laFuga

Gustavo Fontán, cineasta

"La única responsabilidad es ser honesto y coherente con la propia película"

Por Antonia Girardi e Iván Pinto

Tags | **Cine contemporáneo | Cine de ficción | Cine documental | Cultura visual- visualidad | Espacios, paisajes | Intimidad | Representaciones sociales | Lenguaje cinematográfico | Argentina**

Con una extensa filmografía que comenzó hacia inicios de la década del noventa, llama fuertemente la atención que recién en los últimos años la obra del argentino Gustavo Fontán haya empezado a conocerse en nuestro país, esto después de su paso durante el año 2013 y 2014 por los festivales: FICVIÑA, FIDOCS y Antofadocs. Considerado una de las voces más personales y auténticas del cine actual trasandino, su cine es el de una búsqueda poética desde los recursos primarios, en una zona donde poesía, ficción, documento se confunden, se superponen, crean un espacio de extraña belleza.

Durante el pasado Fidocs Iván Pinto y Antonia Girardi pudieron tener una grata conversación con él, donde se abordaron algunas cuestiones vinculadas a sus últimas obras, su relación con la literatura y el cine argentino. Fotografías: Cristóbal Valenzuela. Blog de Gustavo Fontán.

El río que lleva

Iván Pinto: Comencemos por tu última película *El rostro* **(2013) que entiendo que es la segunda parte de una tetralogía en curso que tiene por temática el río. Me llama la atención que definas** *El rostro* **como un documental, a pesar de que tiene abiertamente tratamientos de ficción. Podríamos decir que gran parte de tu cine se mueve dentro de esos territorios, entre una ficcionalización y una construcción poética. Una pregunta quizás sea ¿dónde está ese lugar entre lo poético y lo documental? ¿Cómo trabajar con ese roce?**

Gustavo Fontán: En principio, en relación a lo de la tetralogía, efectivamente son cuatro películas que de algún modo dialogan entre sí, que no tienen una continuidad argumental, pero sí tienen un movimiento interno. La primera película que es *La orilla que se abisma* (2008), es la más abstracta de las cuatro. En *El rostro* recuperamos cierta idea de personaje; en *El día nuevo*, recuperaremos además la palabra; y en *El limonero real* una pequeña historia. Entonces hay como un movimiento interno en relación a esas películas, no en argumento, sino de movimiento en su construcción y en su poética, y que las cuatro son observaciones: no es el río cualquier río, sino es el río que atraviesa textos literarios muy ricos para una obra gigante, que son fundamentalmente la obra de Saer (que es el autor de *El limonero real*, del que haremos la adaptación en el final) y la obra de Juan L. Ortiz. En las dos puntas, están esos dos autores del movimiento del río: en el origen Juan L. y en el final, Saer. Ellos hicieron y armaron su poética, su cosmovisión sobre la observación del Río Paraná a esa altura, entre Entre Ríos y Santa Fe. Entonces, la elección de ese río no es cualquiera, sino que desde allí pensamos un diálogo con esas obras literarias.

Y con respecto a la cuestión de documental y ficción, yo creo que toda categoría permite pensar un problema, pero toda categoría termina siendo corta. Es decir, sirve para pensar para algunos aspectos del cine, pero no sirven para hacer cine. Sirven para pararse a pensar en determinadas problemáticas, pero no sirven para resolver cómo se filma una película. Entonces, por un lado son categorías que conozco, que pienso que me otorgan herramientas... Pero luego, a la hora de enfrentar el momento de realización de una película, tomo de todas esas herramientas las que creo que son más útiles para acercarme al contenido particular que quiero observar. Muchas veces ese contenido pertenece al mundo real, pero ese mundo real es ambiguo, es amplio, es diverso... y los dispositivos de

aproximación al mundo real, son los que me interesan. Ese encuentro entre lo que podemos llamar los "dispositivos de aproximación" y el mundo real y la película como testimonio de ese encuentro entre dispositivos diseñados en un guión y ese elemento de lo real, que puede llenar los intersticios de esos dispositivos. Eso para mí es *El rostro* y para mí es algo que me interesa en cuanto a la producción de este tipo de películas.

I.P.: Hablemos sobre "el río" como metáfora. Uno puede decir que hay varias capas de esta imagen: hay una capa vinculada a una identidad que puede ser tanto sociocultural como biográfica; también hay dimensiones que tienen que ver con el tiempo, la memoria y el flujo... ¿Por qué para tí pasó a ser un tema el río, el Río Paraná en específico, ese paisaje, y esas referencias literarias?

G.F.: Para mí, la pertenencia fue, antes que nada, literaria. Y luego, el conocimiento de este lugar posterior a esas lecturas. Entonces, hay como una dimensión emocional que primero estuvo en los textos y luego está en la realidad.

Y por otro lado, esa metáfora sí, es interesante esa palabra que usaste, "flujo". Porque me parece que el "flujo" tiene que ver con el devenir, que está ligado estrictamente con esa larga tradición filosófica: el río, el devenir, el tiempo. En esa instancia, me interesa mucho como metáfora final y como movimiento. El río posee por un lado movimiento físico, concreto, y por otro lado, este movimiento físico concreto, remite y posibilita la metáfora del paso del tiempo. Entonces en ese movimiento es donde nos instalamos, y por eso la idea de movimiento interno entre las películas; por eso la idea de viaje tanto en *La orilla que se abisma* como en *El rostro*.

Ayer dimos esta clase con los alumnos de la universidad y hubo una pregunta interesante, en donde uno de los chicos me preguntó que al desaparecer el conflicto no teníamos como saber si la película progresaba. Y es interesantísimo, porque efectivamente en el supuesto, una película o un relato debe tener una progresión. Yo creo en eso, pero no creo que esa progresión la aporte necesariamente el conflicto como única posibilidad. Siempre pienso la estructura como un movimiento interno y en ese movimiento interno hay una progresión. Y el río, en ese devenir físico, otorga una realidad concreta.

Antonia Girardi: Hay una especie de progresión en la legibilidad de ese relato, en un principio es todo muy abstracto y luego, aparecen más sonidos, referencias al sonido de agua, murmullos, voces humanas que no son discursivas... pero que van complejizando esa atmósfera.

G.F.: Es interesante lo que decís. Quisiera hacerte una pregunta, para entender tu pregunta. Al principio dijiste "todo es muy abstracto", ¿de dónde viene la abstracción inicial?

A.G.: Sobre todo en la movilidad del punto de vista, en el sonido que estaba muy de-sincronizado. Poco a poco se van generando algunas sugerencias, algunas coincidencias...

G.F.: Es interesantísimo eso, porque por supuesto es algo que buscamos, porque si uno lo piensa plano a plano, cada plano es absolutamente concreto: un hombre rema, un hombre hace pescado... Pero efectivamente, en ese movimiento del punto de vista que otorga el montaje por un lado y por otro lado, el desfase sonoro. Lo que me parece que pasa, es que no hay un territorio donde pararse. Eso es lo que genera esa idea de abstracción. Uno de los chicos ayer en la clase me decía "es como si uno llegara un lugar metafísico: es muy concreto, pero es como si uno estuviera en la nada todo el tiempo". De alguna manera, en esa construcción de la muerte y de los muertos...

A nosotros nos parecía que la instalación de ese punto de vista, le da al espectador algo que era peligroso, pero que para nosotros es lo más preciso que era, hacernos entender que no hay lenguaje que nos salve del desconcierto. Frente a lo desconocido, no hay lenguaje que nos salve del desconcierto. En estas circunstancias, no hay forma, no hay lenguaje, no hay un punto de vista. Y sería muy tramposo afirmarnos a un argumento y a una legibilidad mucha más precisa. Sería como estar en un *tembladeral*. Esa fue la intención. Siempre es peligroso hacer un pacto con el espectador.

A.G.: A mí me llamó mucho la atención esa secuencia donde tratas el interior de la casa en *El rostro*. **Es como si fuera apareciendo el rostro de esa casa, de esa intimidad. Y también, en el río mismo: uno va decodificando la gestualidad de ese rostro. Me gustaría que hablaras un poco de ese concepto de** *rostreidad* **que mencionaste...**

G.F.: Sí, sí... para nosotros ese es el rostro del que hablamos. Hay algo muy profundo en la forma de habitar de las islas. Porque están en un estado más allá de lo concreto. Constantemente, hay una memoria y una inminencia que hace que la vida esté en tensión, entre dos riesgos. Eso le otorga, en mi mirada, una cosa metafísica muy profunda, es un habitar muy particular.... No es cualquier habitar. Está muy lejos de cualquiera de las cosas que entendemos por seguridad, ¡muy lejos! Y por otro lado, es un habitar muy en contacto con el mundo natural. El conocimiento del río, cómo se mueve el río, cómo se vive la pesca... es prácticamente un conocimiento también en vías de extinción.

Esto no me interesaba desarrollarlo con un antropólogo que lo explique, sino que me interesaba tratar de construir esa percepción, este no poder estar afirmado, donde no hay comodidades ni seguridades que nos permitan estar en tierra en firme. Estamos en un lugar de movimiento constante y esto es como una cosa casi sísmica. Entonces, *el rostro* es el rostro de ese lugar, no es el rostro de este personaje en particular, sino el rostro de esa forma de habitar.

Infancia, mirada, tiempo

I.P.: Siento que hay un trabajo con los materiales primarios del cine. Eso lo ví en *La casa* **(2012) con precisión. Es como si quisiéramos encontrarnos por primera vez con ese objeto que estás observando, una infancia de la mirada, podríamos decir.**

G.F.: Es muy bonito lo que dices. Eso para mí es una de las cosas que casi está anotado en mi diario de trabajo: "¿Podremos volver a mirar un perro, al río, como si fuera la primera vez?" Con una mirada despojada.... Creo que no es posible, pero la película es la expresión de ese esfuerzo. No es posible, porque culturalmente ya miramos de una manera particular, pero la película expresa eso. Pero esa dimensión metafísica está en el punto de vista que otorga el montaje y la relación entre la imagen y el sonido, como estrategia central. Pero el plano concreto es eso, es lo más despojado posible. No es la abstracción que se puede ver en el plano de la casa, que están los reflejos y algo se pierde... Acá cada plano es algo absolutamente concreto, en ese sentido.

A.G.: Aunque sí hay ciertos reflejos y umbrales y ventanas... Es una marca de estilo suya.

G.F.: Sí, es inevitable para mí. Como una marca que se mantiene. Hay un lugar desde donde uno se para a mirar, hay algo de eso.

A.G.: Una subjetividad particular...

G.F.: La palabra subjetividad desde el cine, y creo que desde la psicología, la entendemos como la construcción ligada estrictamente al carácter de un personaje, es decir, la entendemos como subjetividad del personaje. Y yo creo en una subjetividad mucho más amplia, mucho más compleja, que tiene que ver con la de un ámbito y una forma de vida particular. Porque en esa forma de habitar, en esos personajes que habitan, hay coincidencias... ¡Por supuesto que hay diferencias de rasgos personales también! Pero luego hay cosas en común que son desconocidas a nosotros, para los que no somos de esos sitios. Hay algo que pertenece a otra dimensión. Por ejemplo, en la película nueva, en la tercera de la trilogía, *El día nuevo*, el personaje que recuperamos es quien fue nuestro guía en *El rostro*, que vive allí y cuenta una pequeña historia de amor. Siempre lo vemos a él y la voz es de Celia, su exmujer, que lo dejó hace un tiempo. Las cosas que nos contó Maldonado -que en la película no están contadas por él, sino que están contadas por ella-, bueno, él nos cuenta que estaba un día en el río, que se hace de noche y él no sabe por qué se hace de noche, y se levanta una tormenta impresionante. El Río Paraná es muy grande y muy hondo, no es un río que se mueva fácilmente... Entonces, él se ata a un árbol y de repente, cae una rama del árbol al lado del bote. Ahí él dice "¡Me voy a hundir! ¡Y si me hundo, me comen las palometas!". Entonces, empieza a remar, empieza a remar, empieza a remar y no sabe para dónde va, porque es noche por todos lados. Y ahí él dice: "Lo que entendí, es que me perdí en el tiempo".

¿Qué es ese "me perdí en el tiempo"? Hay unas dimensiones de la relación espacio-temporal, que son otras, que no son las que entendemos, que no son las que nosotros consideramos. Eso es lo que me impresiona siempre, me hace pensar de qué manera uno puede articular un relato que se acerque a eso, no explicar eso. ¿De qué manera podemos construir un relato que se acerque a esa impresión, al "me perdí en el tiempo"? No al explicar como puede hacer la antropología cierta visión de la temporalidad.

I.P.: *La casa* **es una película relativamente reciente, que cierra tu anterior trilogía que componen** *El árbol* **(2006)** *y Elegía de abril* **(2010) ¿Qué te interesaba abordar ahí?**

G.F.: Desde el principio en *El árbol*, y su movimiento hacia *La casa*, la idea era trabajar con esa casa que es mi casa natal, pero es una casa donde vivieron muchas generaciones. Estamos hablando de una casa de 110-120 años, donde vivieron no solo muchas generaciones, sino que muchas personas. Y yo siempre lo que creía habitándola era que, de algún modo, habían huellas y capas de tiempo en el que yo había vivido. No porque se me apareciera un fantasma, no lo digo en ese sentido. De alguna manera, habían marcas temporales instaladas claramente en ese presente que yo vivía. Y cuando filmo *El árbol*, empieza a pasar algo muy particular ligado a los objetos.

Esas casas estaban construidas para que la familia siempre se quedase. Eran casas familiares, que si uno quisiera hacer una sucesión, tendría que remontarse a 1890 y ver de quién era. Pero se da un momento particular en el que mi madre entiende que ninguno de nosotros se iba a quedar a vivir allí. Entonces, empieza a abrir los roperos y empieza a bajar cosas de distintas épocas. Ella abre la casa y eso que era una percepción, aparece concretamente en objetos. Ahí arranca *El árbol*. Y la casa termina estrictamente en los fantasmas, es decir, en lo que podemos entender como lo fantasmal: en esa casa ya vacía, preparada para la demolición, en la perduración de eso fantasmal, de eso que ya no está, en lo que se ve y no se ve, en la perduración de lo que se establece, pero se fuga al mismo tiempo. Ese para mí era el problema. Para mí también estaba ligado al paso del tiempo, pero en otro sitio, de otra manera, con otra forma de habitar y con otros objetos. Pero quizás, en el fondo, ahora que lo pienso, la problemática final sea la misma. Tal vez sí. De algún modo está la idea del devenir… Por supuesto, en ámbitos muy diferentes y con formas de pertenencia a estos ámbitos muy diferentes, con materiales muy diferentes.

A.G.: También está la idea de ese medio que hablas tú, de ese ecosistema o medio…

G.F.: ¡Sí, es otro ecosistema! Es un ecosistema de una casa familiar, que no está abierto a la naturaleza. En el otro también es familiar, pero más de comunidad…

A.G.: Donde van a apareciendo, muy de a poco, las personas…

G.F.: Sí. Por eso es otro movimiento. En el ciclo de *La casa* van desapareciendo y acá, van apareciendo. El movimiento es al revés. Y por otro lado, esta idea del cine: en el único lugar donde quedan y perduran, y uno que espera para siempre, es en el cine ¿no? Es decir, esas sombras quedaran allí y quedan instaladas, robadas al devenir. Ese contacto con lo real me interesa mucho, esas imágenes que uno le roba al devenir, que las quita de la fugacidad.

A.G.: En *El rostro* **pareciera, a ratos, que también hay una operación de desmantelamiento, por ejemplo, cuando desarman ese bote… Yo pensé en** *La casa***, en cómo los residuos pueden ser también materia prima, que es lo que tú haces también con los formatos, usando el 16mm vencido. En esa idea de archivo que está materializada.**

G.F.: Es así, sí. Porque esa canoa la desarman para armar otra, para utilizar lo que se pueda, no es un desperdicio, es como que algo que se recupera de alguna manera, que se instala de alguna manera. Y está muy bien esa similitud que pensabas con lo de la imagen del archivo… ¿de qué modo esa madera puede ser re-significada?

A.G.: Quería preguntarte, fuera de las películas, por el panorama del cine argentino actual. Si tuvieras que hacer un mapa, ¿dónde te gustaría situarte? ¿Qué filiaciones encuentras?

G.F.: La filiación siempre es una cosa curiosa… No podría decirte dónde. Me siento alejado de las tendencias más hegemónicas, más dominantes. Me siento haciendo una obra que dialoga con otras… que no sé si es bueno o es malo. No sé si es un mal o un bien de este tiempo… Yo creo que lo que legitima una película es la mirada particular. Hubo en otros tiempos miradas particulares, distintas en estéticas, más o menos comunes… Y hoy el cine solo lo tiene desde el mundo dominante. No hay movimientos, no hay acuerdos estéticos, no hay principios que compartamos…

A.G.: …No hay manifiestos…

G.F.: ¡No hay manifiestos! No hay eso. Entonces es raro. 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 hayan acuerdos más o menos que nos acerquen a una idea común. No lo sé, nunca lo viví como hecho posible. Creo que la Argentina tiene, dentro 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. Siempre con bajísimos presupuestos, pero con la posibilidad de la libertad frente a esto. Y la única responsabilidad es ser honesto y coherente con la propia película. A veces uno lo hace mal, otras veces lo hace bien y no hay problema, pero nos da esa libertad. Yo creo que eso se agradece profundamente. Me parece que hay en Argentina una inmensa cantidad de películas, a veces mejores, a veces peores, pero con una enorme capacidad de libertad.

Como citar: Girardi, A. (2015). Gustavo Fontán, cineasta, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/gustavo-fontan-cineasta/734