

## El tiempo de la acacia. La representación en *El árbol* de Gustavo Fontán.

### The time of the acacia: The representation in *El árbol* of Gustavo Fontán

Pablo Genero

Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
pablogenero@gmail.com

#### Resumen

El presente trabajo aborda la película *El árbol* (2006) de Gustavo Fontán, primera película del *Ciclo de la casa*, obra que inicia a un modo distintivo de producción en la filmografía del director.

Fontán se sumerge en el universo de su casa paterna para narrar la subsistencia de una acacia que habita la vereda del hogar. A través de diversos recursos plantea un modo de representación que escapa a categorías y géneros, para integrarlas a un relato poblado por lo cotidiano de una pareja de ancianos.

El texto se propone un análisis de la representación trabajada por el director, para reconocer el universo construido, a través de los recursos del lenguaje cinematográfico.

#### Abstract

This paper is an approach of the film *El árbol* (2006) de Gustavo Fontán, the first movie of the *Ciclo de la casa*, masterpiece that introduces into a distinctive manner of production in the producer filmography.

Fontán submerges himself into the universe of his parents home so that he can narrate the subsistence of an acacia that lives in the sidewalk of the house. Through various cinematographic language resources he proposes a way the representation that escapes from any category and gender to integrate them in a narration inhabited by the cotidianity of an elderly couple.

The text proposes an analysis of the representation used by the director to recognize the universe built with the cinematographic language resources.

#### Palabras Claves

Representación

Cine de lo real

Cine argentino

Gustavo Fontán

#### Key Words

Representation

Cinema of the real

Argentinian films

Gustavo Fontán

Recibido 26-03-2018. Aceptado 24-04-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 155-164, 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



1. El primer ciclo presentado por Gustavo Fontán se conforma con *El árbol*, *Elegía de abril* (2010) y *La casa* (2012). El *Ciclo del río* está integrado por *La orilla que se abisma* (2008), *El rostro* (2013), *El limonero real* (2016) y *El día nuevo* (2016), y en 2017 estrena la *trilogía del lago helado*, obra compuesta por *Sol en un patio vacío* (2014), *Lluvias* (2015), y *El estanque* (2016).

2. Expresión utilizada por Fontán devenida de la forma de mirar el mundo de Juan L. Ortiz, poeta entrerriano y referente fundamental en la obra del director, quien habla de la necesidad de trascender las apariencias del universo afrontado para encontrar la esencia.

3. Enominación utilizada por diversos autores para correrse de la discusión entorno al documental como género cerrado, sino vincularlo en relación a la cultura de lo real y los cruces con otras disciplinas (Labaki y Mourao, 2011).

4. Casetti y di Chio plantean esta expresión para un mundo conformado en equilibrio

## Introducción

Gustavo Fontán es un director prolífico del cine argentino contemporáneo con producciones vinculadas a la literatura a partir de la figura de poetas y escritores argentinos como Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, Jorge Calvetti, Juan José Saer y Juan L. Ortiz.

Con la película *El árbol*, proyecto que inaugura una producción programática del director a partir de ciclos conformados por trilogías y tetralogías<sup>1</sup>, Fontán se predispone a hablar de su experiencia poética al buscar *penetrar en el mundo*<sup>2</sup> cotidiano, el universo familiar, a partir de emprender una trama con su casa natal que irá desarrollando a largo del *Ciclo de la casa*. Bajo el llamado *cine de lo real*<sup>3</sup>, el director se sumerge en una serie de películas ubicadas en una zona de fronteras entre el documental y la ficción; la experimentación y el programa artístico, la autobiografía y el universo social, abordajes que actúan de manera complementaria y nutren el lenguaje cinematográfico trabajado en cada largometraje.

## Primavera

*El árbol* nos muestra la vida de una pareja de ancianos, los padres del director, a través del acompañamiento de sus acciones cotidianas, sueños y vínculos familiares, situaciones atravesadas por la disyuntiva sobre el futuro del árbol que plantó el papá, aparentemente cuando Gustavo Fontán nació. La madre asegura que el árbol ya se encuentra sin vida, mientras el padre, confiando en un rebrote, hace todo lo posible para extender su existencia.

El *mundo posible*<sup>4</sup> presentado por Fontán se nutre con referencias directas del escenario abordado: los personajes se desenvuelven en su ambiente habitual, hogar donde han vivido durante años. Aquí surge un punto importante respecto al concepto de representación porque el espacio y sus habitantes mantienen una correspondencia que excede al relato cinematográfico. La realidad es abordada por un dispositivo técnico que establece a partir de ciertos códigos una idea de realidad, un universo que se encuentra más o menos lejano de su referente pero que logra en *El árbol* ingresar a la intimidad de sus personajes para hablar desde adentro a través del registro de pequeñas situaciones.

El relato posee una gran presencia de indicios a partir de los cuales las personas, devenidas en personajes, accionan desde con gran naturalidad y confianza en ese espacio familiar, donde aparentemente han nacido sus hijos y se ha desarrollado su proyecto de familia. Pero este universo propuesto por el director se construye desde una representación que escapa a generalidades metiéndose en pequeñas acciones, gestos diminutos y detalles.

Este material conforma una pieza autónoma con recursos del lenguaje cinematográfico que permiten despegarla de la evidencia, trascendiendo la anécdota del árbol, para hurgar de este modo en los lazos que vinculan la historia de una casa y la vida familiar.

El mundo está conformado por apariencias, y el cine es un lenguaje cuyos dispositivos trabajan particularmente sobre formas y aspectos. En este punto surge el diálogo que le interesa a Fontán con el público, un mundo cotidiano registrado por el cine

donde se construye un universo con códigos compartidos que despertará lecturas en el espectador al ingresar en el relato.

Para ahondar en el análisis de la película se presentan un par de preguntas: ¿Qué mundo se retrata? ¿Cómo filma Gustavo Fontán ese mundo? ¿Cuál es su posicionamiento? ¿Cómo se construye el relato? ¿Cómo trabaja esas *apariencias*?

entre los datos de la dimensión empírica y una definición de una realidad propia.

El *Ciclo de la casa* se encuentra atravesado por el escenario de la casa paterna, espacio que va adquiriendo protagonismo al avanzar el ciclo, exhibiendo vivencias y experiencias de los integrantes de la familia Fontán, y ofreciendo objetos, recuerdos, presencias y ausencias. *El árbol* inicia un camino de revisión sobre algunos hechos, vínculos afectivos y *tesoros* familiares, atravesados en este caso por la vida o deceso de la acacia que habita la vereda, disyuntiva que buscan resolver los habitantes del hogar.

Los protagonistas de la historia son Julio y Mari, quienes transitan a paso lento y accionan de manera habitual en el espacio familiar. Aparecen por momentos otros personajes como un nieto adolescente que colabora con tareas de la casa, adultos que se encuentran de visita, niños que revolotean en una reunión familiar, o un vecino que opina sobre el estado del árbol.

El patio de la casa tiene una buena presencia en el relato, allí comienza la película con Mari tendiendo unas prendas cargadas de agua sobre una soga que luego sacude el viento. El espacio está cargado de plantas que ella mantiene cuidadosamente, y árboles que dan copiosa sombra en el verano. La vereda de la casa es el otro espacio abierto que observamos en la película donde las dos acacias dan sombra al hogar, estructura que da cuenta de una casa centenaria. Una de las acacias presenta un mayor follaje pero sus copas se han mezclado volviendo confuso el origen de las hojas.

El patio se encuentra muy habitado en la película, donde puede observarse en su construcción espacio-temporal huellas del paso del tiempo: las plantas modifican sus colores y los árboles sus follajes, apariencias transformadoras de sentido. Una placa al comienzo del relato expone *Primavera*, para luego observar el paso del tiempo que atraviesa el verano para llegar finalmente al otoño.



Imagen 1: Fotograma del film *El árbol*

El árbol es registrado en detalle al rescatar su corteza con el agua que discurre entre sus texturas, sus contadas hojas que asoman y los insectos que lo habitan, imágenes

trabajadas en planos cortos que acompañan el desarrollo del relato dando presencia a esas pequeñas piezas. El agua acompaña este espacio exterior discurriendo por los pisos del patio o escurriendo de la ropa recién tendida, refrescando a Julio una tarde de calor, o descargando gran cantidad de gotas en verano. Una fuerte tormenta causa el movimiento del árbol sobre la vereda, hecho que genera su extracción definitiva.

Las visitas que recibe la casa también habitan el patio, allí se encuentra la mesa familiar, un festejo, voces que resuenan y niños que corretean por todo el escenario. El interior en cambio es habitado fundamentalmente por los protagonistas del relato, salvo en una oportunidad, momento en que unos niños juegan con una cajita musical y una máscara. Aquí el relato aporta un universo lúdico con imágenes que acompañan una atmósfera onírica.

El taller de la casa es otro espacio habitado donde Julio restaura objetos que han sufrido algún desperfecto, por lo cual su tarea diaria se vincula con alguna actividad del taller mientras trata de encontrar signos de vida en la acacia. Esta persistencia se observa en las lecturas que realiza y en los fertilizantes que utiliza para regar de manera continua el árbol.

### **Los fragmentos de Mari y Julio**

Los personajes principales del relato están conformados por la madre y el padre del director, dato que intuimos a partir de los títulos iniciales de la película y otra información que se nos sugiere al hablar de cómo el árbol llega a la casa familiar. Esto lo podemos certificar cuando avanza el ciclo, a partir de las otras películas, donde se desentrañan otros datos de la historia familiar.

Julio se encuentra obsesionado con la vida del árbol y se pone a investigar al respecto. Busca distintos lentes para poder observar ciertas ilustraciones, recorrer detalladamente hasta llegar a una hojas que ha cortado del propio árbol. A Mari en cambio se la observa deambulando por la casa en actividades rutinarias como barrer, baldear los pisos, lavar la ropa, ventilar la casa, preparar el almuerzo y cuidar las plantas del jardín. De los dos personajes ella es la encargada de poner más palabras al relato, narrando algunas situaciones familiares y contando sus sueños. Ante el árbol plantea la necesidad de aceptar su muerte y quitarlo antes que provoque algún accidente.

Las acciones de Julio están motivadas por la responsabilidad de sostener con vida la acacia que plantó cuando su hijo nació, por lo cual su deceso supone una transformación de la historia construida. A pesar de que distintas voces hablan de la muerte del árbol, Julio insiste en recuperarlo hasta que una fuerza externa afloja su base, no quedando otra opción que retirarlo de la vereda. En este momento Julio debe afrontar la situación, y darle un cierre a este ciclo. Vemos en la última escena de la película la aflicción del personaje, quien experimenta algo cercana a un proceso ritual mediante la quema del árbol para darle final a la acacia que ha acompañado la vida familiar.

Podemos observar en los personajes del relato una oposición: el personaje femenino acepta la muerte a partir de la experiencia, de sus vivencias en relación a la naturaleza y a hechos familiares. El personaje masculino niega el hecho de la muerte del árbol y busca información, técnica y científica, para poder darle continuidad a su existencia.

Aparecen en el relato varias fotografías de la juventud de Julio y Mari en blanco y negro, y diapositivas color de sus hijos proyectadas sobre las puertas de un placard, momento donde los personajes comparten recuerdos y rescatan situaciones familiares con diversos comentarios sobre las personas que habitan las imágenes. Vemos también un rostro esculpido sobre un mueble del comedor, pieza que acaricia Mari mientras repasa algunos rincones de la casa. Este objeto es una escultura del rostro de su padre, algo que daremos cuenta en la próxima película, *Elegía de abril*.

### El plano de la casa

El espacio del relato se encuentra abordado de manera fragmentaria, con gran cantidad de planos cortos, escasos planos enteros y generales, y pequeños desplazamientos de cámara. Más allá de lo segmentado del registro, el lugar está planteado de manera orgánica, condición que permite a los espectadores armar los rincones importantes de la trama donde las situaciones se corresponden con el escenario abordado. El tratamiento fragmentario del escenario pone en juego la presencia de un espacio *off* que se re-configura al avanzar el relato, decisión que plantea la existencia de un lugar que se vuelve imaginable a partir de la presencia de la banda de sonidos, diálogo fundamental en la propuesta del director.

El plano más largo que presenta la película nos muestra las dos acacias plantadas en la vereda, donde podemos observar fundamentalmente sus troncos con algo de copa y follaje, acompañadas por la fachada de la casa y algunas características del barrio. El resto del relato posee planos cortos, planos medios, y planos detalles que brindan un acercamiento y una valoración al gesto de la pequeña acción permitiendo la introducción en las búsquedas propias de los personajes.

Las acciones de Mari y Julio que se repiten a lo largo de la película son abordados con pequeñas modificaciones, como el barrer, observar las plantas, abrir las ventanas, lo cual da cuenta del rescate de lo habitual y la potencialidad de ese universo. Todo el relato se circunscribe al espacio de la casa cuyas características de escenario barrial de provincia, más allá de la placa de inicio de la película, las percibimos por el modo de vida de esta pareja de ancianos, algunas de sus narraciones, y los escasos registros de la fachada.

Los encuadres se componen con cuerpos recortados por el propio marco o por algún objeto presente. El espacio se vuelve estático-móvil a través de una cámara fija ubicada a la altura de los personajes que los deja accionar, ingresar y salen de cuadro dando importancia a la tarea que los convoca mientras la cámara espera sus movimientos. Existen también pequeños desplazamientos de cámara sobre planos cortos, describiendo y construyendo con breves recorridos un universo dentro de ese recorte que en otra escala sería insignificante. Un ejemplo de esto es la cámara que acompaña el tendido de cama que realiza Mari, acción donde vemos los pliegues de la tela, sus manos, para finalizar con el cubrecamas ya estirado.

Aquí puede observarse una independencia de la cámara en cuanto a los registros de las acciones, el núcleo que ellas exponen y su relevancia, componiendo un espacio dinámico-expresivo, no sólo por los movimientos sino por la importancia que le confiere el director a ciertas situaciones.

A medida que avanza el relato podemos observar un tratamiento distintivo entorno al espacio, donde se ponen en juego efectos provocados por las propiedades físicas de la luz. Se utilizan lentes, lupas, reflejos y vidrios a través de la refracción, como así también desenfoques, sombras y siluetas, exploraciones que se realizan tanto en el registro directo como a través del montaje, conformando capas de sentido que producen diálogos entre escenarios, personajes, situaciones y objetos. Podemos observar también en la escena de los niños sucedida en el interior del hogar, como el espacio es rescatado a partir de marcos que lo reducen y cortinas cuyo entramado actúa como filtro a través de las cuales se gestan enfoques y desenfoques. Aparecen también siluetas, cuerpos en contraluz, y porciones de estos cuerpos que entran en contacto.

A partir de la posibilidad de construir capas, el montaje intensifica este tratamiento en otras escenas de la película. Esto lo analizamos luego que los personajes se van a descansar: los registros son planos cortos de atmósferas oscuras, desenfocados, con pequeños movimientos de cámara que se van fundiendo, donde aparecen también sombras que atraviesan el plano y porciones de cuerpos. Todo la secuencia está acompañada por murmullos ininteligibles a muy bajo volumen que dan unidad al montaje.

La banda de sonido se organiza teniendo en cuenta el fuera de campo, algo remarcado por el tratamiento espacial que observamos anteriormente, donde diferentes sonidos conforman una capa auditiva que enriquece lo que la imagen nos presenta, escapando del recurso sincrónico que explicita dependencia entre imagen y sonido. Algunos ruidos y voces provienen de la diégesis, tales como el juego de los nietos con el abuelo o el diálogo sostenido por Mari y Julio al ver las diapositivas, pero el relato sonoro se construye en su mayoría con sonidos off y over. A partir de este concepto, Fontán se propone aprovechar la falta de limitaciones que posee el sistema de percepción auditivo y construye ambientes que se expanden del posicionamiento de la cámara y de las paredes de su encuadre. El sonido que se plantea por fuera del campo visual, más allá del sonido ambiente, corresponde a las voces de los personajes que nos cuentan de sus sueños y deseos, y surgen fundamentalmente de las palabras de Mari a través de una voz over.



Imagen 2: Fotograma del film *El árbol*

## La percepción del tiempo

Gustavo Fontán plantea una forma de mirar el mundo a través de lo cotidiano dentro de un universo familiar, y aquí se puede observar una gran influencia de lecturas previas que le han permitido su posicionamiento.<sup>5</sup>

Anticipándose a la placa que nos ubica en una coordenada espacio-temporal de la película aparece otra con un verso del poeta Juan L. Ortiz en torno a cierta sensibilidad de los árboles:

¿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?

El modo de mirar de Fontán puede observarse en la ubicación de la cámara, en el recorte de los planos, en las acciones cotidianas rescatadas de los personajes, y en los sonidos que dialogan de modo diferente con las imágenes. Estos componentes son parte de la poética del director, decisiones que generan un posicionamiento respecto a su mirada sobre el mundo.

*El árbol* presenta un relato estructurado de manera cronológico a través de una referencia temporal dada por una placa al comienzo de la película: *Banfield - Primavera de 2004*. Las huellas temporales continúan al avanzar la narración hacia el otoño y se encuentran manifiestas por las acciones de los personajes, sus prendas, los lugares habitados de la casa, y las transformaciones de la naturaleza. Esta cronología brinda un tiempo lineal, recorrido que se expone al ciclo de la naturaleza dado por las estaciones donde podemos observar cambios y mutaciones, y una circularidad que se vuelve espiralada.

Podemos observar también en la propuesta del director el uso de ciertos anacronismos para acercarse a la historia familiar a partir de la integración de imágenes fijas-archivos- con imágenes en movimiento. Un ejemplo de esto lo examinamos en la escena posterior al armado de un bolso que realiza Mari para que viaje Julio al día siguiente: hay tomas de pequeños objetos, como el respaldo de una silla; un par de anteojos; fotografías sueltas sobre un biblioteca o pegadas sobre un vidrio, todo con un leve desenfoco y una aparente visión doble a través de un filtro. Comienzan luego a aparecer imágenes fotográficas que se funden entre ellas, se desdibujan algunos personajes y asoman otros, quedando finalmente el retrato de una mujer joven que aparenta ser Mari. El sonido acompaña la escena con murmullos junto a la melodía de una caja musical que también está presente en el juego de los niños.

El relato hace uso de elipsis pero también del recurso de la extensión temporal, donde podemos observar situaciones cuyo abordaje le da mayor intensidad a partir del empleo de breves cámaras lentas sobre espacios construidos por varias capas de imágenes. Las supresiones temporales son fundamentales para atravesar las tres estaciones, donde la organización de las tomas permite leer las marcas de este devenir, construyendo un relato que nos plantea una verdad, un mundo posible, a partir de un montaje lineal y narrativo.

Esta estructura presenta algunas escenas que escapan a estas categorías, construyendo universos oníricos y misteriosos entre rincones de la casa y personajes que la habitan con su historia y devenir. Los universos oníricos de Fontán, se

Gustavo Fontán .5  
comienza su formación en letras, recibiendo de Licenciado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y luego estudia dirección en el CERC (Actual ENERC). Presenta una gran admiración por la poética de Juan L. Ortiz, Jorge Calvetti y Juan José Saer, poetas y escritores argentinos que trabajan el universo cercano donde la naturaleza posee un lugar sobresaliente a través de exponer su sensibilidad en su encuentro.

construyen a través de sobreimpresiones, desenfoces, transparencias, sombras en movimientos, tramas elaboradas con capas que permiten escindirse por un momento de la cronología de los hechos, ingresando en un estado atemporal que le otorga al relato particulares identificaciones a los espectadores.

El relato se encuentra construido a partir de trabajar la puesta en cuadro de manera fragmentaria, pero ciertas acciones que se abordan una y otra vez son elaboradas gracias al montaje a través de asociaciones que actúan por analogía. Para hacer referencia a esto puede remitirse a la escena donde Mari y Julio observan las diapositivas, esta habitación a oscuras se enlaza con ella levantando la persiana de la ventana del dormitorio, acción que realiza diariamente para ventilar la habitación. En esta misma escena puede observarse un juego de analogías a partir del montaje con la integración de los rostros desenfocados de los personajes a los retratos de la proyección. Esta acción busca ensamblar la materialidad de los registros de los personajes con las diapositivas, explorando un diálogo entre sus temporalidades.

La representación a partir del montaje se encuentra organizada en función de dos métodos, lo que constituye una manera particular de abordar el espacio familiar provocando una película singular que escapa a generalidades. Puede observarse una organización que prioriza el montaje rey, donde trabajando con la fragmentación del escenario, los planos cortos, la cámara en pequeños movimientos y las multicapas de montaje generan una imagen que pierde analogía con la realidad priorizando la abstracción. Podemos encontrar también la modalidad *découpage* que trabaja con la verosimilitud del escenario y de la vida de sus protagonistas, más allá de las rupturas en la dimensión del tiempo y el espacio. Volviendo al montaje rey, podemos observar una escena citada anteriormente que trabaja con los archivos fotográficos de Mari, donde a través del fundido, el desenfoco, el movimiento de las imágenes y el trabajo sonoro, se produce una ruptura espacio-temporal que construye otra lectura del relato.

## Otoño

Gustavo Fontán experimenta su mirada a través de dispositivos técnicos aplicados sobre el referente, para luego dejar al espectador abordar sus propias experiencias a partir de distintas herramientas que hemos analizado a lo largo de este trabajo. Hay una preocupación en el director por el mundo sensible, y esto puede observarse en el rescate de ciertos fenómenos provocados por la luz y por correspondencia con dispositivos que construyen imágenes, sensaciones, universos.

Lo sensible de este abordaje que rescata lo particular le otorga un protagonismo a lo cotidiano que de otra forma probablemente sería banalizado, modalidad que nos muestra una búsqueda poética del director en el tratamiento de la imagen en diálogo con el sonido. De este modo puede observarse una doble línea de trabajo donde, teniendo en cuenta el referente, Fontán se nutre de una situación familiar vivenciada por personas reales en un escenario determinado, para luego buscar trascenderla a través de una puesta que permite al espectador ingresar en lo íntimo de estos personajes y su universo. Esta entrada en el mundo construido por Fontán es producto de una empatía con el tratamiento singular que tiene el universo familiar presentado en el relato.

La película nos expone a pensar sobre lo familiar, la construcción de los vínculos, la trama de la memoria, y nuestro lugar transitorio que se enfrenta con el deseo de perennidad. El director plantea la historia a partir de trabajar con sus padres, ya ancianos, junto a la acacia que habitó la vereda de la casa y acompañó el desarrollo de su vida. Hay una oposición continua en el relato entre la vida y la muerte, algo que se refleja en la vida de la familia que habita la casa. Los hechos de un pasado, que se manifiesta en imágenes proyectadas, son enfrentados a los ciclos de la naturaleza y a un nuevo ciclo de la vida.

A partir de *El árbol* podemos dar cuenta, en el devenir del *Ciclo de la casa*, de la transformación de los objetos de la historia familiar, movimiento que pone en cuestión el desarrollo de la historia construida. Los códigos de representación van mutando a medida que avanza el ciclo, donde el escenario cobra cada vez mayor protagonismo y los niveles de representación van adquiriendo un distanciamiento con el anclaje referencial. De este modo aparece la explicitación del dispositivo cinematográfico en *Elegía de abril*, y *La casa* intensifica y fortalece la poética cinematográfica que trabajo el director al permitirse indagar sobre las potencialidades del lenguaje del cine.

### **Bibliografía**

- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós Barcelona, España.
- AAVV (2012). "Nuestra Música", en *Revista de CineClub La Quimera* N°37 Año 6. *Dossier Gustavo Fontán, Ciclo de la casa*.
- Labaki, A. y Mourão, M.D. (2011). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Gedisa editorial. 5° sobreimpresión, Barcelona.

### **Fuentes:**

Entrevista realizada a Gustavo Fontán en Octubre de 2012.

### **Filmografía**

- Fontán, G. (2006). *El árbol* [Largometraje]. Argentina, Insomnia Films.
- Fontán, G. (2010). *Elegía de Abril* [Documental]. Argentina: Insomnia Films / Tercera Orilla / INCAA.
- Fontán, G. (2012). *La Casa* [Documental]. Argentina: Insomnia Films / Tercera Orilla / INCAA.

**Pablo Genero**

es Licenciado en Cine y TV por la UNC, y Fotógrafo por la Escuela Superior de Artes A. Lino E. Spilimbergo de la UPC, lugares donde hoy se desempeña como docente. Se encuentra cursando el Doctorado en Artes en la FA-UNC y ha obtenido una beca de SeCyT para escribir su tesis doctoral.

**Contacto:** pablogenero@gmail.com

---

**Cómo citar este artículo:**

Genero, P. (2018). El tiempo de la acacia. La representación en *El árbol* de Gustavo Fontán. *Toma Uno*, 6(6), 155-164.

