

Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en *El limonero real* (2016) de Gustavo Fontán

Looking and Listening. Haptic Perception and Sensorial Narrative in Gustavo Fontán's *El limonero real*

Irene Depetris Chauvin
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
ireniz2@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza los modos en que en *El limonero real* (2016) Gustavo Fontán parte de una tradición literaria fluvial pero logra *pintar* el río al explorar las relaciones entre sujeto y paisaje a través de dimensiones sensoriales propias del cine.

Descentrándose de un sentido tradicional de narrativa filmica, *El limonero real* apuesta a la intensificación perceptiva y estética para encontrar una nueva idea de experiencia que permite redibujar la geografía afectiva del litoral argentino. En esta exploración sensorial y afectiva de lo real la película apuesta tanto a una visualidad háptica, más táctil que óptica, como a una escucha háptica (Marks, 2000; Bruno, 2010), e instala una ambigüedad en la percepción visual y sonora permitiendo, de esta manera, reelaborar las experiencias perceptivas de las fuentes literarias que inspiraron el proyecto de Fontán.

Abstract

This article analyzes the modes in which Gustavo Fontán's *El limonero real* (2016) departs from a fluvial literary tradition but manages to *paint* the Paraná river by exploring the relationships between subject and landscape through the sensorial dimensions of cinema.

El limonero real propose a perceptive and aesthetic intensification in order to find a new sense of experience that allows redrawing the affective geography of the Argentine coastline. In this sensorial and affective exploration of the real, the film focuses on a haptic visuality, more tactile than optical, as well as on a haptic listening (Marks, 2000, Bruno, 2010). This creates an ambiguous visual and sound perception that allows, thus, to redefine the perceptive experiences of the literary sources that inspired Fontán's filmic project.

Palabras Claves

Gustavo Fontán
Juan José Saer
Literatura y Cine
Dimensión Háptica

Key Words

Gustavo Fontán
Juan José Sae
Literature and
Cinema
Haptic Dimension

Recibido 23-03-2018. Artículo a pedido

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 141-154, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



Cierra los ojos, respirando con un ritmo lento, preciso, acompasado. Ahora son las partes borrosas del conjunto lo que «ve» —los muchachos, el mazo de naipes, las barajas con las figuras vueltas hacia arriba sobre la mesa, la botella de vino a medio vaciar, el cigarrillo consumiéndose y emitiendo una débil columna de humo azul— como si el núcleo brillante se hubiese empañado, empastando y borroneando las figuras, y los sonidos borrosos lo que «oye», pieles quemadas por el sol que se convierten en manchas, rostros y expresiones que pierden significado y se vuelven confusos y lejanos, sonidos que se deforman apagadamente, escamoteando palabras o sustituyéndolas por otras que no tienen sentido, hasta que el hueco brillante y transparente se enciende otra vez y lo muestra corriendo, atravesando el patio delantero en dirección al río, con el pantaloncito azul descolorido y la piel tostada, el pecho atravesado por los listones regulares de las costillas, y después desaparece; el lugar brillante queda vacío y en silencio por un momento hasta que en su interior resuena la explosión de la zambullida.

Juan José Saer, *El limonero real*, 1972

El universo del litoral argentino, el de las islas y de los ríos de escritores como Juan L. Ortiz, Haroldo Conti o Juan José Saer, fue transitado por el cineasta argentino Gustavo Fontán. Películas como *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2013), *El día nuevo* (2016) y *El limonero real* (2016), dialogan con ese territorio natural y literario y componen lo que el mismo director denomina *el ciclo del río*. En una entrevista a propósito de la forma de trabajo que surge de la *serie* fílmica, Fontán explica: “la estrategia o idea es volver a mirar un espacio que ya fue mirado en una película anterior. Es decir, qué es lo que sucede cuando uno vuelve a mirar y qué es lo que puede verse después de que ya se miró” (Depetris Chauvin, “Volver a mirar”, 2014, s/n). Se trataría, entonces, de observar para romper una primera apariencia pero no con la idea de encontrar una visión definitiva o una representación más verdadera sino con el objetivo de volver a experimentar una epifanía del encuentro con lo real.

En su análisis de la trayectoria de Gustavo Fontán, Roger Koza apela a las distintas acepciones del verbo *abismar* —“entregarse a la contemplación o al dolor” y “sorprenderse”— para pensar la particular poética de este director. Según el crítico:

En el cine de Fontán, evanescente, espectral y sorprendentemente intempestivo, los planos en conjunto se abisman parcialmente a través de un procedimiento general forjado en un estilo en el que lo real, más que duplicarse en su representación, se hunde en una segunda naturaleza concebida en imagen y sonido por donde la materialidad bruta del mundo se reconfigura en un orden poético, una búsqueda peculiar de ordenar los elementos del mundo de tal forma que queden desprovistos de toda utilidad y produzcan en quien mira una experiencia radicalizada en la sensibilidad. (2015, s/n)

Para Fontán “describir y explicar, implican el movimiento contrario a mirar y a narrar” (Bilbao, 2016, s/n). No se trata, entonces, de filmar nuevamente un espacio para proveer una descripción más acertada o explicar un sistema. Más bien, el *volver a mirar* el territorio, en su serie de películas sobre el litoral, es deudora de una concepción de cine que no sigue la lógica del relato sino de una forma de la percepción que, al mismo tiempo que nos acerca, nos distancia de lo real. Así, el procedimiento de *abismar la mirada* en Fontán se acerca a un cine que funda una nueva geografía atenta a los sensible, una forma de experimentar el territorio más

cercana a la poesía que a la certeza de un registro objetivo. Teniendo en cuenta estas reflexiones, en este artículo quiero detenerme en los modos en que en *El limonero real* (2016) Gustavo Fontán parte de una tradición literaria fluvial pero logra *pintar* un río al explorar las relaciones entre sujeto y paisaje a través de las dimensiones sensoriales propias del cine. Descentrándose de un sentido tradicional de narrativa fílmica, *El limonero real* (2016) apuesta a la intensificación perceptiva y estética para encontrar una nueva idea de experiencia que permite redibujar la geografía afectiva del litoral argentino. En esta exploración sensorial y afectiva de lo real me interesa señalar los modos en los que la película apuesta tanto a una *visualidad háptica*, más táctil que óptica, como a una *escucha háptica* (Marks, 2000; Bruno, 2010), lo que instala una ambigüedad en la percepción visual y sonora y permite, así, reelaborar las experiencias perceptivas de las fuentes literarias que inspiraron el proyecto de Fontán.¹

El limonero real produce un realismo sensorial en relación al universo del río mediado por una primera aproximación literaria: la novela de Saer. Este cruce de universos vuelve necesario aclarar algunas cuestiones en torno a los abordajes sobre los vínculos entre textos literarios y textos fílmicos. Ciertamente, la adaptación no es un concepto o procedimiento adecuado para pensar la relación entre literatura y el cine, sobre todo si se miden los resultados en términos de una idea de fidelidad. En los estudios más recientes sobre el área el término de *adaptación* ha sido desplazado por el de *transposición* (Corrigan, 2012: 4-15). Mientras el vocablo transposición coloca el acento en el proceso creador que se opera en el pasaje del medio literario al medio fílmico, el término adaptación acarrea cierta connotación negativa. En este sentido Eduardo Russo plantea: “La idea de una adaptación ya parece establecer la necesidad de que algo del relato en su formulación ajena al cine se adecue, se domestique, cambie al mudar de continente. Como si más allá de una formulación manifiesta como original, se encontrasen posibilidades de traslación que de una manera u otra convocaran a una cierta inadecuación que acecha en ese cambio de lugar” (Russo, 23).

El término fidelidad también ha sido objeto de reflexión. En particular, al tratar sobre el préstamo, la intersección o la fidelidad de la transformación implicada en el proceso de transposición, Andrew Dudley critica la fidelidad mecánica pero defiende la fidelidad al espíritu, al tono original, a los valores, el imaginario y los aspectos intangibles del trabajo literario (1992, 426). De esta manera, no solo se reconoce a la película como un nuevo lenguaje, distinto del literario, articulado en una gramática propia y poseedor de una estética específica, sino que nos acercamos a la noción de textos en diálogo. Por tanto, toda transposición fílmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de cada autor. Así, el concepto de transposición como interpretación e intersección de universos supone también la posibilidad de la decisión autoral de transformar, extender, o elaborar el texto previo. En palabras del mismo Fontán: toda transposición implica “un doble signo: un acto de amor hacia un texto literario y un acto violento por el rompimiento que se necesita para convertir el texto en otra cosa” (Biedma, s/n). Se trata entonces de pensar aquí los modos en que este homenaje y traición se resuelven en *El limonero real*.

Se puede decir que en *El limonero real* de Juan José Saer el argumento en tanto encadenación de acciones es mínimo: una familia de pobladores del río Paraná se dispone a compartir el último día del año. Son tres hermanas, con sus maridos e hijos,

Desde esta perspectiva, en un artículo anterior “Cómo pintar un río” (2014), analizo las modulaciones del paisaje en las dos primeras películas del ciclo del río: *La orilla que se abisma* y *El rostro*. En estos films Fontán juega con formas abstractas y texturales del paisaje que nos llevan a considerar el predominio de una *visualidad háptica*, antes que óptica, y la apuesta a un modo de experimentar el cine y la geografía que, al igual que la poesía de Juan L. Ortiz, nos permite descansar, de manera íntima y morosa, en las superficies reverberantes de lo viviente.

que viven en tres ranchos, a la orilla del río. Aunque el protagonista, Wenceslao, intenta convencerla, su mujer se niega a asistir a la casa de su hermana para participar del festejo. Dice que está de luto: su hijo murió hace seis años. A pesar del terrible dolor que significa perder a su único hijo, Wenceslao parece haberlo superado y decide participar del festejo. La atmósfera de la novela vuelve una y otra vez sobre el río omnipresente, las variaciones de la luz y el sonido. El baile festivo, la comida, el vino y los cuerpos, todo aparece atravesado por la percepción de Wenceslao y el impacto de las dos ausencias: la de su mujer y la de su hijo muerto. Estructuralmente, la novela se compone de ocho secuencias conectadas por el párrafo *Amanece y ya está con los ojos abiertos* y que explotan al máximo el mecanismo que el propio Saer definía como condensación y que consiste, en el decir de Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilha, en combinar la insistencia obsesiva, el detenimiento minucioso que se demora en la descripción de cada contingencia, y la repetición casi infinita de lo ya narrado o descrito, con variaciones que subrayan más la insuficiencia que la ineficacia de las versiones previas. (Dalmaroni y Merbilha, 2000). Esta detallada descripción –de un árbol, de una caminata, de un río– complican una estructura cinematográfica clásica. La dilatada acción dramática, la obsesiva descripción de cada suceso, dificultan una versión fílmica, en la medida que se busquen tanto en el cine como en la novela la exposición evolutiva de un relato.

En su análisis sobre las relaciones entre literatura y cine en Juan José Saer, David Oubiña señala que lo que le interesa a la literatura de Saer no es el filme en tanto representación de la fluidez sino ese punto de descomposición cinética en donde toda acción se reduce a una serie de momentos inconmensurables. Tradicionalmente, el cine suele buscar en la literatura argumentos que pueda ilustrar con imágenes en vez de interpelar a los textos para establecer con ellos un diálogo crítico. Pero si en la literatura de Saer el cine es utilizado en su negatividad –ya que los procedimientos cinematográficos de los cuales su novela se apropia son la fragmentación y la detención propias del cine moderno– la literatura deja de ser una mera proveedora de relatos para constituirse en un material perturbador a partir del cual los filmes no puedan convalidarse sino ponerse en cuestión (435-438).

Esta dificultad es una oportunidad para Fontán que decide no adaptar la novela sino apropiarse de ella para continuarla: propone una nueva variación a ese último día del año que Wenceslao comparte con la familia de su mujer ausente. Estilísticamente, y desde las herramientas propias de su cine, la película retoma las posibilidades abiertas en la novela original en relación a la percepción del tiempo y el espacio y las posibilidades de aprehender lo real. En *El limonero real* de Gustavo Fontán el núcleo temático de la novela permanece y el comienzo es muy similar, pero la película elude los relatos dentro del relato, los *flashbacks* y *flash forwards* y los diálogos para focalizarse en la inmersión de los personajes y del espectador en el paisaje isleño a partir del lo cual se trabaja una dimensión de lo real vinculada a la intemperie.

El relato transcurre durante un solo día. Desde el amanecer hasta el regreso de Wenceslao al rancho después de la medianoche. *El limonero* de Fontán arranca con una panorámica del río. La cámara recorre el transcurso del agua del río lentamente. Otro plano general deja ver ropa tendida y un rancho. De allí sale el cuerpo del personaje central y desaparece por un costado. El cuadro originario, ya sin él, persiste unos segundos: el entorno trascendió al personaje. Cuando Wenceslao se despierta, va al baño, prepara el mate, habla con su mujer, visita a su hermano, almuerza con toda su familia, se baña en el río, duerme una siesta bajo un árbol y en la noche

asiste a los festejos. Todo eso sucede bajo una difusa atmósfera afectiva. La mujer de Wenceslao está de luto y su tristeza es infinita. Todos los familiares conviven con esa tristeza y el deseo de que ella deje de penar. En esa noche en la que se celebra un nuevo ciclo de vida, los comensales bailan y parecen felices como si desearan conjurar el duelo.

La simultaneidad de pasado, presente y futuro, que es una característica esencial de la novela, se sugiere en la película a partir de la percepción. Hay un presente de cosas pasadas, la memoria, un presente de cosas presentes, la vista, y un presente de cosas futuras, la espera. Los recuerdos y la memoria son la continuidad de la vida ante la tragedia. Los actos son los cotidianos –hacer mate, remar, comer— pero la tensión entre la vida y la muerte es permanente. La percepción del mundo, por lo tanto, tiene una continuidad aparente por lo que tampoco entre la imagen visual y la imagen sonora hay sutura posible. El dolor de la doble ausencia se presentiza porque en la película de Fontán los cuerpos que atraviesan el espacio parecen dejar una huella, espectros recortados por una luz que deambulan por los senderos de la isla entre los cuerpos de los vivos. En la película todo parece convocar al pasado: los objetos, las acciones, los olores, la luz, traen al otro, lo presentizan pero esa presencia es a su vez una fuga, algo se escapa. En esas tensiones de aparición/desaparición, distancia/cercanía, se construyen los vínculos de los personajes con el entorno.

El río, ese espacio no delimitado, en constante movimiento, inabarcable, que nunca deja de fluir, tiene un movimiento interno y opera como nexo entre la presencia y la ausencia. Esa zona difusa también hace del río una pantalla oscilante de memorias. A la noche, el bote avanza despacio. La niebla y el silencio acompañan el viaje. Pasado y presente, en un mismo río y Wenceslao llega a la otra orilla, al rancho donde su mujer continúa de luto. La transición de la luz que fue registrada durante todo el día finalmente se apaga. Las islas recortadas por el río comunican el luto eterno. Como se sugería en *El rostro*, la isla está simultáneamente entre el antes y el después, su presente es una especie de estadio entre dos momentos dolorosos vinculados a la inundación. Esta conciencia imprime en sus habitantes, los isleños, una extraña vitalidad. Esa forma de habitar, configurada por ese vínculo particular entre el entorno, los hombres y los animales constituye una vida a la intemperie porque el espacio imprime en los habitantes una impronta de fortaleza-debilidad, vitalidad-muerte (Depetris Chauvin, 2014).

¿Cómo trabaja estas ambigüedades temporales la película de Fontán? ¿Qué tipo de registro visual y sonoro permiten continuar un diálogo con la novela de Saer? En un interesante artículo Carlos Walker discute la existencia en *El limonero real* de un pensamiento sobre la imagen y la mirada caracterizado por la recurrencia del despertar y la figura de la imagen como destello. Más allá de señalar que en la novela se presentan diversas miradas, a medio camino entre el sueño y la vigilia, Walker se detiene en aquellos pasajes en los que la mirada se configura como un panel, se da a ver en un plano con múltiples perforaciones o puntos: “El texto va estableciendo una constante: la imagen se da a ver como destellos, e incluso algunos se designan como tales. Se trata de una mirada en permanente estado de alteración: figuración de una imagen que puntúa el espacio a través de haces de luz que se cuelan por los agujeros” (166-7). En esta lectura, el destello no es tan sólo una manera de enceguecer sino la construcción de una mirada-imagen alternativa: por un lado, una concepción de lo visual como un estado en permanente alteración y, por otro, una visión en forma de red, en donde las manchas, determinadas por el

2. Walker insiste en el carácter móvil de la aparición y se inspira en la la imagen/mirada en movimiento que David Oubiña denominó el *transcurrir inmóvil* de la narrativa de Saer por el énfasis del autor santafecino en un movimiento permanente que se vincula al mismo tiempo al desarrollo de la lentitud.

3. En su estudio sobre la novela *El limonero real* Graciela Montaldo sostiene que hay al menos dos tipos de manchas: por un lado, está la mancha negra que interrumpe el relato y que es interpretada por la autora como una representación de la desintegración discursiva (66-68); y por otro lado, están las manchas que los personajes reciben a través de los sentidos, quienes perciben, en determinados momentos del relato, imágenes borrosas (73).

juego de presencia ausencia de un cuerpo, no son meras expresiones del fracaso de la representación. Las manchas, compuestas por series de partículas, delimitan la figurabilidad de las imágenes: cuerpos que forman destellos, hendijas que agujerean el espacio ante una mirada que está despertando. Frente a la supuesta indecibilidad y el fracaso de la representación de la mancha compacta, Walker propone el destello de la imagen panal. Un despertar que fisura el tiempo cronológico, y aparta la fijeza prometida por la identidad de lo mirado (183).²

La composición de los planos, los movimientos de cámara, el diseño de color y las texturas en *El limonero real* guardan cierta continuidad con la puesta en escena en *El rostro*. La visión siempre aparece fragmentada: en la cena familiar de fin de año los planos cerrados dejan ver solo una parte de los personajes. En *La orilla que se abisma*, el fuera de foco ocupaba todo el cuadro pero aquí el recurso se encuentra dosificado en función de un recurso expresivo que opera perceptualmente en el relato. La vegetación impenetrable, que se transforma en un muro para la percepción visual, y el uso del fuera de foco para los espacios abiertos promueven un sentido de extrañamiento y tiñen al espacio de misterio. Para el personaje de Wenceslao la percepción con manchas configuran el paisaje y sugieren su estado de presencia-ausencia en el presente del festejo y el peso de la doble ausencia de la mujer y del hijo.³



La centralidad de la percepción y de la subjetividad de Wenceslao es uno de los núcleos de la versión fílmica de *El limonero real* (Gustavo Fontán, Argentina, 2016)

La película de Fontán logra transponer el universo de Saer al cine no sólo porque respeta el ritmo de su observación. Gustavo Fontán también introduce una forma cinematográfica de trabajar la relación entre sujeto y entorno que está en el centro de la novela, al mismo tiempo que insiste en cierto registro de la imagen que le permite al espectador experimentar vicariamente esa geografía. Esta operación supone el trabajo sobre dos dimensiones: una movilización del paisaje, entendido como un modo de relación entre los cuerpos y el entorno, y una apuesta a la dimensión no sólo óptica sino también háptica del cine. *El limonero real* sintoniza con la narrativa de Saer intensificando, a través del desenfoco, una representación abstracta de la naturaleza que, para Carolina Maranguello (2017), inspira la narrativa del escritor santafesino. Según esta crítica, hay una fuerte presencia pictórica en la obra de Saer que se relaciona con los diferentes movimientos de vanguardia que comenzaron a eclosionar entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta y contribuyeron a configurar una nueva imagen del Litoral argentino.

Saer, que frecuentaba a los vanguardistas de las ciudades de Santa Fe y Rosario, participó de los movimientos de renovación no sólo literaria sino también visual e incorporó en su literatura formas, materiales y modos de contemplación desarrolladas por las diferentes tendencias de la abstracción, principalmente, el expresionismo abstracto y la abstracción geométrica. En este sentido, cierto proceso de “desrealización” del paisaje típico ya se presenta en la narrativa del propio Saer y se vincula a estas figuras pictóricas y no sólo a los vínculos con ciertas formas novedosas del realismo literario.

En este sentido, la transposición de la novela en cine introduce un nuevo giro intermedial que ya latía en el núcleo de la propia narrativa literaria. Explorando la superficie de la imagen, Fontán logra traducir filmicamente la narrativa de Saer. Los planos detalle de la naturaleza, y el registro atento a las huellas de lo visual y de lo sonoro, reconfiguran paisajes vivientes de un modo casi táctil. Así, *El limonero real* presenta una experiencia sensorial donde, junto al valor referencial de la imagen, se despliega el valor textural de la misma. La cámara hace un minucioso recorrido de los distintos elementos del ecosistema fluvial y se detiene en las texturas de las superficies: la rugosidad de los troncos de los árboles, la densidad de las ramas que caen sobre el río, los elementos sólidos como la tierra y los evanescentes como la bruma, las ondulaciones del agua.

Sin embargo, el valor textural de estas imágenes excede lo sensorial entendido meramente como lo cutáneo. En los momentos en que Wenceslao se zambulle entre los árboles o en el río, la cámara produce un registro atento al movimiento, un inventario de imágenes borrosas que nos invitan a una percepción más táctil que visual. Algunos de esos planos presentan las cualidades formales que Laura Marks asocia a la *visualidad háptica*: imágenes granuladas y poco claras, imaginería que evoca memoria de los sentidos (agua, naturaleza, viento), posiciones de cámara muy cercanas al cuerpo a los objetos y al espacio, recorrido de superficies, cambios de foco, baja o sobreexposición, uso de película vencida, uso de super 8, emulsión degastada, imágenes densamente texturadas (163). En este sentido, las imágenes de Fontán son verdaderas potencias sensoriales porque participan de una dimensión háptica mucho más próxima a la dimensión táctil que a la tradicional visualidad óptica⁴. Más allá de las características texturales, las imágenes hápticas implican un tipo diferente de mirada y sensibilidad en el espectador. Las imágenes borrosas invitan a una percepción más próxima a la superficie y a la materialidad misma, donde

Laura Marks .4
toma la noción de *visualidad háptica* de Alois Riegel, un historiador del arte especializado en textiles que buscaba dar cuenta del modo en que la percepción de una alfombra no respondía a un modo óptico, sino a una forma de visión que *tocaba* aquello que miraba (162). Esta distinción entre háptico y óptico reaparece numerosas veces a lo largo del siglo XX, especialmente en *Mil Mesetas* en donde Deleuze y Guattari definen a los *espacios lisos* como aquellos navegados por medio de una percepción háptica del entorno inmediato, a diferencia de los *espacios estriados* que corresponderían a una visión óptica más distante. El mismo Deleuze, en sus estudios sobre el arte, también se inspira en Riegel cuando, refiriéndose a la obra de Francis Bacon, plantea que la pintura, antes que una mera representación histórica o significación, es un lenguaje dirigido al cuerpo, un lenguaje con el poder de configurar sensaciones determinadas: “la propia vista descubre en sí una función de tacto que le es propia, que no le pertenece más que a ella, distin-

ta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos” (2005, 158). Luego, en sus estudios sobre cine, Deleuze refiere brevemente a la dimensión háptica. La *imagen-afecto* deleuziana, al convocar una respuesta visceral del espectador, nos aleja del modo dominante de la *imagen movimiento* porque impide una catarsis obvia en la acción y nos abre a una experiencia del tiempo. La misma Marks reconoce su vínculo con la tipología de las imágenes acuñadas por Deleuze: “Haptic images are actually a subset of what Deleuze referred to as optical images: those images that are so “thin” and unclichéed that the viewer must bring his or her resources of memory and imagination to complete them. The haptic images forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative. Thus it has a place in Deleuze’s time-image cinema. Optical visibility, by contrast, assumes that all resources the viewer requires are available in the image.” (163).

el ojo se queda explorando el grano y la textura, pequeños eventos que emergen en la superficie del plano. Según Marks, en la visualidad óptica el ojo percibe los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana que los aísla como formas en el espacio. En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, la visualidad háptica sería un modo más cercano de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie de los objetos, antes que zambullirse en una profundidad ilusoria, y no busca tanto distinguir formas sino discernir texturas. En este sentido, la visión háptica estaría más cercana a una forma corporal de percepción como si los ojos en sí mismos fueran *órganos del tacto* (162).⁵

Se trata, entonces, de una mirada más íntima que reduce la distancia y confunde observador y superficie observada. Este tipo de visualidad háptica refuerza el tipo de vínculo entre sujeto y paisaje presente tanto en la poesía de Ortiz (que había inspirado la película que inaugura el *ciclo del río: La orilla que se abisma* como en Saer (autor de la novela *El limonero real*) pero lo desplaza a una nueva relación entre espectador y la imagen. Para Marks, en la visualidad háptica la mirada del espectador no se involucra simbólicamente para identificar o dominar la imagen en la pantalla, sino que crea un espacio táctil de intersubjetividad entre la pantalla. Así, el discurso crítico de la *visualidad háptica* se aleja de lo virtual o de los espacios descontextualizados y abstractos para acercarse a lo físico, a la experiencia corporeizada. En este enfoque que busca entender los *sentidos de percepción* en términos de una proximidad sensual y táctil, las imágenes de Marks confían en su poder de desestabilizar el *sistema de sutura* del cine.⁶

El limonero real explora un río a través de los sobre encuadres, fuera de foco y movimientos de una cámara que se desplaza de manera azarosa. En Fontán la reorientación del hecho fílmico hacia el campo de lo sensible es también un modo de entender una relación de naturaleza y cultura que encuentra resonancia en las conceptualizaciones contemporáneas en torno al paisaje. Como sugiere Jens Andermann (2011), el paisaje, como una forma espacial, no es enteramente naturaleza (entorno) ni cultura (imagen), sino que es una categoría que franquea esos límites. El paisaje es a la vez un marco visual sujeto al consumo estético; una relación entre cuerpo y entorno y un *ensamble* móvil entre agentes humanos y no humanos. En el paisaje como forma de representación no hay vuelta a la naturaleza: el paisaje en sí es una noción intersticial, oscilante entre imagen y entorno, aquello que ensambla lo perceptivo con los efectos —y podríamos pensar también en los *afectos*— que la percepción produce en la materialidad que lo abarca. Así, observadores y naturaleza observada se convierten en partes inseparables de un *dispositivo performativo*, en perpetua transformación: no sólo naturaleza, no sólo cultura, sino una relación dinámica entre ambos elementos (2011: 280). En la película de Fontán hay una mirada extrañada que logra que los efectos de la naturaleza, y la intimidad ante la misma, traspase la pantalla de un modo en que el paisaje recupera toda la potencialidad de producir un lugar. En este sentido, la meditación visual sobre el espacio considera los dos sentidos de paisaje: como imagen, como espacio observado desde cierta distancia y como entorno, como medio recorrido que paulatinamente va corriendo las líneas claras de delimitación entre el ser y la geografía.

La erosión de los límites de separación entre el individuo y el entorno se enfatiza en la película también a partir de un uso intensivo de la banda sonora. Según Fontán, “entre la imagen visual y la imagen sonora hay una distancia, una tensión, no suturan. Busco permitir una percepción lo más verdadera posible, cercana a la ambigüedad de

lo real” (Bilbao, 2016, s/n). En la película casi no hay correspondencia directa entre imágenes y sonidos y las dos bandas crean diferentes dimensiones perceptivas. El diseño sonoro casi abstracto de Abel Tortorelli en *El limonero real* busca transmitir esa simultaneidad de pasado, presente y futuro que es una característica esencial de la novela. En los primeros y en los últimos minutos de la película se escucha el sonido no diegético, un zumbido que parece ser el sonido del viento o ecos de los seres que ya no habitan este mundo. Este trabajo sonoro es, para Fontán, un modo de enrarecer ciertas secuencias para que se notase “algún vericuerdo en la construcción del tiempo y en la subjetividad de Wenceslao” (Biedma, 2016, s/n).

Como si los actos cotidianos no perdieran la conciencia de la muerte, en las acciones se cuelan los sentimientos de Wenceslao y el misterio de lo real por medio del trabajo sonoro. Una escena ilustrativa en ese sentido es la del baño. Wenceslao, de espaldas camina hacia la orilla y se sumerge en el río. Cuando se zambulle, se añade un sonido extra, que parece lejano, convocado desde una dimensión paralela. El registro sonoro deviene una percepción extraña y la narración pasa de la tercera a la primera persona. Wenceslao no se ahoga pero se convierte en pura forma, la unidad de lo visible se dispersa y se hunde en lo indeterminado, se vuelve brumosa. Por instantes el cuadro cinematográfico es ganado casi por completo por el negro. Las burbujas se dirigen hacia la superficie, al borde, a la vida, al aire libre, al linde entre lo sólido y lo líquido, lo presente y lo ausente. Nadando o flotando, la inercia del cuerpo obliga a Wenceslao a emerger de ese río, a esa vida que acontece indiferente. El punto de vista parece independizarse del personaje para seguir el curso de unas hojitas que se funden en el plano con un sol frontal que encandila y obtura la definición de la rama. El mismo sonido de un zumbido reaparece durante el baile nocturno posterior a la cena y el microclima de extrañamiento continúa.

Estos pasajes en los que la experiencia perceptiva pasa a un primer plano parecen, a primera vista, sustituir la voluntad narrativa. Sin embargo, siguiendo a Saer, Fontán entiende un sentido alternativo de narrativa: frente a una narrativa de trama, donde importan los sucesos y el argumento, se presenta otro sentido de narrativa vinculada al entramado. Ni en Saer, ni en Fontán habría voluntad, ni posibilidad, de separar la atmósfera de lo narrado ya que la narratividad no surge del desarrollo estricto de las acciones de los personajes sino de la mirada que se deposita sobre fragmentos de mundo que se van abismando, al mismo tiempo afirmando y fugando algo. En palabras de Fontán: “En *El limonero real*, la narración pone en cuestión, como lo hace la poesía, cualquier discurso cerrado sobre el mundo y restituye para lo real la conciencia del enigma” (Koza, 2016, s/n)

Sin en Fontán nada se afirma en forma definitiva, porque lo real está todo el tiempo en ese lugar inestable, habría que pensar, antes que en un fracaso de la narración, en un sentido alternativo de “narrativa sensorial”. En *El limonero real*, la tensión establecida entre los planes hápticos, y su desbordamiento en las escenas siguientes no hápticas, es una de las formas de apertura a una experiencia dispersiva que caracteriza al realismo sensorial de la película. *El limonero real* refuerza las atmósferas y la ambigüedad narrativa al adoptar una mirada microscópica sobre el espacio tiempo y una experiencia afectiva pausada por la presencia de una sensorialidad multilinear. La serie del río, en su conjunto, desarrolla una especie de pedagogía de lo visual y de lo sonoro, vinculada a cierta dosis de sensibilidad táctil en la imagen y el sonido que nos invita a volver a aprender a ver y escuchar una película.

En *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Giuliana Bruno insiste en la cualidad recíproca del tocar: “There is a haptic rule of thumb: when we touch something or someone, we are, inevitably, touched in return. When we look we are not necessarily being looked at, but when we touch, by the very nature of pressing our hand or any part of our body on a subject or object, we cannot escape the contact. Touch is never unidirectional, a one-way street. It always enables affective return” (2014: 12).

Aunque la visión sigue siendo un sentido privilegiado, el cine lo utiliza para *hablarle* a los otros sentidos. Para Laura Marks, así como para Giuliana Bruno y Vivian Sobchack, el cine no es sólo un conjunto de signos. Marks elabora el término *visualidad háptica*, que se basa en la idea de que los ojos pueden funcionar como órganos del tacto (Marks, p.162). En este sentido, la teoría contemporánea del cine discute cómo podemos tocar y ser tocados por la textura de las imágenes e incluso llegar a experimentar el *aroma visual* de una película

(Sobchack, 65). El sonido posee cualidades táctiles y hápticas, porque está relacionado con las ondas y el movimiento y puede ser háptico en las ocasiones en las que el espectador-oyente no puede distinguir la fuente de la misma o establecer una jerarquía clara entre los distintos sonidos. El resto de los sentidos también están fundamentados en la materialidad de nuestros cuerpos (Elsaesser y Hagner, 137) y la percepción háptica privilegia la presencia material por lo que Marks insiste en la experiencia multisensorial del cine (Marks, p.13).

7. Para Marcela Gamberini la pregunta por lo real es la clave de lectura del cine de Fontán y de la literatura de Saer: "Las percepciones, las sensaciones, el cuestionamiento del tiempo como materia, como transcurrir, como duración son el eje desde donde se construyen tanto la película, como la novela. El relato, como historia y argumento fracasa; porque está subsumido por las sensaciones" (2016, s/n).

El espectador se sitúa en un espacio sonoro, en una experiencia sensorial dispersiva, que a menudo opera a partir de una casi equivalencia de volumen entre las distintas fuentes de sonido. Según Marks, la escucha también puede ser háptica en el momento en que los distintos elementos sonoros se presentan como no diferenciados y donde de antemano no hay una jerarquía que señale qué sonidos nos pueden orientar en la construcción del espacio y la acción (2000, p. 183). Así, la hapticidad auditiva puede ser un mecanismo capaz de ampliar la experiencia sensorial del espectador, una especie de potencia centrífuga que reorganiza las relaciones espaciales a partir del sonido. Al mismo tiempo, a los momentos de escucha háptica, se suman los usos de la acusmática que permiten construir una atmósfera de ambigüedad narrativa ya que también se cuestiona el valor de la palabra como organizadora de la narrativa, dándole más presencia a otros elementos sonoros y a las líneas de fuga que de ellos se derivan.

Se puede pensar la película de Fontán siguiendo la propuesta de Osmar Reis Filho de *narrativa sensorial*. El cine de Fontán es un cine de imágenes autónomas, que apuesta a la fuerza plástica y fragmentaria más que a la narración tradicional. Estos filmes cuestionan la idea del arte como representación y afirman una comprensión de lo audiovisual más allá del impulso por *contar una historia*. Así, las películas de Fontán contienen narrativas mínimas o incipientes entrelazadas con formas expresivas ligadas a una lógica de lo sensible. Son formas expresivas que funcionan a partir de bloques de sensaciones, de un sistema de impresiones ínfimas, imperceptibles, de pequeñas percepciones, un trabajo sobre los afectos dados por la composición, los colores, las texturas y los ritmos de los filmes.⁸



La precariedad de la imagen y el devenir río de Wenceslao. Narrativa sensorial y percepción háptica en *El limonero real* (Gustavo Fontán, Argentina, 2016)

Entre la literatura y el cine: el afecto

Affects not only are makers of space but are themselves configured as space, and they have the actual texture of atmosphere. To sense a mood is to be sensitive to a subtle atmospheric shift that touches persons across air space (...) To address this language involves a tangible redressing of visual space, because the affect is not a static picture and cannot be reduced to optical paradigms or imagined in terms of optical devices and metaphors. The landscape of affective mediation is material: it is made of haptic fabrics, moving atmospheres, and transitive fabrications.

Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media*, 2014.

Muchas de las películas de Fontán vuelven al mismo ecosistema, el paisaje fluvial del noreste argentino, para trazar un nuevo mapa de lo sensible, un modo de contemplar y habitar el mundo. Este artículo analizó los modos en que *El limonero real*, película que cierra *el ciclo del río*, parte de una tradición literaria fluvial pero explora las relaciones entre sujeto y paisaje a través de las dimensiones hápticas y sensoriales. Descentrándose de un sentido tradicional de narrativa fílmica, Gustavo Fontán apuesta a la intensificación perceptiva y estética para encontrar una nueva idea de experiencia que permite redibujar la geografía afectiva del litoral argentino. Una apuesta que concibe el cine como una cartografía viviente de la presencia que confía en la potencia vivificante del mismo para con los paisajes y para la ampliación del espectro sensorial de la experiencia del territorio ya que se trata de una cartografía compuesta, no de imágenes fijas, sino de un conjunto de ecos o sombras sonoras, de huellas de luz que vuelven esos *paisajes vivientes* palpables para el espectador.

Según Fontán, la experiencia no es un pensar en el mundo, sino que, en un inicio, es la certeza sensible de un estar en el mundo y de formar parte de algo que nos excede: “Uno sale siempre alterado de la experiencia: hay algo que nos impregna, una duración de lo otro en nosotros, que es siempre el origen de un nuevo conocimiento. No hablo de un conocimiento que se construya sobre los datos objetivos, racionales, sino en otro menos tranquilizador, quizás (bienvenida la intranquilidad), pero más certero; hablo de un conocimiento que se funda en el encuentro sensible y afectivo con el mundo”. (Fontán, 2012: 8). En las películas de Fontán ese sentido de experiencia se vincula a una experiencia háptica y a una narrativa sensorial. En *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*, Osmar Gonçalves dos Reis Filho rescata diversos teóricos que hablan de una vuelta a la visualidad háptica, un mirar íntimo y táctil, una opción por imágenes próximas e inestables que articulan una epistemología desde el sentir. La visualidad háptica implica “making oneself vulnerable to the image, reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing” (Marks 185), estableciendo un vínculo entre mirada y tacto que tiende a crear proximidad con los observadores. De este modo, reduciendo la distancia y confundiendo observador y superficie observada, los filmes establecen canales de comunicación entre estética, afecto y conocimiento. Una cultura háptica que responde a un deseo de restablecer un contacto más sensible y corporal con las imágenes, con los objetos, con el entorno. Un modo de relacionarse con las imágenes y con los otros que es también un nuevo modo de estar en el mundo. Así, las geografías móviles del *ciclo del río* de Gustavo Fontán sugieren una estética, una sensibilidad, y una epistemología.

En su discusión .8
sobre el realismo
en las artes y
en la literatura
contemporáneas
Karl-Erik
Schøllhammer
propone una
estética afectiva,
contrapuesta a
una estética del
efecto asociada al
realismo decimo-
nónico. Para este
crítico, a partir
una experiencia
desencadenadora
de intersubjetivi-
dades afectivas,
la obra de
arte se vuelve
real “como la
potencia de un
acontecimiento
que involucra al
sujeto sensi-
blemente en el
despliegue de su
realización en el
mundo” (2012, p.
138). Schøllham-
mer propone
este tipo de
suspensión entre
el yo y el otro, de
entre-lugar por
donde transitan
los afectos, para
pensar la literatu-
ra brasileña con-
temporánea pero
esta reflexión
puede asociarse
a lo ya planteado
en torno a la
exploración de
lo sensorial en
el cine como vía
de acceso a la
inmersión del
espectador en la
fugacidad del ins-
tante presente en
que se desarrolla
la acción fílmica.

Bibliografía

- Andermann, J. (2011). "Paisaje: imagen, entorno, ensamble", en *Geografías culturales: aproximaciones, intersecciones y desafíos*, Ed. Perla Zusman, Rogério Haesbaert y Hortensia Castro, 277-90. Buenos Aires: Eudeba.
- Biedma, S. (2016). "Al otro lado del río", en *Suplemento Radar, Página12*, 28 de agosto de 2016. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11745-2016-08-28.html>
- Bilbao, H. (2016). "Los discursos cerrados me provocan desconfianza", en *Clarín*, 5 de septiembre de 2016. Disponible en: <http://www.clarin.com/extra-show/cine/entrevista-gustavo-fontan-saer-limonero-real0BJE1fOws.amp.html>
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.
- Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago, University of Chicago Press.
- Corrigan, T. (2012). *Film and Literature: An Introduction and Reader*. London: Routledge.
- Dalmaroni, M. y Merbilha, M. (2000). "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Depetris Chauvin, I. (2014). "Cómo pintar un río", en *Informe Escaleno*, abril de 2014. Disponible en: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=144>
- Depetris Chauvin, I. (2014). "Volver a mirar (Una conversación con Gustavo Fontán)", en *Informe Escaleno*, abril de 2014. Disponible en: <http://www.informeescaleno.com.ar/articulos153>
- Dudley, A. (1992). "Adaptation", en G. Mast, M. Cohen y L. Brady (eds), *Film Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press. 420–29.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2015). *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge.
- Fontán, G. (2012). "Modos de penetrar el mundo". en *Dossier Mutaciones y migraciones en las artes audiovisuales*. Arkadin, Universidad de La Plata, 6.4. 7-11.
- Gamberini, M. (2016). "El limonero real. El sueño eterno", Septiembre 2016. Disponible en: <http://ojosabiertos.otroscines.com/el-limonero-real-03/#comment-1006611> [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2017]
- Gumbrecht, H.U. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Koza, R. (2016). "De la buena glosa cinematográfica. Diálogo sobre El limonero real

Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en *El limonero real* (2016) Irene Depetris Chauvin de Gustavo Fontán (141-154)

con Gustavo Fontán”, Disponible en: <http://ojosabiertos.otroscines.com/de-la-buena-glosa-cinematografica-un-dialogo-sobre-el-limonero-real-con-gustavo-fontan/> [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2017].

Koza, R. (2014). “El plano que se abisma. El cine de Gustavo Fontán”, Disponible en: <http://ojosabiertos.otroscines.com/mes-ficunam-2014-07-el-plano-que-se-abisma-el-cine-de-gustavo-fontan/> [Fecha de consulta: 20 de abril de 2015]

Maranguello, C. (2017). “Una geografía pintada: paisaje y abstracción en ficciones y ensayos de Juan José Saer”, en *Anclajes*, vol. XXI, n° 1, enero-abril, pp. 43-58.

Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP.

Montaldo, G. (1986). *Juan José Saer. El limonero real*. Buenos Aires: Hachette.

Oubina, D. (2010). “El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer.” en *Revista Crítica Cultural*. 5.2. 433-442.

Reis Filho, O.g. (2014). *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito.

Russo, E. (1998). *Diccionario de cine; estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós.

Saer, J.J. (2011). *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, [1974].

Schøllhammer, K-E. (2012). “Realismo Afetivo: Evocar Realismo Além Da Representação”, en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 129-150.

Sobchack, V. (2010). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, California: University of California Press.

Walker, C. (2011). “El despertar de la imagen en Juan José Saer”, en *Revista Badebec*, Rosario, 2.1 (162-184).

Filmografía

Fontan, G. (Dir) (2016). *El limonero real* [Largometraje]. Argentina: Insomnia Films

Irene Depetris Chauvin

es Graduada de Historia por la Universidad de Buenos Aires (2002), Magister en Literatura Latinoamericana (2006) y Doctora en Romance Studies y Visual Studies por la Universidad de Cornell (2011). Es investigadora Adjunta en el CONICET y miembro del “Seminario sobre Género, Afectos y Política”. Ha publicado artículos sobre las relaciones entre juventud y cultura de mercado en el cine y la narrativa de los 90’, sobre bandas de sonido y sobre imaginarios geográficos y políticas de la memoria en el cine y las artes visuales. Está finalizando el manuscrito de un estudio sobre los vínculos entre espacio y afectividad que atiende a las relaciones entre paisaje, mapa e itinerario en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década e iniciando dos nuevos proyectos: sobre cine y espacio urbano y sobre usos afectivos y políticas de la música en el cine contemporáneo. Tiene dos libros en prensa: *Más allá del mapa. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente*. Universidad Alberto Hurtado, Chile, 2018 (Autoría, edición y curaduría visual en colaboración con Macarena Urzúa) y *Afectos, historia y cultura visual*. Prometeo, Buenos Aires, 2008 (Co-editado con Natalia Taccetta)..

Contacto: ireni22@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Depetris Chauvin, I. (2018). Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en *El limonero real* (2016) de Gustavo Fontán. *Toma Uno*, 6(6), 141-154.

