

Teo  
Lite  
raria



V. 3 - N. 6 - 2013

\*Licenciada en Letras por la "Facultad de Filosofía y Letras" de la "Universidad Católica Argentina", con una tesis sobre Gertrud von le Fort titulada "La última en el cadalso, de Gertrud von le Fort, fuente olvidada de Diálogo de carmelitas, de Bernanos." Dr.Phil. por la "Ludwig-Maximilians-Universität München" (Alemania), con una tesis doctoral publicada por la editorial Peter Lang y titulada *Mythos und Religiosität im Spätwerk Rilkes* (Mito y religiosidad en la obra tardía de Rilke).

---

## MANERAS DE SER FIEL; DE LA POESÍA DE JORGE CALVETTI AL CINE DE GUSTAVO FONTÁN

---

Renditions of Faithfulness; from Jorge  
Calvetti's Poetry  
to Gustavo Fontán's Films.

*Adriana C. Cid\**

UCA - USAL - UCSF-SIPLET

"Toda inspiración nace con su propia forma o con sus propias formas. Un mismo tema puede ser escrito como relato o en verso. ¿Por qué no? Son diversas maneras de ser fiel."

*Jorge Calvetti*

---

### Resumen

Cineasta sensible y original, Gustavo Fontán se ubica más allá de la transposición clásica, para aproximarse a los poetas y recrear sus estéticas, sus obsesiones, sus atmósferas. Así lo ha hecho con Jacobo Fijman, Juan L. Ortiz y Jorge Calvetti – por nombrar sólo algunos -.

En el presente trabajo me propongo indagar El paisaje invisible, medimetro en el que Fontán nos acerca a Calvetti. Analizaré entonces, las estrategias propias del lenguaje fílmico a las que apela Fontán para plasmar el imaginario y la estética de este poeta y me preguntaré por la conjunción de las poéticas de ambos artistas. Por último, una breve aclaración sobre el título del trabajo, surgido de un pensamiento de Calvetti: "Toda inspiración nace con su propia forma o con sus propias formas. Un mismo tema puede ser escrito como relato o en verso. ¿Por qué no? Son

diversas maneras de ser fiel.” También el cine constituye – en mi opinión - una de esas maneras.

**Palabras clave:** Gustavo Fontán, Jorge Calvetti, Literatura y Cine, Poesía y Cine, Literatura Comparada.

## Abstract

An original and sensitive filmmaker, Gustavo Fontán goes beyond classic transpositions to venture into a poet's obsessions, aesthetic and atmospheres. He has done so with the work of Jacobo Fijman, Juan L. Ortiz and Jorge Calvetti – to name just a few. In this paper I intend to explore *El paisaje invisible*, a short film by Fontán that brings us closer to Calvetti. I will focus on the director's strategies – characteristic of the cinematographic language - that convey the poet's mythical world and aesthetic, and I will analyze the union of both artists' poetics. Finally, I would like to offer a brief explanation of the title of this article, which is drawn from a reflection by Calvetti: “All inspiration is born with its own form or forms. The same subject can be written as a narrative or in verse. Why not? They are different renditions of faithfulness.” I believe cinema is another rendition.

**Key words:** Gustavo Fontán, Jorge Calvetti, Film and Literature, Film and Poetry, Comparative Literature.

## Cine y poesía como maneras de ser fiel; a modo de introducción

**C**ineasta sensible y original, Gustavo Fontán se ubica más allá de la transposición clásica, para internarse por el camino que lo lleva a las intersecciones y aproximarse a los poetas recreando sus estéticas, sus obsesiones, sus atmósferas. Así lo ha hecho con Jacobo Fijman, Juan L. Ortiz y Jorge Calvetti, entre otros.<sup>1</sup>

En el presente trabajo me propongo indagar el medimetraje *El pai-*

---

1. En una entrevista concedida en 2008, a Lucía Carvajal Berland para la revista chilena *Mabuse*, Fontán reflexiona sobre los vínculos entre literatura y cine y concluye que, en su trabajo como cineasta, prefiere las “intersecciones” a las adaptaciones: “Yo vengo de la literatura – explica el realizador argentino - y muchos de mis trabajos tienen que ver con poetas. Allí hay una intersección posible, entre el cine y la literatura, no como adaptación.” (Entrevista completa disponible en el *blog* de Gustavo Fontán).

*saje invisible*, donde Fontán nos acerca a Calvetti.<sup>2</sup> El título y el epígrafe que he elegido provienen precisamente de un pensamiento del poeta jujeño<sup>3</sup> que refleja su concepción del arte. Esta comprensión del artista como aquel que da cuenta con fidelidad de su vocación y la asume como destino, según lo enuncia en reiteradas ocasiones, podría hacerse extensiva a otras modalidades y a otros ámbitos, como el del cine. Creo que también allí existen artistas que plasman sus realizaciones con esta singular impronta, y Fontán, sin duda, se cuenta entre ellos.

### **Esa unidad de luz y de montaña**

En una nota periodística publicada hace poco más de un año, el director argentino evoca a Calvetti en los tiempos de producción de su film y, en ese reflexionar tan natural y tan suyo, esboza una poética del cine, - de su cine:

Muchas veces pensé en la emoción de Calvetti; muchas veces, asociado a ella, pensé en ese encuentro de luz y de montaña, en esa unidad, frágil y efímera, capaz de dejar una huella tan profunda: todo, en el rostro, y en su cuerpo, y en el tono de voz, lo evidenciaba.

Esa unidad de luz y de montaña, acaecida lejos en tiempo y espacio, había impregnado la piel y la sensibilidad del poeta. Empecé a creer desde entonces que para hacer cine deberíamos, antes que nada, aprender a mirar. (Fontán, *El arte del cine*)

Acaso haya que buscar en estas palabras, de inocultable sesgo poético, el sustento estético de dos de las dominancias de *El paisaje invisible*: los primeros planos sobre el rostro del poeta – que a veces se profundizan incluso en primerísimos primeros planos -, unidos a la

2. En trabajos anteriores he explorado los vínculos entre el director argentino y la poesía de Juan L. Ortiz. En cuanto a la noción de mediometrage, se ajusta a la definición de instituciones como la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas*, el *British Film Institute* y el *American Film Institute*. Según estas entidades, se denomina cortometraje a toda película que tenga una duración inferior a los 30 minutos; mediometrage, a la de duración entre 30 y 60 minutos, y largometraje, a la que exceda los 60 minutos. Este film de Fontán tiene una duración de 30 minutos.

3. Jorge Calvetti es un escritor nacido en Jujuy, provincia del noroeste argentino.

cadencia de su voz, que en cuidado ritmo de palabra y silencio, articula todo el relato fílmico.

En su ensayo sobre *El rostro en el cine*, el destacado especialista francés Jacques Aumont se detiene sobre dos posibles efectos que pueden resultar de la utilización del primer plano. Según su teoría, este encuadre de acercamiento excesivo puede producir ya una rostrificación expresiva, ya una desrostrificación. Mientras la rostrificación permite descubrir la interioridad detrás de ese rostro, su opuesto, la desrostrificación, genera un cierto efecto de máscara y por consiguiente, opera una pérdida del sentido humano del rostro (Aumont 88-89; 153-158).

No hay duda de que los primeros planos de esta película nunca rozan la desrostrificación; todo lo contrario: ellos nos devuelven a un Calvetti con su bagaje de vida a cuestas, a un hombre que sentimos modelado por su tan entrañable paisaje jujeño; ellos nos entregan, en suma, esa unidad de luz y de montaña, perceptible aún en el departamento de Buenos Aires en que vivió el poeta sus últimos días y donde se filmó la película. Detrás de la cámara se vislumbra un realizador que conoce el oficio y el arte de mirar.

Desplazando ahora la atención a la voz del poeta como dominancia del espacio sonoro, considero que se trata de uno de los hallazgos del film.<sup>4</sup> En base a ella y a los silencios de los que brota, se consolida todo el relato. Más cercano a unas memorias que al género textual de la entrevista, *El paisaje invisible* está atravesado todo él por la presencia frágil, solitaria, omnipresente del poeta, que constituye la sustancia del film. Apenas puntuada por algunos intertítulos, que buscan sugerir un clima y orientar al espectador, la película prescinde de un hilo argumental y se apoya en la voz cadenciosa, por momentos débil, de Calvetti, que, casi monológicamente, va enhebrando relatos en un fluir continuo, pausán-

---

4. Michel Chion, uno de los más destacados especialistas en audiovisión en el cine, aconseja analizar las películas teniendo en cuenta las dominancias en la construcción del espacio sonoro (Chion 176).

dolos con silencios densos, significativos.<sup>5</sup>

En una acertada elección, el director renuncia a la posibilidad de una voz en *off* que pudiera guiar con preguntas las confesiones del poeta, y se retira durante todo el film a un elocuente fueracampo que nunca revierte en campo visual del espectador. Éste, entonces, a partir de la instancia visualmente vacía que deja el cineasta, descubre la mirada y la escucha atentas replegadas detrás de la cámara y se identifica con ellas. Si - como sostiene Francesco Casetti - todo film construye a su espectador, *El paisaje invisible* ciertamente nos reinventa como escuchas.

En ocasiones, la escucha se subraya mediante la estrategia de acusmatización. Esta técnica, utilizada por Pitágoras para generar concentración en sus discípulos y lograr mayor eficacia en la asimilación de sus enseñanzas, consistía en hablar, oculto detrás de un cortinado.<sup>6</sup> Si bien algunas escenas del medimetro reúnen la imagen del rostro o de la figura o media figura de Calvetti con su voz, otras exhiben una disyunción entre banda visual y banda sonora propia de lo acusmático. En estas últimas, el relato del escritor continúa, pero la cámara se retira de él para ofrecernos el plano detalle de una ventana, de una manta norteña o de las manos nudosas de Calvetti.

Fontán recupera así, apelando al mismo estilo sencillo y despojado del escritor jujeño, el ritmo intrínseco de su prosa y su poesía y su carac-

---

5. Además de algunas inscripciones más extensas que reproducen fragmentos de composiciones de Calvetti, en el film se insertan cinco intertítulos que vertebran diferentes segmentos narrativos. Ellos son: "Nacimientos", "La orilla", "Volver", "Renacido" y "Rostros".

6. El especialista español Ángel Rodríguez Bravo aclara la historia del término: "El concepto acusmatización tiene su origen en una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras para incrementar la efectividad de las enseñanzas que impartía a sus discípulos. El ilustre sabio griego hizo que sus alumnos le escucharan tras una cortina mientras hablaba, para que así el contenido de sus discursos adquiriera toda la fuerza posible al desvincularse de su propia imagen. A los discípulos (...) se los denominó acusmáticos. (...) La consecuencia de este origen ha sido que el término acusmático haya pasado a ser utilizado para denominar aquello que se oye sin ver la fuente de donde proviene." (Rodríguez Bravo 35). Es Pierre Schaeffer, creador de música concreta, quien en 1966 retoma el término para aplicarlo de un modo más amplio. (Aumont y Marie 17)

terístico tono coloquial.<sup>7</sup>

## Enhebrando relatos desde el silencio; “ese *ricercare*”...

Una de las notas destacadas de *El paisaje invisible* es la relevancia que se concede a lo acústico, en un tratamiento totalmente alejado de las convenciones.

Mientras se proyectan sobre pantalla en negro los créditos iniciales y finales, un rumor de agua abre y clausura el film, imprimiéndole así una configuración cíclica, de espacio mágico y envolvente, tanto desde lo visual como desde lo auditivo.

Un tañido de campanas, el sonido de la lluvia o de unos pasos que se alejan, los versos de una copla acompañados por una caja norteña, se van entrelazando con la voz de Calvetti para construir, simple y naturalmente, el espacio acústico, y dar cuenta, de esta manera, de la naturaleza eufónica del artista.

En más de una ocasión, Calvetti ha dado testimonio de su gusto por la oralidad y de su condición de “recitador”, aspectos que Fontán ha logrado recoger espléndidamente en su documental.<sup>8</sup>

Asimismo en la brevísima composición titulada “El silencio”, el escritor se pregunta por la quintaesencia de sus relatos y por la alternancia que se da en ellos entre palabra y silencio, y, manifestando su gusto por contar historias, concluye:

---

7. La investigadora María del Carmen Marengo por ejemplo, define el estilo de la poesía calvettiana como “muy directo, cercano a la prosa” y agrega: “La poesía de Calvetti, con rasgos sencillos que la acercan a la poesía coloquial que va a desarrollarse desde las décadas del '50 y '60, hunde su profundidad en esa búsqueda de valores afectivos puros, incontaminados.” (Marengo 57)

8. En diálogo con Carlos Spinedi, Calvetti recuerda una anécdota de su infancia. Cierta vez, su madre, intrigada por la posible vocación del pequeño Jorge al verlo tan entretenido leyendo poemas, le preguntó a Rosa Cruz, hija de una amiga, que oficiaba de maestra de los niños: “¿Y eso qué significa para vos, Rosita?” A lo que ésta respondió: “Yo conozco bien la vocación de Jorge. Él va a ser un gran recitador.” Y acota Calvetti, “la palabra poeta no existía para nadie.” (Cit. en Spinedi 11)



Este “alrededor de”, este “ricercare” que constituyen mis relatos, da ocasión – a veces – para que me encuentre con mí ser más íntimo, con aquel en quien creo, a quien creo.

Así me he descubierto o podría definirme como un ser de naturaleza eufónica, porque el sentido que prevalece en mí es el del oído. [...] Por eso mismo sufro, padezco en la ciudad, la inevitable invasión de los ruidos.

Siempre anhelé vivir rodeado de silencio. Aunque no es exactamente así. [...] No se trata de la ausencia total de ruido, sino de sentir el silencio.<sup>9</sup> Es un vino precioso. (Calvetti, Escrito en la tierra 125)

Ambos artistas, el cineasta y el escritor jujefío, parecen degustar por igual ese “vino precioso”. Me atrevo a afirmar que tanto en la creación literaria de Calvetti como en la filmografía de Fontán, el silencio se constituye en estilema.

En *El paisaje invisible*, recortado contra la voz de Calvetti, el efecto-silencio se expande a medida que avanza el film.<sup>10</sup> Fontán lo utiliza generosamente, en las puntuaciones que separan las distintas secuencias y en las pausas que el poeta introduce en el flujo de su relato.<sup>11</sup> De esta manera, el director va modelando un *tempo* personalísimo, que transmite la paradójica sensación - en este medimetraje de apenas 30 minutos

9. El resaltado pertenece al original.

10. Utilizo aquí la expresión “efecto-silencio” en un sentido técnico. Tanto los científicos especialistas en física acústica como los médicos y fisiólogos coinciden en reservar esta expresión como vocabulario técnico más apropiado, ya que “el silencio no es ausencia de sonido, sino sensación de ausencia de sonido, al localizar el tipo de formas sonoras que producen la sensación de silencio. [...] La sensación de silencio parece estar asociada sistemáticamente a una bajada brusca de la intensidad hasta un nivel cercano al umbral de audibilidad.” (Rodríguez Bravo 150) Aun los pacientes que sufren el tipo de sordera denominada cero audiométrico “siguen percibiendo sensaciones sonoras.” (Rodríguez Bravo 149)

11. Rodríguez Bravo advierte que el efecto-silencio va aumentando en valor expresivo a medida que se prolonga en el tiempo. Como margen temporal orientativo, él indica un “vacío” sonoro que debe exceder los tres segundos (Rodríguez Bravo 151-153). En varios segmentos de *El paisaje invisible*, el espectador es enfrentado a este “vacío sonoro”.

- de un tiempo dilatado.<sup>12</sup>

Quizás sea oportuno recordar aquí, los diferentes usos expresivos que los teóricos del cine han atribuido al efecto-silencio. Ángel Rodríguez Bravo distingue tres: el uso sintáctico, el naturalista y el dramático (Rodríguez Bravo 152-154). La primera modalidad consiste en la estrategia discursiva que permite organizar el relato, es decir que en este caso, el efecto-silencio actúa como separador, para indicar el fin de una fase narrativa. Las pausas que se intercalan entre las distintas secuencias pertenecen a esta variedad sintáctica del efecto-silencio. La segunda modalidad, denominada naturalista, intenta reproducir recreándola, la realidad referencial, y ofrece entonces información concreta sobre lo narrado. Así por ejemplo, al ruido de los pasos de Calvetti, a quien la cámara enfoca mientras se desplaza por la casa, sucede un efecto-silencio cuando el escritor se detiene. La tercera modalidad, por último, denominada dramática, se caracteriza por condensar algún tipo de información simbólica concreta, aunque extremadamente abierta. Por esta razón, es la función a la que se atribuye mayor fuerza expresiva (Rodríguez Bravo 153-154); sin embargo no resulta la más frecuente en el cine minimalista de Fontán, una de cuyas características esenciales es la debilidad de la intriga.

En mi opinión, la clasificación aquí enunciada resulta iluminadora, pero insuficiente para aplicarla a realizadores como el que hoy nos ocupa o como Tarkowski, Sokurov o Pasolini, por mencionar sólo tres de los más significativos. En un trabajo anterior, he propuesto añadir entonces, una cuarta modalidad del efecto-silencio, a la que denomino poética. Cuando se halla presente esta función, el silencio asume la capacidad

---

12. El estudioso español Jesús García Jiménez analiza las técnicas o estrategias que modulan el régimen temporal del relato cinematográfico y concluye que se pueden lograr dos clases de *tempo*: lo que él denomina el tiempo dilatado, correspondiente a un ritmo lento, y el tiempo condensado, característico por ejemplo, de las películas de acción. (García Jiménez 399). En *El paisaje invisible*, Fontán se vale del efecto-silencio, de la estructura cíclica, de la puntuación subrayada, de la ausencia de intriga, para ofrecer un tiempo dilatado, que por otra parte, se ajusta perfectamente al estilo y a la personalidad de Calvetti.



altamente evocadora que le es inherente y genera en el espectador un estado de suspensión semejante al que produce la poesía.

Este protagonismo que se concede aquí al silencio tiene su origen – en mi opinión - en la confluencia de las poéticas de los dos artistas, del escritor y del cineasta. En una entrevista publicada por la revista chilena *Mabuse*, Fontán contrapone al tipo de cine convencional más difundido, de naturaleza predominantemente narrativa, una vertiente de impronta más poética, en la que ciertamente él se inscribe:

Creo que en la sugerencia está el poder poético del cine. [...] Sí, el cine cobró carriles muy narrativos. Y parece que esos carriles narrativos se hicieron exclusivos y excluyentes. Me parece que lo que podríamos llamar mirada poética o ámbito poético tiene en el cine una opción muy poderosa. (Fontán, blogspot)

En consonancia con esta concepción suya del cine, Fontán construye entonces, su singular relato fílmico, desde un entramado de palabra y silencio - denso y sugerente -, sin recurrir a elementos extradiegéticos que pudieran resultar superfluos. Con delicadeza extrema, nos conduce como espectadores, hasta el poeta ya anciano, quien, mientras bucea en los pliegues de su memoria, va demoradamente, entretejiendo historias, en ese *ricercare* que acaba cautivándonos.

## El hombre ante la ventana

Si *La orilla que se abisma*, el film que el director argentino dedicó a Juan L. Ortiz, está planteado como un viaje, como un recorrido por un río, *El paisaje invisible* nos presenta al poeta jujefío como el hombre ante la ventana.

Los sobreencuadres de Calvetti ante la ventana, de espaldas, de frente o de perfil, resultan tan recurrentes que se constituyen como el

*image system* dominante de este mediometrage.<sup>13</sup> Ahora bien, dado que el sistema de imágenes de una película adquiere – según los estudiosos – relevancia simbólica, se impone plantear la pregunta acerca del sentido que aquí encierra la ventana.

Acaso la primera evocación que surja a partir de esta imagen sea el sesgo antropológico que le adjudica Gaston Bachelard, quien asocia esta particular abertura con el concepto del hombre como ser entreabierto (Bachelard 252-253). Si continuamos indagando por aquello a lo que queda expuesto el ser humano en su entreabrirse ontológico, descubriremos ante él al otro, a la vida misma, a la muerte, al misterio. Y en mi opinión, el film de Fontán nos entrega un Calvetti entreabierto en este sentido bachelardiano. “Creo firmemente - afirmará con énfasis el escritor - que viví ante el misterio, en el misterio, con el misterio.” (Cit. en Spinedi 12)<sup>14</sup>

Cuando el cineasta tomó contacto por primera vez con Calvetti y le comunicó la intención de filmar una película de carácter documental con él como protagonista, el escritor no accedió. A la sazón se hallaba muy enfermo y casi ciego, por lo que probablemente no creyó conveniente someterse a las exigencias – o acaso a las involuntarias indiscreciones - de una filmación. Fontán, respetuoso, no insistió. Sin embargo, un tiempo más tarde, Calvetti mismo volvió a tomar contacto con el director para comunicarle que había revisado su posición y que, ya próximo a la muerte, estaba dispuesto a participar del film.<sup>15</sup> Y la exquisita sensibilidad de Fontán supo capturar ese umbral ante el que se encontraba Calvetti y plasmarlo en imágenes sencillas, sobrias y sutiles a la vez. El cineasta

---

13. El sistema de imágenes o *image system* es una microestrategia narrativa cinematográfica que consiste en la mostración de objetos en diferentes momentos y contextos, a los que se asigna carácter simbólico. (Fumagalli 98)

14. También la película recoge este tipo de pensamientos. A los pocos minutos de iniciada por ejemplo, Fontán nos confronta con la voz serena de Calvetti, que dice como para sus adentros: “Se ahonda un poco en la realidad y en seguida uno se enfrenta con el misterio.”

15. Agradezco a Gustavo Fontán el haberme confiado estos detalles acerca de la génesis de su película.

logra componer un Calvetti entreabierto a la muerte, entreabierto a la vida – que acaso sea lo mismo, o su otra cara, como postulaba Rilke -, en suma, entreabierto al misterio, instalado en esa zona de transición entre la vida y la muerte, honrando las imágenes de su memoria para entramarlas en relatos, que – acaso sin querer – se vuelven parábolas.<sup>16</sup>

Profundizando en el motivo de la ventana, quisiera recuperar reflexiones del estudioso catalán Jordi Balló para seguir pensando en pos de ellas. En un interesante análisis sobre imágenes visuales en el cine, Balló advierte que abundan planos de mujeres ante ventanas y que estas escenas no suelen sugerir un sentido de apertura o de conexión con el afuera, sino más bien un cierto repliegue sobre sí, sobre la propia interioridad. Agrega asimismo con lucidez, que la ventana no conduce entonces, tanto al lugar hacia el que mira el personaje, sino que reclama más bien una penetración en su interior, ya que esa imagen condensa información emotiva que el espectador debe descifrar (Balló 141-142).

Conviene matizar los postulados del investigador catalán para trasladarlos luego a *El paisaje invisible*. En primer lugar, como se ha señalado, Balló se concentra en composiciones visuales con personajes femeninos. Sin embargo, considero que sus conclusiones podrían extrapolarse sin inconvenientes para aplicarlas a planos con personajes masculinos, según permiten corroborar numerosas películas. En segundo lugar, en el caso del film de Fontán, no deberíamos restringir el análisis a las miradas desde la ventana, sino reflexionar también sobre los encuadres contra la ventana, ya sea de espaldas a ella – las más de las veces -, ya sea de frente o de perfil. En todos los casos, el plano de cámara fija del rostro de Calvetti recortado contra la ventana confiere a la escena un carácter intimista. El director no muestra aquello que se ve a través de la ventana, sino que elige concentrarse en un interior despojado: una habitación con

---

16. Coincido con la opinión de María del Carmen Marengo, quien sostiene que injustamente, se ha atribuido a Calvetti un carácter localista, cuando en él se observa por el contrario, un carácter universal, expresado – según esta investigadora – en la búsqueda de valores humanos en el marco de una inocencia primigenia. (Marengo 58)

una mesa, una silla y una manta norteña de colores tierra que enmarcan y realzan el primer plano del rostro de Calvetti sobreencuadrado por la ventana. Con ello se genera una atmósfera de intimidad, propicia para la confianza, para el encuentro, para la escucha.

El ojo-cámara de Fontán, atento, registra el *tempo* lento propio de ese hombre de andar cansino, que siente mermar sus fuerzas, que se sabe próximo a la muerte e insiste en hablar de ella, de la muerte, de todas las muertes. Y de manera recurrente, el poeta está allí, de pie o sentado frente a la ventana, contemplando ese retazo de afuera que ésta le devuelve o dándole la espalda para volverse sobre sí e ir espigando historias que lo tuvieron como protagonista. Así desgrana sus recuerdos vívidamente, pero como desde un sueño, desde ese umbral ante el que se halla. Y los deja engendrarse en el silencio.

## Conclusión

Nos encontramos, en suma, ante dos artistas que no sólo tuvieron ocasión de celebrar el encuentro, sino que confluyen en su comprensión del mundo, de la vida, del arte.

A aquella invitación del poeta “a volver a mirar el mundo desde el cielo” porque nuestro conocimiento es mísero y debemos saber (Calvetti, *Escrito en la tierra* 55; 76; 80; 109), parece responder Fontán, en sus reflexiones, con un pasaje bellissimo, mientras evoca precisamente a Calvetti y lo que para él fue su legado: “La luz nos revela el mundo; no su literalidad, sino lo extraño y lo sublime, lo irrepresentable en el fondo. No es la belleza decorativa, sino el abismo, no es lo pintoresco, sino la fuga, lo que deja huella.” (Fontán, *El arte del cine*)

Ya en otra ocasión, el cineasta, en diálogo con Emilio Toibero, había hecho suyos, pensamientos medulares del escritor norteño: “Por decirlo con palabras de Calvetti, creo que ‘la realidad reposa en el misterio’ y en definitiva uno no hace más que rodear la realidad, cuestionarla, para

observar cómo se escabulle. Y eso es apasionante.” (Cit. en Toibero)<sup>17</sup>

Para concluir, considero que puede afirmarse que la prosa y la poesía austeras de Jorge Calvetti encuentran su justo correlato, en el cine del borde, en el cine minimalista, de este realizador exquisito que es Gustavo Fontán.<sup>18</sup>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FUENTES PRIMARIAS

Calvetti, Jorge. Antología poética. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1997.

---. Escrito en la tierra. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1993.

### FICHA TÉCNICA DEL FILM

*El paisaje invisible* (2003) medimetro

Dirección, guión y producción: Gustavo Fontán

Producción: Fundación Leopoldo Marechal, Grup Cinema Art (Barcelona), con la colaboración del Fondo Nacional de las Artes

Asistente de Dirección: Luciana Piantanida

Fotografía: Diego Poleri

Sonido: Néstor Frenkel y Alex Herrero.

---

17. Se habrá observado que tanto Calvetti como Fontán utilizan el término misterio lejos de cualquier sentido restrictivo. Recuerdan, en cierto modo, las reflexiones del poeta italiano Mario Luzi, sobre lo sagrado, a lo que concibe como anacrónico para muchos de sus contemporáneos, pero a la vez, como indispensable, en esa condición esencial de “dilatación infinita del significado”: “Mistero è una nozione che nessuno accetta più e che io trovo invece indispensabile, non nella sua accezione morbida di indefinito, ma come dilatazione infinita del significato.” (Luzi 107)

18. La investigadora inglesa Joanna Page, que ha estudiado el cine argentino contemporáneo, reconoce en él dos tendencias dominantes: el naturalismo y el minimalismo, y menciona a Gustavo Fontán como representante de esta vertiente (Page 48-49). Cabe agregar que esta estudiosa ha estado varias veces en Argentina y conoce personalmente a muchos de nuestros cineastas, entre ellos, a Fontán.

Montaje: Alex Herrero y Gustavo Hennekens

Duración: 30 minutos

## FUENTES SECUNDARIAS

- Aumont, Jacques y Michel Marie. Diccionario teórico y crítico del cine. Buenos Aires: La Marca, 2006.
- Aumont, Jacques. El rostro en el cine. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998. (Paidós Comunicación, 85)
- Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Balló, Jordi. Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Casetti, Francesco. El film y su espectador. Madrid: Cátedra, 1996. (Signo e imagen, 14)
- Cid, Adriana. "Imagen y silencio; de la poesía de Juan L. Ortiz al cine de Gustavo Fontán." En: Miradas desde el Bicentenario; imaginarios, figuras y poéticas. Cuartas Jornadas Diálogos Literatura, Estética y Teología. Buenos Aires: UCA, 2010. (CD-ROM)
- Chion, Michel. La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998. (Paidós comunicación, 53)
- Fontán, Gustavo. Blogspot: <http://gustavo-fontan.blogspot.com/2008/01/entrevista-gustavo-fontan-revista-mabuse.html>
- . "El arte del cine; la luz nos revela lo extraño y lo sublime del mundo", nota del 13 de agosto de 2010, <http://tiempo.elargentino.com/notas/luz-nos-revela-extraño-y-sublime-del-mundo>
- Fumagalli, Armando. I vestita nuovi del narratore; l'adattamento da letteratura a cinema. Milano: Il Castoro, 2004.
- García Jiménez, Jesús. Narrativa audiovisual. 3º ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Luzi, Mario. Conversazione; Interviste 1953-1998. Fiesole (Firenze): Cadmo, 1999.
- Marengo, María del Carmen. "Jorge Calvetti: el espacio como proyección afectiva". En: El jabalí; Revista de poesía, año XIII, nº 18 (2008): 51-58.
- Page, Joanna. Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema.



Durkham and London: Duke University Press, 2009.

Rodríguez Bravo, Ángel. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998. (Papeles de comunicación, 14)

Spinedi, Carlos. "Diálogo con Jorge Calvetti". En: Hablar de poesía, año I, nº 2 (1999): 11-20, ISSN 1514-478X

Toibero, Emilio. "La muerte, el poeta, la cámara y el cineasta; entrevista a Gustavo Fontán." En: [www.enfocarte.com/3.21/entrevista.html-España](http://www.enfocarte.com/3.21/entrevista.html-España)

## Datos personales y CV brevis

*Nombre y apellido: Adriana C. Cid*

Nacionalidad: Argentina

Correo electrónico: [aag1304@yahoo.com.ar](mailto:aag1304@yahoo.com.ar)

Títulos: Licenciada en Letras por la "Facultad de Filosofía y Letras" de la "Universidad Católica Argentina", con una tesis sobre Gertrud von le Fort titulada "La última en el cadalso, de Gertrud von le Fort, fuente olvidada de Diálogo de carmelitas, de Bernanos." Dr.Phil. por la "Ludwig-Maximilians-Universität München" (Alemania), con una tesis doctoral publicada por la editorial Peter Lang y titulada Mythos und Religiosität im Spätwerk Rilkes (Mito y religiosidad en la obra tardía de Rilke).

Filiación institucional: Docente e investigadora con Dedicación Especial y carácter de Profesora titular ordinaria de la "Facultad de Filosofía y Letras" de la "Universidad Católica Argentina" (UCA), en las cátedras de "Literatura Alemana" y "Seminario de Investigación" en la carrera de grado, y docente en los postgrados, en el área de "Literatura Comparada", especialmente en "Literatura y Cine". Profesora titular ordinaria de la "Facultad de Filosofía y Letras" de la "Universidad del Salvador" (USAL), en las cátedras de "Literatura Alemana I" y "Literatura Alemana II" en la carrera de Letras, y docente en los postgrados en el área de "Literatura Alemana", "Literatura Comparada" y "Literatura y Cine". Profesora titular de la "Facultad de Filosofía" de la "Universidad Católica de Santa Fe" (UCSF), en el "Seminario de Literatura Alemana y Cine" de la carrera de la "Licenciatura en Letras". Exbecaria de "Stipendienwerk Lateinamerika-Deutschland" ("Intercambio Cultural Alemán-Latinoamericano"- ICALA) y del KAAD ("Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst", "Servicio de Intercambio Académico Católico para Extranjeros"), con estudios de postgrado y doctorado en Alemania, en la Universidad de Paderborn y en la de Munich. Secretaria del Consejo de Buenos Aires del ICALA y miembro titular del Consejo de Buenos Aires del KAAD.

Miembro de la “Asociación Argentina de Literatura Comparada” (AALC), de la “Asociación Latinoamericana de Germanistas” (ALEG), del Centro de Estudios de Narratología “Mignon D. de Rodríguez Pasqués” (CEN), y actual vicepresidente por el período 2010-2013 de la “Asociación Argentina de Germanistas” (AAG). De esta última asociación fue también vicepresidente por el período 1997-1999, y presidente por el período 2001-2004.

Publicaciones y congresos: Autora de numerosas publicaciones sobre su especialidad. Expositora y panelista en Congresos nacionales e internacionales. Sobre el cine de Gustavo Fontán ha participado como panelista en agosto y septiembre de 2010, en la “Facultad de Filosofía y Humanidades” de la “Universidad de Santiago de Chile” en el marco del “Encuentro Internacional Poesía y Diversidades; Perspectivas críticas en el marco del Bicentenario” con una ponencia titulada “Juan L. Ortiz en el cine de Gustavo Fontán; la ciudad en sus márgenes y contrapuntos”. Asimismo fue invitada a participar como panelista con una ponencia sobre Fontán, en las “Cuartas Jornadas de Diálogos entre Literatura, Estética y Teología. Tercer Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología. Miradas desde el Bicentenario; imaginarios, figuras y poéticas”, que se llevaron a cabo en la “Facultad de Filosofía y Letras” de la “Universidad Católica Argentina” entre el 12, 13 y 14 de octubre de 2010. Además de realizar una entrevista al director argentino, integrante del panel, expuso su trabajo titulado “Imagen y silencio; de la poesía de Juan L. Ortiz al cine de Gustavo Fontán”. Fue asimismo expositora en el “IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura”, organizado conjuntamente por el “Centro de Letras Hispanoamericanas” y el “Departamento de Letras” de la “Facultad de Humanidades” de la “Universidad Nacional de Mar del Plata” y llevado a cabo entre el 7 y el 9 de noviembre de 2011. El presente artículo es una versión de dicha ponencia. En el primer semestre de este año, presentó su proyecto sobre el cine de Gustavo Fontán en el “Centro de Investigaciones en Literatura Argentina” (CILA), de la “Facultad de Filosofía y Letras” de la “Universidad Católica Argentina”. Además, fue invitada a participar de la “Jornada de Homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz”, organizada por el “Seminario de Edición y Crítica Textual” (SECRIT), dependiente del CONICET (“Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas”), y por la “Fundación Internacional Jorge Luis Borges”, el 17 de julio de 2012, con una exposición titulada “Cine de intersecciones; la filmografía de Gustavo Fontán”..