

De la poesía de Jacobo Fijman al cine de Gustavo Fontán. *Canto del cisne*: renuncia, dolor y sacralidad en la visión del otro*

Alicia Saliva**

UCSF – UNTREF – ESEADE

Resumen

Este trabajo tiene como marco las intersecciones entre el lenguaje poético y el cinematográfico que Gustavo Fontán explica y teoriza, refiriéndose a la amplificación de sentido que generan los cruces siempre posibles entre estos dos mundos. Formula incluso el concepto de «principio poético» para hablar del hallazgo a nivel de la imagen que determina la génesis de una película.

Se indagará en particular el entrelazarse del mundo poético de Jacobo Fijman y el corto de Gustavo Fontán *Canto del cisne* para focalizar algunas de las estrategias discursivas de ambos lenguajes para evidenciar la conjunción de los dos mundos. La puerta de entrada será el paratexto título, *Canto del cisne*, como mito donde confluyen arte, entrega, sacrificio, dolor, exilio, muerte. El film, aun siendo muy breve, da cuenta de la complejidad de la poesía fijmaniana, donde el camino interior no se desentiende de la búsqueda anhelante de una alteridad, de la comunicación y conocimiento de sí y del otro; donde se supone el dolor como ingreso en lo sagrado y conviven en constante tensión la locura y una visionaria lucidez. Nuestro trabajo está asistido por material extratextual, una entrevista que el director nos concedió con motivo de este estudio comparativo.

Palabras clave:

· Gustavo Fontán · Jacobo Fijman · cine y poesía · otredad · comparatismo

104 105

* Este artículo fue presentado como ponencia en las XIª Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, organizadas por la AALC en Buenos Aires, del 16 al 18 de julio de 2014.

** Alicia Saliva es Profesora en Letras por la UCA y Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es Coordinadora del «Ciclo de Licenciatura en Letras» de la UCSF y Titular del Seminario de Literatura Comparada en dicho Ciclo. Es Directora del «Departamento de Humanidades y Comunicación» de ESEADE y docente en la Licenciatura de Gestión del Arte y la Cultura en la UNTREF. Es miembro de la AALC.

Abstract

The framework of this article is the intersection between the poetic and the cinematographic language which Gustavo Fontán explains theoretically referring to the amplification of sense produced by the ever possible overlapping of these two worlds. Moreover, he formulates the concept of «poetic principle» in order to speak of the discovery in terms of the image that determines the creation of a film. I will analyze particularly the intertwining of J. Fijman's poetic world and G. Fontán's short film, *Canto del Cisne*. I will consider some of the discursive strategies of each language to show evidence of the conjunction of the two worlds. The entrance will be the paratext, the title, *Canto del Cisne*, as a myth in which art, self-surrender, sacrifice, pain, exile, and death flow together. The film, though brief, shows the complexity of Fijman's poetry, where the inner path is nevertheless related to the search for alterity, communication and knowledge of oneself and others, where pain is supposed to be an access to the sacred, and madness and visionary lucidity coexist in constant tension. This article is supported by extratextual material, an interview given by the director, in order to complete this comparative study.

Key words:

· Gustavo Fontán · Jacobo Fijman · cinema and poetry · otherness · Comparative Studies

El dolor es un agua que no se pierde

JACOBO FIJMAN, «*Molino*»

Canto del cisne es el primer film de Gustavo Fontán, del año 1994. Son apenas veinte minutos, que él considera «el primer trabajo donde tengo claro lo que busco». ¹ Luego vendrán otros cortos en diálogo con las poéticas de Jorge Calvetti, Juan L. Ortiz, Salvador Merlino. Aún tan lejano en el tiempo, en estos breves y densos veinte minutos ya está presente la condensación metafórica propia de sus obras, en una cuidada y significativa elección de imagen, sonido y silencio. En julio de 2014 se estrenó en el Malba su elogiadísimo y también muy poético último film, *El rostro*, y se realizó una retrospectiva de sus películas. ² En *El rostro* se percibe, veinte años después de *Canto del cisne*, la maduración de búsquedas intuitivas o incluso iniciadas en este primer trabajo, como afirma Gustavo Fontán: «en este corto ya hay muchas cosas que tendrán desarrollo en

trabajos posteriores.(...) Los usos de los elementos del lenguaje para volver expresivos estos misterios, o las tensiones entre el saber y no saber, entre lo visible y lo invisible, creo que de alguna manera ya están ahí presentes».³

En numerosas entrevistas explica Fontán su concepción del cine en cuanto poder de sugerencia evocativa, fundamental capacidad poética que el director se detiene a describir y aclarar una y otra vez para restarle confusión al uso de la palabra poesía. Se trata de una de las prerrogativas del lenguaje cinematográfico, en cuanto capaz de sugerir mundos y amplificar el sentido latente en la palabra. Claro ejemplo de este diálogo entre palabra e imagen, que enriquece a ambas, es lo que Fontán llama «principio poético», una búsqueda en la que se entrecruzan y que puede explicar y dar cabal cuenta de la génesis de toda una película: «Hay una instancia previa al comienzo del rodaje donde se define un concepto de las cosas, algo que suelo llamar “principio poético”, al margen de la historia, si la hubiere, o del posible conflicto o estructura. Pero eso está abierto a un descubrimiento que se da durante la filmación. Un ejemplo puntual. Para *La orilla que se abisma* hicimos un par de jornadas de búsqueda de imágenes. El principio poético era una frase de Juan L. Ortiz: «Se trata de cierto sentido brumoso que disuelve el contorno de las cosas para hacer sentir la unidad viviente». A partir de esa máxima comenzamos a pensar en la forma que tendrían las imágenes y el montaje de la película. Durante esa búsqueda inicial de imágenes, el director de fotografía Luis Poleri hizo un plano abierto, hacia la lejanía, y en ese momento alguien pasó caminando en el fondo del cuadro, una figura humana transformada en algo que se diluía. A partir de esa simple imagen, previa al rodaje propiamente dicho, todas las piezas encajaron. Esa imagen es, de alguna manera, la película».⁴

106 107

Es así como al abordar distintos poetas y sus *corpus* a través del cine, Gustavo Fontán responde a una exigencia, la de encontrar imágenes para lo que queda resonando después de la lectura. En una entrevista reciente de Lucía Carvajal para la revista *Mabuse*, el director nos vuelve a hablar de los cruces literatura y cine, fotografía y palabra como una constante a lo largo de su vida: «Las palabras no alcanzaban por momentos para dar cuenta de determinadas experiencias. Mi emoción ante un rostro por ejemplo o algunas atmósferas».⁵ El vocablo más indicado es apropiación, como dice Fontán, de una historia que deberá ser llenada con otro lenguaje. En palabras de uno de sus más cercanos críticos, Roger Alan Koza, «en *Canto del cisne* ya hay un especial interés por encontrar un lugar para la palabra poética en la imagen».⁶

Al terminar de ver el corto nos queda la sensación de una saturación sígnica, como es frecuente en Andrei Tarkowsky, a cuya estética nos reenvía en muchos momentos este film. Saturación porque a través de sus creaciones no hay un referente unívoco, en esa búsqueda de lenguajes expresivos que den cuenta de la convicción del misterio. Como señalara Adriana Cid en sus análisis de *El paisaje invisible* y *La orilla que se abisma*, cortos que dialogan respectivamente con las poéticas de Jorge Calvetti y de Juan L. Ortiz, un núcleo generativo en la mirada de Fontán y de estos poetas es la sensorialidad transida por el misterio.⁷

Los escritores elegidos por Fontán comparten este punto de partida, aunque con muy diferentes realizaciones. En *Canto del cisne* la realidad misteriosa tiene la cara de lo demente, la renuncia al arte y un camino por las altas cuerdas de lo sagrado y el dolor. Hago esta afirmación glosando las palabras de Fontán sobre la

génesis del corto *Canto del cisne*, en cuyos orígenes hay una imagen que le llega de sus años de estudiante de Letras, relacionada con la locura de Jacobo Fijman y especialmente con una versión, la de su reclusión voluntaria en el Borda y su posterior abandono de la escritura.⁸ La figura romántica del poeta que se autoexilia en un lugar muy poco acogedor lo impresionó.

Aún en el caso de que sea sólo una versión, fue la imagen que impulsó la génesis del film: un hombre transido por el arte que voluntariamente lo abandona para ir a vivir a un lugar de locura y dolor. Cuenta Gustavo Fontán lo movilizador que fue pasar unas horas en el Borda para rodar allí, con los internos como personajes, algunas escenas del film: «Ir al Borda, estar unas horas ahí, pone en cuestión muchas cosas. ¿Cómo puede alguien voluntariamente vivir ahí? (...) Hay algo asociado al dolor, que uno puede experimentar físicamente».⁹ Así fue como nació la pregunta que sin duda involucra su camino personal y el nuestro como espectadores, una pregunta que, en su expresión, lo atravesó: ¿qué se puede conocer del otro, de su dolor, de su mundo? ¿podemos ver como el otro ve? En cada una de sus películas Fontán se formula diferentes preguntas que trasladará al espectador, interrogantes que son la mirada que propone el film. En la lectura de Fijman que realizara Fontán resuenan interrogantes sobre un dolor que ya no resulta ajeno, se vuelve físico y pide una forma artística que lo manifieste.

En *Canto del cisne* hay sin duda un profundo deseo de compenetración con el otro, la pregunta citada da cuenta de ello. Afán que para el personaje de *Canto del cisne* se agudiza y se vuelve más perceptible a través de dos vías, la locura y lo sagrado. La locura, circunstancia dolorosa por la que tuvo que transitar Jacobo Fijman, es sin duda una enfermedad que tiene como notas dominantes el encierro en sí mismo y una visión fragmentaria y distorsionada de la realidad. Por ello, aunque no sea el motivo central de *Canto del cisne*, la locura subraya incisivamente el fuerte tono interrogativo del film: ¿qué ve el otro cuando mira? o ¿podemos conocer algo del otro, del ser, de Dios? Como analiza detalladamente Arancet Ruda, en ciertos poemas de *Molino Rojo* existe la locura como tema y una de las formas de dar cuenta de ella es esta «percepción fragmentaria y de sarcasmo (...) que indica una marca indeleble denotada por la desfiguración, por la no realización de lo que debería ser, por la pérdida de identidad» (2002:83–92). La fragmentariedad, lo incompleto y lo deforme se dicen de varias maneras en el lenguaje cinematográfico de *Canto del cisne*, por ejemplo a través de la dominancia de planos detalle o medios planos y poquísimos planos generales, los cortes abruptos, la ausencia de fundidos y transiciones y una cámara en mano que interrumpe con frecuencia la descripción. Recursos para una poética del fragmento presente en varias de las poesías de Jacobo Fijman, cuyas imágenes nos devuelven, especialmente en *Molino Rojo*, esta visión de un hombre a partes, y esas partes, desfiguradas.

Por ello es tan acertada la gran metáfora del *Canto del cisne* como título del corto, mito donde confluyen arte, entrega, sacrificio, dolor, exilio, muerte. El film, aun siendo muy breve, da cuenta de la complejidad de una poética donde el camino interior no se desentiende de la búsqueda anhelante de una alteridad, de la comunicación y conocimiento de sí, del otro y de Dios.¹⁰ En *Canto del cisne* la poderosa demencia aparece, en toda su angustia, dolor y tristeza como pasaje necesario para el ingreso en lo sagrado.

Dividido en tres partes, puede ser visto como una sucesión de poesías, cada una con su particular carga simbólica y evocativa. No es lineal, el ritmo es vertiginoso

y de remolino, como dijera Fontán en la *avant premiere* de *El rostro*, refiriéndose a esta última película suya donde el tiempo tampoco obedece a la cronología tradicional sino que muestra una superposición y convivencia de pasados en el presente.

Después de ver el corto nos damos cuenta de que hemos atravesado espacios muy propios e íntimos de la poética de Jacobo Fijman, de él como hombre y como poeta. Por el carácter metafórico y evocativo del film, las puertas de entrada son infinitas. Comenzaré en estas páginas por la huella que deja el paratexto título: *Canto del cisne*, que aparece sobre el muro del Borda en letras recortadas por los artistas del Neuropsiquiátrico. Una de las interpretaciones posibles de la leyenda o mito del cisne cantor es el morir creando o el crear en tanto uno va muriendo, va entregándose en ello. Renuncia de un poeta cuya palabra, en Fijman y en el corto de Fontán, es más entrega que dominio, mendicidad que invasión.

108 109

El canto del cisne:

«Cuerdas de los silencios más eternos»

El título del corto, *Canto del cisne*, es el mismo que el del primer poema del primer libro de Fijman, *Molino rojo*. Sin embargo, es una expresión que remite a lo postrero, al final artístico de una vida que eleva un canto armonioso, como a un canto y a una vida que llegan al final. Pero el cisne en realidad no canta sino que su sonido es ronco, casi un aullido. Así queda dicho en el último verso del poema «Canto del cisne»: «y mi canto se enrosca en el desierto»: el blanco cisne aparece en este poema de Fijman en el medio opuesto al agua que le correspondería, y en un movimiento no propio del cuello de la delicada ave sino de serpiente atrapada entre la sequedad.

En el film, como en todas las películas de Fontán, tendrá un lugar especial el espacio sonoro, realizado por Alejandro Porta en esta oportunidad. Aunque lo veremos luego en detalle, adelanto aquí lo que realiza a nivel auditivo Fontán en relación con la imagen del canto del cisne. Fijman, interpretado por Omar Fanucchi, aparece llevando como atributo amado su violín y lo ejecuta ante parroquianos que no pueden apreciarlo del todo. Su melancólica y un poco rústica canción se interrumpe bruscamente para dar paso a un sonido monótono y molesto, no referencial. Es un sonido formado por varios ruidos, quizá el crujir de una puerta vieja mezclado con el rasguído y ya no la melodía de un violín, a los que se suma el de una púa que patina sobre un disco rayado. El repetirse de este monótono ruido, formado por el de varios elementos viejos, abandonados y ya no en la plenitud de su función, llena el espacio sonoro de una ausencia, lo que ya no es canto, que nos recuerda continuamente en la película la presencia, o el anhelo, de su antigua belleza.

Como vemos, la intersección de los lenguajes poético y cinematográfico confluyen de forma muy interesante en el espacio sonoro. En la poesía fijmaniana, de forma diversa a lo largo de toda la producción, predomina lo auditivo a través de fuertes sinestias. En el poema ya mencionado, «Canto del cisne», los sonidos son ásperos, molestos, repetitivos, violentos, hay un desgarrar que se vuelve audible: «Roncan los extravíos/ tosen las muecas/ y descargan sus golpes/ afónicas lamentaciones (...) Cuerdas de los silencios más eternos». Además, el canto necesita de

alguien que lo escuche para completarse, lo que al igual que en el film, no sucederá: «¿A quién llamar?/ ¿A quién llamar desde el camino/tan alto y tan desierto?». El poema culmina con un verso de una palabra: «¡Piedad!». En el film de Fontán se repetirá tres veces, volviéndose este pedido más incisivo, grito manifiesto de distintas maneras a lo largo de todo el corto.

En otros poemas del libro *Molino Rojo* se repetirán los sonidos molestos, agudos, roncós, intempestivos, como en el poema «Velada»: «Rumor de carreteras aflautadas (...) Portazos (...) Acordeones desafinados (...) júbilos disonantes (...) Aúlla el frío blanco cual los gritos helados de un espejo (...)». En ambas obras hay una isotopía negativa de lo sonoro. En la poética de Fijman amplía y agudiza el dolor y desajuste con respecto a la realidad; en el cine de Fontán es un poderoso recurso, el campo sonoro, para decir el abandono del canto, de la sanidad, de los cauces normales de la vida.

El film comienza con la imagen de una ventana vieja con los postigos cerrados y en colores sepia amarillentos, tonalidad de la angustia; enseguida, con cámara en mano se nos muestra un muro amarillo y descascarado donde se proyectarán los subtítulos. Inmediatamente tenemos el primer plano del rostro de Jacobo Fijman en un andén, por cuyas vías abandonadas camina un hombre desarropado, de escasa visión, que se ayuda con una débil vara. Ventanas, muros, andenes, túneles («mi soledad de túnel olvidado», en el poema «Máscaras») son sistemas de imágenes presentes en *Canto del cisne* como en toda la poesía de Jacobo Fijman, donde son recurrentes los lugares de pasaje, de arduo pasaje. Se dan cita por ejemplo en los últimos versos del poema «Molino», del libro *Molino Rojo*:

Señales;
Imágenes y muros.
Ruidos de establo;
Y se abren más ventanas, pero blancas
Inopinadamente...

Andenes, ventanas, muros, elementos que marcan la presencia de un lado y el otro, construyen este campo semántico de pasaje. Imágenes todas ellas que refuerzan la presencia simultánea de dos lados en la poesía y en el film, dos dimensiones, dos partes, este lado y el otro, o en palabras ya citadas de Gustavo Fontán, las tensiones entre el saber y no saber, entre lo visible y lo invisible. Él estará en un lugar, deseando otro: el muro sobre el que Fontán realiza un largo paneo mientras una voz en *off* recita la poesía «Canto del cisne», tiene una larga grieta. Vislumbres a través, al igual que el mirar desde los vidrios de las ventanas viejas y desencajadas de un vagón abandonado. Salir de sí, comunicar, poder ser y ver como el otro, se manifiestan en este corto en cuanto anhelo pero también en toda su dificultad. Estos sistemas de imágenes insisten en ello.

Después de los subtítulos hay un primer plano del personaje Fijman y una cámara que lo tendrá como referencia. Vemos llegar por las vías muertas, tambaleante y con poca visión, a un ciego que se ayuda con una rama frágil como él. El contexto desenfocado, los árboles invernales, las vías abandonadas, colaboran en el desamparo de esta escena («pitadas negras de la desolación», dirá Fijman en el poema «Aldea»). Ni bien comienza nos golpea lo único que se escucha, un viento fuerte y desangelado. Hay una tonalidad amarillenta en esta primera escena,

Fijman usaba este color en fuertes sinestesias que anunciaban la angustia: «olores de amarillo» (en «Requiem», de *MR*) o «Zarpas monótonas/ amarillentas de las horas» (en «Subcristal», de *MR*).

Luego de un corte abrupto por cuadro negro comienza la segunda escena en una taberna de aldea, provinciana, de excelente ambientación. Como ya mencionamos, Fijman toca en su violín una melodía grabada en el mismo momento que sucede la escena, tanto se identifica el personaje con este canto. El violinista está sentado en medio de unos parroquianos que juegan, beben, se ríen, pero no se comunican ni lo escuchan. No vemos sus caras, sólo tendremos los primeros planos del rostro de dos muchachos apartados del jolgorio. El segundo escucha con la cabeza baja, y en cuanto alza los ojos otra vez hay un corte abrupto de escena que coincide con un significativo cambio de sonido. La música del violín se interrumpe para dejar paso al ruido molesto que hemos descrito, extra diegético, que se mantendrá ya a lo largo de todo el corto.

110 111

Fijman ha entregado su canto. El pago, unas pocas monedas y un plato de comida que el poeta come solo, atolondradamente y rodeado por ese ruido molesto. Cuando la camarera le da las monedas ni siquiera hay contraplano de ella. En la escena siguiente Fijman dejará la paga en la gorra del ciego que vio llegar caminando por el andén, sacrificio con el que rubrica el haber entregado su canto. Fijman se acerca y se sienta en la cabecera del banco donde se acostó el ciego, ambos iluminados por una luz puntual que recorta la escena. Hay una marcada gestualidad en ese momento, el poeta acaricia el violín, ese atributo extensión de sí mismo con el que inmediatamente lo veremos abrazado en silueta a contraluz.

El cisne ha dado todo de sí, y no es exagerado decir que se ha dado a sí mismo.

La renuncia, tensión entre lo sagrado y el dolor: «Es muy larga la noche del corazón»

Después de esta entrega hay una separación por cuadro negro y el ingreso en otro espacio y otro tiempo, o los no espacios y no tiempos del Hospicio, marcados por el blanco y negro. De un afuera a un adentro, del color al blanco y el negro, algo se ha ido, a la vez que se construye una imagen más documental.

La primera escena es su despertar en una cama como interno.

En el otro extremo de la cama está sentado el custodio de su sueño, un personaje con rasgos de demencia, peinado prolijamente, que le dice «Bienvenido a casa». Es la primera vez que se escucha una voz en el film. No es una formulación irónica sino inmensamente dolorosa, ciertamente es el ingreso en la locura. Se acentúa el ruido molesto y se muestra a un Fijman sentado en la cama, sin decorado y despojado de sus pertenencias, especialmente de algo para escribir que busca en vano en los bolsillos de su saco. Sin embargo, en el fondo se ven ventanas; los dos lados —el afuera y el adentro— no abandonan esta imagen. Abruptamente se corta la escena y hay un *insert* de hojas secas. Fijman las mira atemorizado: pareciera ver la sequedad de su presente, lo que quedó abandonado y la cercanía de la muerte.

Nuevamente a través de un corte abrupto la cámara pasa a ser subjetiva, desde Fijman, cuya mirada quiere penetrar en lo que ve, comprenderlo, compartirlo, ser cercanía. El poeta interroga con los ojos una realidad dolorosa que está allí como un

puño en la frente. El sonido se vuelve aún más indefinido y suma algo parecido al caminar sobre esas hojas secas. Es doloroso e incisivo el paneo por los internos del hospicio y las ventanas cerradas y rotas que están por sobre ellos. Ellos no miran o lo hacen con desconfianza, en su psicosis parecen no poder salir de sí. Fijman ve presencias ausentes, cabezas gachas, el suelo roto, una silla vieja, caída y rota, o un agujero en el piso. Con el mismo pavor y compasión con los que miró las hojas secas y esparcidas por el viento, realiza con su mirada un paneo vertical por las ventanas con rejas y cerradas, igual de inestable e interrumpido que el previo paneo horizontal por las personas. Ellos, como esas ventanas cerradas, no dan a ningún lado. El último sobre el que se detiene la cámara será el interno al que luego Fijman se acercará para compartir el pan. Analizaré luego esta particular situación.

La siguiente escena es el reflejo de la figura humana, pero invertida, en un charco. Fijman pasa por allí, por el reflejo de esa agua, estancada, pero agua. Finalmente lo fluido al lado de todo tan desierto y seco. Luego de una escena tan fuerte de intento por parte de la cámara subjetiva de identificación y entendimiento de los internos, hay reflejo en el agua de la figura de Fijman con ventanas de fondo. Identificación y quizá reduplicación de ese dolor, es una escena que aporta alivio.

Inmediatamente hay un importante picado que en este caso sugiere el ingreso en el abismo de la muerte, ya que Fijman verá a alguien que se quiere suicidar con una cuerda. Un hombre, personal del Hospicio, le quita con rudeza la soga y lo empuja, sin ningún otro tipo de atención hacia alguien que quiere quitarse la vida. En esta parte Fijman participará dos veces, y con profunda compenetración, de la visión de la muerte. La segunda será a través del resquicio de una puerta, desde donde espíará la triste y solitaria muerte de un interno, sin parientes ni seres queridos que lo acompañen sino dos enfermeras que le cierran rotundamente la puerta a Fijman mientras una luz muy fuerte le da en la cara.

De esta segunda parte, por último, quiero detenerme en una maravillosa escena donde predomina el deseo de comunicación. En uno de los pocos planos generales del film, Fijman se acerca a uno de los internos y se sienta cerca de él. Hay un perro blanco y negro acurrucado en medio de los dos. El interno le está dando pan al perro y cuando ve que allí está Fijman, parte un gran pedazo y se lo ofrece. El resto, pedacitos para él y para el perro. El animal participa de este gesto de comunicación y entrega, donde los personajes, por primera vez, cruzan las miradas. Participar de la muerte, compartir el pan. Signos para una humanidad que quiere comprenderse y acompañarse en un profundo e incomprensible dolor. Al preguntarle a Gustavo por su estadía en el Borda, relata en la entrevista ya mencionada, que yo le hiciera vía mail, el siguiente episodio donde hubo mucho más que un perro y dos personas:

Te cuento algo. Hay muchos internos en el Borda pero, en esa época al menos, no había animales, perros, gatos. Sin embargo, durante el rodaje, cada vez que íbamos a hacer una toma aparecía un perro blanco y negro. Dos días después, distantes de donde había aparecido antes, volvía. Está en la película. Una noche llego a casa bastante perturbado por el asunto y leo un libro donde hay reportajes a Fijman. Y leo inmediatamente algo que me impactó, un relato de Fijman en el que contaba que durante mucho tiempo lo había perseguido un perro blanco y negro. Hay ahí una energía y un dolor.

Esta segunda parte finaliza con la reaparición del personaje que le diera la bienvenida, quien le admoniza: «Es el precio de ver lo sagrado». Nuevamente un primer plano de Fijman, transido de dolor, acompaña unos segundos del recitado del poema «Canto del cisne», que continuará mientras una cámara recorre inestablemente el muro descascarado y agrietado en paneos verticales y horizontales. Como hemos dicho, termina con la repetición, tres veces, de la palabra «Piedad».

**Aquello que permanece:
«El dolor es un agua que no pierde»**

Viajero, 112 113
hay puentes todavía por los caminos.
Poema «Puentes» de MR

Fontán continúa en esta tercera parte con el sonido no referencial y algunos de los elementos de pasaje que había presentado en las anteriores. Añade de manera explícita la isotopía de lo sagrado que, como afirma él mismo, aparece siempre en tensión con el dolor. Comienza con un plano medio de Fijman llevando una gran cruz al cuello, en un exterior de galpones abandonados al lado de las vías de un tren. El verso que recita la voz en *off* es del poema «Molino»: «El dolor es un agua que no se pierde». Los campos semánticos del dolor, sacrificio y silencio se intensifican en esta parte, así como también el que podríamos llamar de la permanencia.

Ya desde la primera escena vuelve el color, en tonos más cálidos y acogedores que los de la primera parte. Sobre las maderas del galpón una mano de la que no se verá el cuerpo dibuja una simple y pequeña cruz. Cruz que aparece tres veces en este corto, siempre dibujada sobre paredes. Fijman fue judío converso al cristianismo y hombre acostumbrado a alimentarse del dolor, como solía decir él mismo. Las cruces aparecen en medio de un importante intertexto. Es la lectura del pasaje veterotestamentario del siervo doliente, Isaías 53, 6–8, que realiza un hombre mayor. Se escucha a través de una voz en *off*, como algo que llegara desde otro lugar. Un joven camina en ascenso hacia donde el viejo está sentado leyendo, en las escaleras de una calle quizá de alguna esquina del Bajo de Buenos Aires. Cito el intertexto, ya que da claves para la comprensión del silencio y la entrega voluntaria, recurrentes en esta tercera parte del corto: «Fue ofrecido en sacrificio porque él mismo quiso. No abrió su boca para quejarse. Conducido será a la muerte sin resistencia suya, como va la oveja al matadero. Y guardará silencio sin abrir siquiera la boca delante de sus verdugos, como el corderito que está mudo delante del que lo esquila».

El silencio, porque las palabras son insuficientes ante la elocuencia de una gestualidad que demuestra en la aceptación de la propia muerte mucho más de lo que puede decirse. El silencio en la poética de Fijman es una constante y apunta a varios significados, muchas veces ocupará el espacio de la expresión, cuando llega a una plenitud que la palabra no alcanza: «Consiste en la última posibilidad del lenguaje cuando tiene que decir lo intrasmisible» (Arancet Ruda, 2001: 38).

Junto a estas isotopías, las del silencio, el dolor y el sacrificio, señalamos una más, la de una presencia que permanece. Volvamos a la escena de la lectura veterotestamentaria: el personaje joven que sube caminando por la calle llega hasta donde está el viejo sentado y apoya su pie sobre uno de los escalones. El hombre mayor, al ver sus zapatos dice asombrado: «Pero... ¿son iguales a los de Fijman! No puede ser, Fijman se murió hace tiempo». Esta escena es singular en su composición, el edificio que está detrás de ellos es descomunal en tamaño en comparación con la medida ínfima de los personajes. Tanto en ésta como en otras escenas de la tercera parte de *Canto del cisne* se dirá, de distintos modos, la presencia de una ausencia. Velada e incierta, pero presencia. Sigue a ésta otra imagen que subraya lo que permanece: el joven que se había acercado al viejo lee bajo una luz tenue. En relación con lo dicho anteriormente, pensamos en la pervivencia del poeta a través de su obra. Luego y vinculada a estas escenas de presencias, la cámara hará un paneo de nuevo sobre una pared, donde una cruz (la tercera que aparece en esta parte) se muestra mientras se recita con voz en off fragmentos del poema «El otro», de *Molino Rojo*.

Estos versos, referidos sin duda a lo alucinatorio en la poética de Jacobo Fijman, sumarán otros significados en el corto, puesto que la voz en off tiene como fondo del recitado una cruz. En esta tercera parte del *Canto del cisne* queda entreverado este otro como angustiada y acechante alucinación, con la búsqueda de los otros —el otro humano y el Otro, presencia de Dios— alteridades que son difíciles de conocer.

Fontán elige en esta tercera parte nuevas imágenes de pasaje y de vislumbre, como por ejemplo en una escena filmada desde dentro de un vagón abandonado. Avanzamos por el interior de ese vagón mirando a través de ventanitas pequeñas y rotas a ese joven que camina en un afuera. A esta visión fragmentada pero posible se suma la impresionante imagen de un túnel con muy poca luz en su final, donde aparecerá la silueta enorme de ese otro, oprimido en los límites de la salida del túnel.

Por último, la presencia perturbadora del otro rodea a un Fijman andrajoso sentado en el umbral de una cabaña abandonada, mientras se oye el recitado con voz en off: «Ahora el otro está despierto/se pasea a lo largo de mi corredor (...) toca en mis paredes un sucio desaliento» (poema «El otro», de *MR*) Sin embargo la pregunta nace justo allí, cuando el otro más lo intranquiliza, como escuchamos en el film: «¿Qué se puede conocer del otro?» «Quizás, alguna vez, en un mísero instante, veamos lo que el otro ve cuando mira, lo que el otro se imagina cuando tiembla (...) Entonces, sabremos algo del otro».

El atravesar un interior pavoroso es necesario y aparece en ambas obras, la poesía fijmaniana y el corto, en relación con el conocimiento y la comprensión de la alteridad. Hay dificultad de conocimiento y comunicación, pero siempre junto al deseo y la voluntad de cercanía. Para ello, contemplación y demencia son caminos en donde algo de sí, o todo de sí, decíamos, debe darse.

Estampas de una historia de entrega, de mendicidad y exilio del poeta con respecto a los hombres y a su pertenencia a algún lugar. Se enlaza esta figura poética creada por Fontán con los testimonios de Fijman en la década del 40: «Sentí de pronto que tenía que cambiar de vida. Alejarme del mundo. Y me aislé. Me fui de todos, aún de mí... Pero seguí escribiendo y pintando. En silencio. En soledad. En los sacrificios. Era una verdadera necesidad».¹¹

Canto del cisne, o la renuncia de un artista que abandona su canto para entrar en un espacio de demencia y dolor, posible ingreso en la dimensión de la alteridad, la del otro y la de Dios. Su palabra poética como entrega y muerte de sí para recorrer

el camino alto y desierto de una demencia que, en el film, es el precio de ver más que los demás, o de poder ver más a los demás. Quizá en el corto de Gustavo Fontán, la figura de Jacobo Fijman se defina más por su extrema y dolorosa lucidez que por una demencia que imposibilite la visión. Cercano a la figura del poeta vidente o el loco de Dios, el ciego que aparece en la primera escena nos recuerda la mayor visión creadora en quienes no ven la apariencia para poder entrever más allá. Como afirma Fontán en el diálogo que mantuve con él vía mail sobre este corto: «estoy convencido de que los poetas miran en demasía, o miran más allá, y también más acá. Nos enriquecemos con la mirada de los poetas y los admiro profundamente. Y Fijman lo fue, además de enloquecer».

114 115

Notas

¹ Citaré varios pasajes de una entrevista personal vía e-mail que realicé a Gustavo Fontán el 11/07/2014. Desde que comencé con este trabajo comparativo pude apreciar la generosidad de Gustavo, quien me facilitara primero el material fílmico y luego con detalle y precisión contestara mis preguntas sobre esta obra suya, realizada veinte años atrás. La entrevista se encuentra publicada en este mismo número de *El Hilo de la Fábula*.

² Después de *El rostro* Gustavo Fontán comenzó con el rodaje de «El limonero real», inspirado en la novela homónima de Juan José Saer. La filmación se realiza en la ciudad de Colastiné.

³ Es otra de las respuestas de Gustavo Fontán en la entrevista que yo le realizara vía mail.

⁴ «Cada película debe reinventar la forma», entrevista a Fontán en *Página 12*, Sección Cultura, jueves 3 de julio de 2014. Link en internet: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-32672-2014-07-03.html>

⁵ «Gustavo Fontán: el arte es experimento, con riesgo al fracaso», entrevista de Lucía Carvajal para la Revista *Mabuse*, (95). Link en internet: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=80576>

⁶ «El plano que se abisma: el cine de Gustavo Fontán», por Roger Koza. En el blog de Roger Koza: *Con los ojos abiertos*. Mes FICUNAM 2014 (07). Link en internet: <http://ojosabiertos.otroscines.com/mes-ficunam-2014-07-el-plano-que-se-abisma-el-cine-de-gustavo-fontan/>

⁷ Agradezco especialmente a la Dra. Adriana Cid por haberme introducido en el mundo del cine de poesía de Gustavo Fontán. Cid, A., «Imagen y silencio; de la poesía de Juan L. Ortiz al cine de Gustavo Fontán». *Miradas desde el Bicentenario; imaginarios, figuras y poéticas. Diálogos Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: UCA, 2010. (CD-ROM); Cid, A. (2013). «Maneras de ser fiel; de la poesía de Jorge Calvetti al cine de Gustavo Fontán», *TeoLiteraria*, 3(6), 47–63.

⁸ Circularon muchas versiones sobre la producción poética de Jacobo Fijman y debemos tener en cuenta que en el momento en que Fontán le llega esta imagen del autoexiliado que abandona la escritura todavía no se había hecho una recuperación sistemática de la poética de Jacobo

Fijman. Si bien nunca dejó de escribir y todavía se siguen encontrando inéditos suyos, puede haber alimentado esa versión el hecho de que su último libro publicado en vida fuera *Estrella de la mañana*, en el año 1931, antes de entrar definitivamente en el Hospicio de las Mercedes.

⁹ Respuesta de Gustavo Fontán en la entrevista personal que yo le realizara vía mail.

¹⁰ En cuanto a la complejidad del sujeto poético de *Molino Rojo*, Arancet Ruda concluye, luego de un exhaustivo análisis de este libro, que los dos polos del significado entre los que oscila el sujeto de *Molino Rojo* son los del aislamiento y la comunicación. Cfr. Arancet Ruda (2002:141).

¹¹ Zito Lema (24).

Referencias bibliográficas

ARANCET RUDA, M. A. (2002). *Jacobo Fijman, una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.

——— (2007). «Una canción de cuna para Jacobo Fijman. Metapoética y claves de lectura». *Cuadernos FHYCS* (33), 21–42.

AUMONT, J. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.

BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

CARVAJAL, L. (2015). «Gustavo Fontán: el arte es experimento, con riesgo al fracaso». *Mabuse*, (95). Link en internet: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=80576>

CID, A. (2010). «Imagen y silencio; de la poesía de Juan L. Ortiz al cine de Gustavo Fontán», en *Miradas desde el Bicentenario; imaginarios, figuras y poéticas. Diálogos Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: UCA (CD-ROM).

——— (2013). «Maneras de ser fiel; de la poesía de Jorge Calvetti al cine de Gustavo Fontán». *TeoLiteraria*, 3(6), 47–63.

CHION, M. (1998). *La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.

FIJMAN, J. (1926). *Molino Rojo*. Buenos Aires: El Inca.

——— (2005). *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock [Pez Náufrago].

——— (2005). *Obras (1923–69). 1: Poemas*. Alberto Luis Ponzio (pres.) Alberto Arias (Inv., rec. y ed.). Florida: Araucaria. [Signos del Topo, Obras completas].

FONTÁN, G. En su blog se actualizan las entrevistas, reseñas, comentarios, artículos que se publican sobre su producción fílmica. <http://gustavo-fontan.blogspot.com.ar/>

KOZA, R. (2014). «El plano que se abisma: el cine de Gustavo Fontán». En el Blog de Roger Koza: *Con los ojos abiertos*. Mes FICUNAM 2014 (07). Link en internet: <http://ojosabiertos.otroscines.com/mes-ficunam-2014-07-el-plano-que-se-abisma-el-cine-de-gustavo-fontan/>

TOIBEIRO, E. «La muerte, el poeta, la cámara y el cineasta; entrevista a Gustavo Fontán», en: www.enfocarte.com/3.21/entrevista.html-España
ZITO LEMA, V. (1969). «El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad», en *Talismán*, (1). Buenos Aires, 24.

116 117

Saliva, Alicia

«De la poesía de Jacobo Fijman al cine de Gustavo Fontán. *Canto del cisne*: renuncia, dolor y sacralidad en la visión del otro». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 105–117.

Fecha de recepción: 17 · 02 · 15

Fecha de aceptación: 05 · 04 · 15