonado, Pedro Gabas.

Producción: Tercera Orilla, INSOMNIAFILMS, INCAA.

Producción Ejecutiva: Guillermo Pineles.

Guión y Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: Un hombre llega en un bote a una isla sobre el río Paraná. Se dirige a un sitio donde había una casa o tal vez un caserío, y ya no hay nada. Pequeños signos de algo viejo y perdido: su lugar natal. Su presencia permite que se corporicen las cosas en el lugar



abandonado: ranchos y mesas, animales y canoas. Construye, por volver habitar, el espacio para el reencuentro. Pronto llegan otros a la isla: mujer, padre, amigos, niños... preparan una fiesta. Es el reencuentro del hombre con sus seres queridos. Con sus muertos y con sus pájaros, con la música del río y con sus dolores.

El limonero real (2016)

Duración: 75'.

Soporte: HD - Color.

Productores: Guillermo Pineles, Gustavo Schiaffino,
Alejandro Nantón.

Asistente de dirección: Alejandro Antón.

Fotografía y Cámara: Diego Poleri.

Sonido: Abel Tortorelli.

Montaje: Mario Bocchicchio.

Arte: Alejandro Mateo.

Elenco: Germán De Silva, Eva Bianco, Patricia Sanchez, Rosendo Ruíz, Rocio Acosta, Gastón Ceballos.

Dirección de Producción: Mabel Ciancio.

Dirección de Producción en Santa Fe: Cristina Marchese.

Jefe de Producción: Gianni Tosello.

Producción: INSOMNIAFILMS, Tercera Orilla, INCAA.

Producción Ejecutiva: Guillermo Pineles y Laura Tablón.

Guión y Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: Una familia de pobladores del río Paraná se dispone a compartir el último día del año. Son tres hermanas, con sus maridos e hijos, que viven en tres ranchos, a la orilla del río, separados por espinillos, algarrobos y sauces.

Aunque Wenceslao intenta convencerla, su mujer se niega a asistir a casa de su hermana para participar del festejo. Dice que está de luto: su hijo, su único hijo, murió hace seis años. También sus hermanas y sus sobrinas se desplazan para convencerla. Pero ella sigue firme en su negativa: está de luto. El río omnipresente, las variaciones de la luz, el baile festivo, el sacrificio del cordero y la comida, el vino y los cuerpos, todo es atravesado, desde la



percepción de Wenceslao, por las dos ausencias: la de su mujer y la de su hijo muerto, cuya figura emerge cada tanto, otorgándole al relato una densidad creciente. Desde el alba – “Amanece. Y ya está con los ojos abiertos”– hasta el regreso de Wenceslao al rancho después de la medianoche. Cada acción cotidiana se vuelve ceremonia y el tiempo una espiral de sensaciones y recuerdos.

El día nuevo (2016)

Duración: 63’.

Soporte: HD - Color.

Fotografía y Cámara: Luis Cámara.

Sonido: Lucho Corti.

Montaje: Mario Bocchicchio.

Textos: Gloria Peirano.

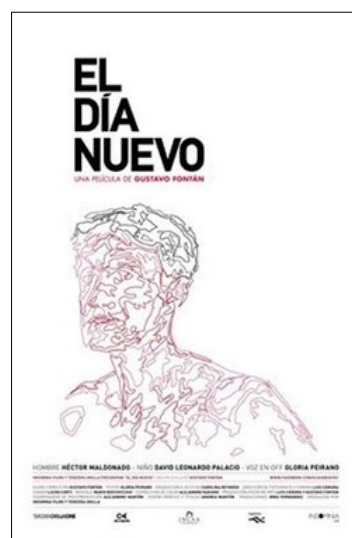
Con: Héctor Maldonado.

Producción: Tercera Orilla, INSOMNIAFILMS.

Producción Ejecutiva: Carolina Reynoso.

Guión y Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: Una vez él se perdió en el tiempo. Él dice que venía negro, que era una cosa negra que venía. Y sintió que los árboles crujían. Y pasó un rato y se hizo de noche. Cuando empezó a llover se ató con el bote a un árbol. Pero cuando se ató, un gajo, un gajo grande se rompió y él pensó: ¿Qué hago acá? Le dio miedo hundirse y que lo coman las palometas: ¿Y si me comen las palometas? Él dice que el bote iba de acá para allá y que se perdió en el tiempo. Me perdí en el tiempo, dice. Y de pronto vio una lucecita y empezó a remar. Él pensó que eran los muchachos que estaban de fiesta y empezó a remar y a remar, rápido porque el bote se llenaba de agua. Dice que remó y remó y cuando llegó a la costa el bote se hundió, que se fue para abajo apenas llegó a la costa. Y ahí era nuestro rancho, ahí estaba yo esperándolo, muerta de miedo. Pero no había lucecita, ninguna lucecita.



Trilogía del lago helado

Sol en un patio vacío (2014/2017)

Duración: 62'.

Soporte: HD - Color.

Fotografía y Cámara: Gustavo Fontán.

Diseño de Sonido y Música: Abel Tortorelli (ASA)
y Martín Tortorelli Centrón.

Montaje: Mario Bocchicchio.

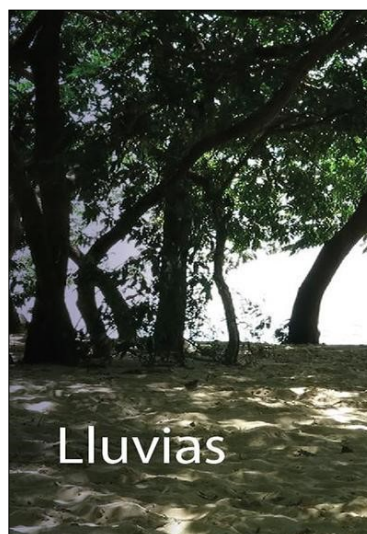
Con: Gloria Peirano.

Producción: Tercera Orilla, INSOMNIAFILMS, INCAA.

Producción Ejecutiva: Carolina Reynoso.

Guión y Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: Dejar una casa. Filmar los árboles antes de partir, la luz que uno se lleva. Ir, con la medida de esa luz, hacia un lugar desconocido. Filmar la distancia entre una casa y otra casa, un camino de ensueños, un espacio abismado. Filmar retazos de realidad en tensión con aquella luz. Filmar esa espiral del tiempo, el tiempo.



Lluvias (2015/2017)

Duración: 60'.

Soporte: HD - Color.

Asistencia de Dirección: Alejandro Nantón.

Fotografía y Cámara: Gustavo Fontán.

Sonido: Andrés Perugini.

Montaje: Mario Bocchicchio.

Voz en off: Gustavo Fontán.

Con: Federico Fontán, Mario Bocchicchio,
Teo Inama Chiabrande, Gloria Peirano y Julio Fontán.

Producción: Tercera Orilla, INSOMNIAFILMS, INCAA.

Director de Producción: Gustavo Schiaffino.

Producción Ejecutiva: Guillermo Hernán Pineles.



Guión y Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: Entre dos lluvias, una película que se ofrece como un diario. Lluve. Es de noche. La lluvia se enrosca como una serpiente en los faroles de la calle. Una vecina, anciana, golpea la puerta. Son las once de la noche. Está desesperada, pide rivotril. Unos días después muere. Alguien deja su casa. Los objetos se cargan fríamente en un camión. La muerte de una vecina, una mudanza, los cielos cargados de nubes, la luz sobre las cosas y los rostros, la operación de un anciano, un viaje nocturno... Lluve. Los árboles se sacuden y tiemblan bajo el agua. Entre dos lluvias, una mirada sobre la fragilidad humana.

El estanque (2016/2017)

Duración: 60'.

Soporte: HD - Color.

Fotografía y Cámara: Gustavo Fontán.

Sonido: Andrés Perugini.

Montaje: Mario Bocchicchio.

Textos: Gloria Peirano.

Voz en off: Gustavo Fontán.

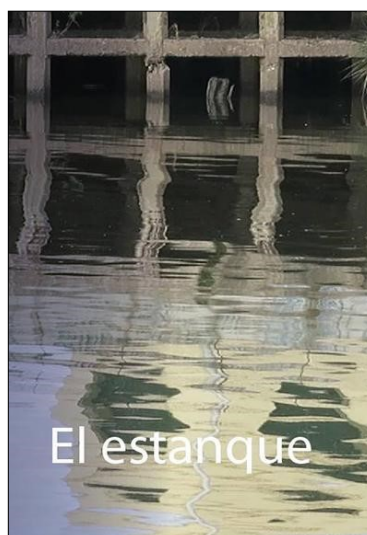
Producción: Tercera Orilla, INSOMNIAFILMS, INCAA.

Producción Ejecutiva: Guillermo Hernán Pineles.

Guión: Gustavo Fontán y Gloria Peirano.

Dirección: Gustavo Fontán.

Sinopsis: Un recorrido por el mundo cotidiano. Calles, plazas, zoológico, casas, techos, hombres, mujeres, rutas, pero todo mirado como si ese mundo fuese ajeno y estuviese perdido en el tiempo. El mundo está ahí, pero ya no hay donde posarse. Una película que habla del mundo cotidiano, pero con la voz de los sonámbulos: una especie de continuo, nocturno y ciego, que nadie sabe bien qué es.



Filmografía general

Este listado se encuentra compuesto por las películas que acompañan el cuerpo de los distintos Capítulos y deja sin consideración las producciones citadas en las notas al pie, obras que han presentado poco desarrollo en esta investigación.

¡Que vivan los crotos!, Ana Poliak (1990/1995).

347 cuadernos, Andrés Di Tella (2015).

5 pal' peso, Raúl Perrone (1997).

75 habitantes, 20 casas, 300 vacas, Fernando Domínguez (2011/2012).

À propos de Nice [A propósito de Niza], Jean Vigo (1930).

Al final la vida sigue, igual, Raúl Perrone (2010/2012).

Balnearios, Mariano Llinás (2001).

Berlin Alexanderplatz, Rainer W. Fassbinder (1979-1980).

Berlin Die Symphonie der Großstadt [Berlín, sinfonía de una gran ciudad], Walter Ruttmann (1927).

Bonanza, Ulises Rosell (2001/2003).

Canto del cisne, Gustavo Fontán (1994).

Carta a un padre, Edgardo Cozarinsky (2013).

Comedias, Liliana Paolinelli (2004).

Copacabana, Martín Rejtman (2006).

Crónica de un niño solo, Leonardo Favio (1965/1965).

Cuaterros, Albertina Carri (2016/2017).

Darse cuenta, Alejandro Doria (1984).

Dársena Sur, Pablo Reyero (1997).

Dekalog [Decálogo], Krzysztof Kieslowski (1989).

Dog Star Man, Stan Brakhage (1965).

Donde cae el sol, Gustavo Fontán (2002/2003).

Dva brata i sestra [Dos hermanos y una hermana], Alexander Sokurov (2011).

El acto en cuestión, Alejandro Agresti (1993/2015).

El amor es una mujer gorda, Alejandro Agresti (1987/1988).

El dependiente, Leonardo Favio (1969).

El dinero [L'Argent], Robert Bresson (1983).

Chelovek s kinoapparátom [El hombre con la cámara], Dziga Vertov (1929).

El paisaje invisible, Gustavo Fontán (2002/2003).

El sol del membrillo, Víctor Erice (1992).

Espejo para cuando me pruebe el smoking, Alejandro Fernández Moujan (2005).

Esperando la carroza, Alejandro Doria (1985).

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más..., Leonardo Favio (1966/1967).

Familia tipo, Celina Priego (2009).

Fantasmas en la Patagonia, Claudio Remedi (1996).

Fantômas, Louis Feuillade (1913-14).

Fotografías, Andrés Di Tella (2007).

Graciadió, Raúl Perrone (1998).

Historias Extraordinarias, Mariano Llinás (2008).

Innisfree, José Luis Guerín (1990).

Jaime de Nevares, último viaje, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes (1995).

Kasaba, Nuri Bilge Ceylan (1997).

La antena, Esteban Sapir (2007).

La costa errante, Gustavo Fontán (2004).

La cruz del Sur, Pablo Reyero (2003).

La deuda, Gustavo Fontán (2019).

La fe del volcán, Ana Poliak (2001/2002).

La Flor, Mariano Llinás (2018).

La intemperie sin fin, Juan José Gorasurreta (1977/2008).

La Jetée, Chris Marker (1962).

La libertad, Lisandro Alonso (2001).

La madre, Gustavo Fontán (2009/2010).

La niña santa, Lucrecia Martel (2004).

La noche eterna, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes (1991).

La sombra, Javier Olivera (2015).

La televisión y yo, Andrés Di Tella (2002/2003).

Labios de Churrasco, Raúl Perrone (1994).

Les vampires, Louis Feuillade (1915-16).

Lettre de Sibérie [Cartas de Siberia], Chris Marker (1957).

Regen [Lluvia], Joris Ivens y Mannus Franken (1929).

Los actos cotidianos, Raúl Perrone (2009/2012).

Los muertos, Lisandro Alonso (2004).

Los rubios, Albertina Carri (2003).

Luján, Raúl Perrone (2009/2012).

Luz de otoño, Gustavo Fontán (1992).

Macedonio Fernández, Andrés Di Tella (1995).

Mat i Syn [Madre e hijo], Alexander Sokurov (1997).

Marechal, o la batalla de los ángeles, Gustavo Fontán (2001/2002).

Mayis Sikintisi, Nuri Bilge Ceylan (1999).

Meshes of The Afternoon, Maya Deren (1943).

Mundo Grúa, Pablo Trapero (1999).

Nostalghia [Nostalgia], Andrei Tarkovski (1983).

Opus, Mariano Donoso (2004).

Otets i syn [Padre e hijo], Alexander Sokurov (2003).

Papá Iván, María Inés Roqué (2000).

Parapalos, Ana Poliak (2004).

Picado fino, Esteban Sapir (1996/1998).

Pizza Birra y Faso, Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (1997/1998).

Por sus propios ojos, Liliana Paolinelli (2008).

Rapado, Martín Rejtman (1992/1996).

Reconstruyen crimen de la modelo, Andrés Di Tella (1990).

Restos, Albertina Carri (2010).

Ritos de paso, Gustavo Fontán (1997).

Rouge, Krzysztof Kieslowski (1994).

Sans soleil, Chris Marker (1983).

Star(s), Gustavo Galuppo (2007/2008).

Sucesos intervenidos, AA.VV. (2014).

Sunlight, Gustavo Galuppo (2009).

Sweetheart, Gustavo Galuppo (2006).

Tren de sombras, José Luis Guerín (1997).

Tres veces Ana, David José Kohon (1961).

Un chien andalou [Un perro andaluz], Luis Buñuel (1929).

Un tal Ragone (deconstruyendo a pa), Vanessa Ragone (2002).

Uzak, Nuri Bilge Ceylan (2002).

Córdoba, Otoño 2021.