

# Vida literaria: el cine y la forma de la biografía<sup>1</sup>

---

Gustavo Fontán\*

## Resumen

Partiendo de la experiencia de la realización del documental “El paisaje invisible” sobre el poeta jujeño Jorge Calvetti, el presente trabajo traza un conjunto de reflexiones en torno a dos ejes: **¿Qué se puede conocer del otro?** y **¿cómo se puede hablar (cinematográficamente) del otro?**

Si existe un conocimiento ligado al ámbito de la intuición y lo sensible (yo no sé nada del otro, sólo sé lo que me perturba o me conmueve del otro) podemos plantearnos la posibilidad de un relato que surja del entramado poético de los encuentros.

Un relato que se construya sobre estas huellas se aleja del concepto de registro y pone de manifiesto una mirada.

La *mirada* es revelada, cinematográficamente a través de la forma. La imagen audiovisual no puede ser sólo el sostén de la información (literal) ni un capricho esteticista. La forma es la verdadera expresión de “nuestro esfuerzo por penetrar el mundo”.

## Palabras clave

Calvetti – biografía – cine – mirada

## Abstract

From the experience of filming the documentary “El paisaje invisible” (The invisible landscape), on poet Jorge Calvetti from Jujuy, Argentina, this essay follows my reflections upon two axes: What can be known about the other?, and How can one speak (cinematically) about the other? If there is knowledge related

---

1 Antes de esta exposición se proyectó la película **El paisaje invisible**, documental sobre el poeta Jorge Calvetti, 2003, dirigida por Gustavo Fontán.

to the areas of intuition and sensibility (I do not know anything about the other, I only know what disturbs me or moves me in the other), we can think of the possibility of a portrait emerging from the poetic weaving of meeting each other. A narrative built upon these traces distances itself from the concept of recording; instead, it makes a specific gaze evident. The *gaze* is revealed cinematically through form. Audiovisual imagery cannot be only the support of (literal) information nor an aesthetic whim. Form is the true expression of “our effort to penetrate the world.”

**Keywords**

Calvetti – biography – cinema – gaze



el acceder únicamente a las escamas de tus minutos,  
bajo lo invisible, aún,  
que pasa...

o a las miradas de tus láminas  
o de tus abismos,  
en los vacíos o en las profundidades de la luz,  
de tu luz?

(...)

Pero no sé nada de ti.  
Nada. Nada.

Y hace, sin embargo, diecinueve setiembreres que te miro y  
te miro.

Más, es cierto, te miro  
con los ojos de aquél a cuyo borde abrí  
los míos...

No podría hacerlo sino así.<sup>2</sup>

El poema de Ortiz nos propone pensar en dos cuestiones: en principio, sólo se puede conocer al otro con la conciencia de la imposibilidad. El otro es fundamentalmente *misterio*. El propio Jorge Calveti lo dice con claridad: “Se ahonda un poco en la realidad y enseguida nos enfrentamos con el misterio”.<sup>3</sup> El conocimiento del otro por lo tanto siempre está recortado y es impreciso.

En segunda instancia, y vengo pensando en esto desde hace algunos años, el poema nos hace pensar en un conocimiento, más impreciso en sus definiciones pero no menos certero, fundado en lo afectivo. No es ya conocimiento que se desprenda del paisaje que trazan los datos objetivos de la biografía sino en las huellas profundas que deja el encuentro con el otro. *Yo no sé nada del otro*, o, en todo caso, sólo sé aquello que me conmueve del otro. Hay un lugar donde el otro nos roza, nos perturba. Reparar en esto es considerar una nueva posibilidad: el relato sobre el otro puede surgir del entramado poético de los encuentros.

---

2 Juan L. Ortiz. “Al Paraná”, en **El junco y la corriente** (1957).

3 Jorge Calveti en la película citada.

Volví a reencontrarme con Jorge Calveti veinte años después de habernos conocido. Aquella primera vez había sido fugaz, circunstancial. En ese lapso inmenso de tiempo no volví a verlo pero leía cada tanto alguno de los poemas que me impresionaron siempre: “El retorno”, “Carta a mi padre”, “Un paseo”, “Maimará”.

En el año 2002, María de los Ángeles Marechal me contó que Calveti estaba mal de salud y que ella lo ayudaba a preparar una antología, una especie de revisión personal de su propia obra. Algo pasó: esa persona a la que había visto fugazmente y no había reencontrado durante tantos años me provocaba una emoción particular, como si se tratara de un ser cercano, íntimo. Sin pensarlo, le dije a María que le mandara saludos y que le contara que me gustaría filmarlo. Calveti, días después, agradeció los saludos pero se negó a la filmación. Sin embargo, no había pasado un mes cuando recibí su llamado telefónico. Era claro: “Es ahora o nunca”. No era esto la expresión de un capricho: Calveti era consciente del avance de la enfermedad y su pudor le impediría exponerse más adelante.

Lo visité algunas tardes en su departamento de la calle Juncal, en Buenos Aires. Calveti sufría por dos cosas: por no poder volver a su Maimará “natal”, y porque una fuerte dificultad en la visión le impedía ver las letras trazadas sobre el papel y, por lo tanto, ya no podía escribir. Sin embargo, no había queja. Había una sabia aceptación de su condición y, aún con todas sus dificultades, una poderosa vitalidad.

Después de estas visitas escribí en mi libreta:

“En sus relatos hay un fluir incesante entre nacimientos y muertes. Su voz va hacia el fondo del tiempo y se tiende hacia el presente y el futuro, como si el tiempo tal como lo conocemos estuviese elidido y ya no pudiéramos distinguir el antes y el después en un ahora intenso.”

“Mientras habla, todo su cuerpo vacila y se alegra a la vez, como si mirase a la muerte con la sonrisa que se recibe un nacimiento”.

Reconozco que esta impresión (esa duración del otro en mí) es la que inunda y da forma a “El paisaje invisible”. Era esto, lo que me afectaba y conmovía, lo que podía decir más genuinamente sobre Jorge Calvetti.

2- Quisiera realizar ahora alguna reflexión sobre la segunda de las preguntas: **¿Cómo puede el cine hablar del otro?**

En principio podemos responder con una obviedad: el cine habla con su lenguaje. Aunque esta primera respuesta resulte elemental, recorrer lo que propone nos puede llevar a algunas reflexiones necesarias.

Es necesario decir que la imagen no puede ser sólo el sostén de la información (literal) ni un capricho esteticista. La forma es la verdadera expresión de “nuestro esfuerzo por penetrar el mundo”.<sup>4</sup> Entender esto nos permite acercarnos al concepto de mirada y alejarnos del concepto de registro.

Si la realidad (también el otro) es un campo potencial de infinitos relatos, el recorrido, la elección de los recursos audiovisuales, la forma, constituyen siempre una decisión entre muchas y se transforman en el verdadero depósito del sentido. Si el mundo es *en general*, el discurso sobre el mundo a través del recorrido (montaje) y la forma elegida (decisiones sobre la imagen visual y sonora) es *en particular*.

Podríamos pensar, quizás, en un doble encuentro:

4 “Para que los hombres no tengan vergüenza de la belleza de las flores,  
para que las cosas sean ellas mismas: formas sensibles o profundas  
de la unidad o espejos de nuestro esfuerzo  
por penetrar el mundo...”.

Juan L. Ortiz, “Para que los hombres...”, en **La rama hacia el este** (1940)

el de uno con el otro; y el de forma con un contenido. Cuando uno y otro encuentro se vuelven indisolubles, unidad, hablamos de mirada: la película entonces es el cuerpo nacido del encuentro con el otro.

Si pienso en *El paisaje invisible*, no puedo imaginarla sin el rostro de Calvetti. En ese rostro se concentran todas las tensiones entre la vida y la muerte. Vida y muerte están en lucha en su rostro; lucha serena si se quiere, pero lucha al fin. (Hechas presente, coexistiendo, uno podría pensar también que la vida y la muerte son parte de lo mismo). Es allí donde el cine realmente habla.

Quisiera detenerme un instante, hacer una pequeña digresión para hablar sobre los rostros representados. Las artes visuales y audiovisuales nos pusieron a menudo frente a los rostros. Muchas pinturas fundan su encanto en la capacidad de capturar y dejar detenido (robado al devenir) un gesto sugerente. Basta revisar los cuadros de Johannes Vermeer, Goya, o Carlos Alonso, por ejemplo.

El cine, en su flujo, en su alteración constante de proporciones entre las cosas y el espacio de representación, resguarda el concepto de *primer plano* para el rostro (cuando lo encuadrado es una pierna o una cacerola, por ejemplo, lo llamamos *plano detalle*), y entiende que es el plano de mayor intimidad, la posibilidad de adentrarnos poéticamente en las emociones de los personajes. En el *primer plano* desaparece (a veces del todo y a veces casi todo) el espacio, entendido como parámetro referencial (casa, río, campo, calle...) y toda nuestra atención está sujeta a *lo que sucede allí*, en esa nueva geografía. Es ahí, y en ningún otro lado, donde debemos ver las señales y trazar nuestras hipótesis.

Hay un riesgo; hablo de *riesgo* no de determinismo: la televisión muchas veces, y el cine a veces, con el abuso sistemático del primer plano, han bastardeado los rostros, transformándolos en una galería de muecas, de gestos impostados, de cáscaras donde no hay para leer más allá de lo que se lee en el primer trazo. Es el señalamiento de la evidencia: ya no hay nada para reponer, otro hizo el

trabajo por nosotros. En el fondo, la posición es soberbia y tranquilizadora: *Sé todo, sé lo que veo*.

En este camino, la representación nos aleja de lo real, en tanto nosotros en el mundo, abiertos al mundo, afectándonos por el mundo. El riesgo es que en ese aprendizaje de lo vacío miremos lo real como cotejo con el modelo (la mueca, la cáscara vacía). Si es así (me lo propongo cada día porque nadie está exento, repito *nadie está exento*) tendremos que ser desobedientes y recuperar el asombro.

Pensando en lo que decíamos en la primera parte sobre el conocimiento, imagino un tiempo (antes o después) en el que saber algo del otro implicaba-implicará conocer las señales en un rostro. Tal conocimiento por supuesto sólo puede estar ligado al ámbito de la intuición y lo sensible.

Quisiera volver por un instante a esa presencia simultánea de vida y muerte. Entiendo que está en el rostro de Calvetti pero también está en su voz. No podría pensar la película sin la textura, el cansancio, la sensibilidad de la voz de Calvetti en ese instante de su vida. Esa voz no es ninguna otra, ni siquiera la del propio Calvetti años atrás. Esa voz, presente y en fuga al mismo tiempo, opera directamente sobre nuestra sensibilidad. Así habla el cine.

Y podríamos seguir por la cadencia que propone el montaje, por el flujo y la sintaxis entre las imágenes, por la presencia de otros sonidos, por los silencios...

¿Todo eso habla de Jorge Calvetti? Realmente creo que sí, pero de una manera parcial. Porque, inevitablemente, "El paisaje invisible" es la expresión de una mirada. Sólo eso. Y ojalá que les haya revelado algo nuevo de este poeta tan admirado.

\* **Gustavo Fontán** nació en 1960 en Buenos Aires. Se graduó en Licenciatura en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y realizó estudios de Dirección de Cine en el Centro Experimental de Realización Director de cine y teatro. Profesor de la carrera de dirección cinematográfica. Escritor y guionista. Director de cine y teatro. Entre sus documentales más importantes podemos nombrar: *La orilla que se abisma* (2008). un diálogo con la poética de Juan L. Ortiz), *Elegía de abril* (2010), *La madre* (2009) *El árbol* (2006) *El paisaje invisible* (mediometraje - 2003) *Donde cae el sol* (2002) *Marechal, o la batalla de los ángeles* (2001) *Ritos de paso* (telefilm - 1997) *Canto del cisne* (corto - 1994) *Luz de otoño* (mediometraje - 1992 ). Muchos de sus documentales son biografías literarias que muestran una particular relación entre la vida y la poética de un escritor. Ha participado, entre otros, en el Bafici, el Festival de Locarno, el Festival de Valdivia, el Festival de Asunción y el Festival de Cuenca donde obtuvo el Premio a la Mejor Fotografía y a la Mejor Dirección.