



Facultad de  
Humanidades  
y Artes\_UNR

ESCUELA  
ANTROPOLOGÍA



---

## ELECCIONES ESTÉTICAS EN TORNO A LO IRREPRESENTABLE. A PROPÓSITO DEL FILM *EL LIMONERO REAL* DE GUSTAVO FONTÁN

*Ignacio Polla*  
Universidad Nacional de Rosario  
[Ignaciopolla77@gmail.com](mailto:Ignaciopolla77@gmail.com)

La película de Gustavo Fontán del año 2016 se presenta como basada en la novela homónima, *El limonero real*, de Juan José Saer del año 74. Quisiera aprovechar esta circunstancia para anotar algunas reflexiones en torno a lo que habitualmente se denomina como lo irrepresentable. En lo que sigue estará latente el riesgo de caer en una lógica de la *fidelidad* tan común en estas condiciones: ponderar el film considerando que su modelo está dado por la novela y que, de acuerdo a éste, hay cosas que faltan y cosas que sobran. Sin embargo, aun sosteniendo que se trata de obras autónomas, creo que es lícito sostener que la adaptación cinematográfica toma de la novela su Historia, es decir, en términos narratológicos, la sucesión lógica y causal de los acontecimientos.

Refiramos brevemente de qué se trata. Estamos ubicados en algún lugar de las islas del litoral santafesino. La historia transcurre en su totalidad el día 31 de diciembre. Wenceslao, el protagonista, sale de su rancho por la mañana y cruza el río para unirse al resto de la familia extensa en las celebraciones de año nuevo que culminarán en la cena donde comerán un cordero asado. Dos ausencias insisten de diversos modos: la de Ella, la mujer de Wenceslao, que se niega a salir, alegando

seguir de luto; y la de su hijo, muerto hace 6 años en la ciudad. A partir de aquí nos introducimos al problema que quiero plantear: ¿podemos pensar estas ausencias como irrepresentables? O, en caso contrario, ¿con qué medios se cuenta en cada caso para representarlas? Antes de seguir, tomemos los sentidos que recoge Rancière en *El destino de las imágenes* acerca de lo irrepresentable:

¿Qué decimos exactamente cuando decimos que ciertos seres, acontecimientos o situaciones son irrepresentables por los medios del arte? A mi parecer, dos cosas diferentes. Decimos, en un primer sentido, que es imposible hacer presente el carácter esencial de la cosa en cuestión. No se la puede poner bajo la mirada ni encontrarle representante a su medida.

La segunda (...) dice que una cosa es irrepresentable por los medios del arte, en razón de la naturaleza misma de estos medios. (...) Esta última se caracteriza por su exceso de presencia, que traiciona la singularidad del acontecimiento o de la situación, rebelde frente a cualquier representación sensible (...) y que resulta incompatible con la gravedad de la experiencia que encierra. (Rancière, 2011, 120)

Tenemos, entonces, en la primera acepción, una irreductibilidad del objeto, y en la segunda una inadecuación del arte y sus medios dada por su exceso de presencia. En estos sentidos, en *El limonero real* existe una variedad de elementos que resisten la representación en distintos niveles.

Por empezar, el propio limonero, un árbol que, en la novela, a través de las descripciones hiperbólicas que se hacen de él (siempre en fruto, repleto de azahares, arcaico y emanando una luz propia) queda configurado como centro que sostiene la realidad del espacio narrativo. En este caso, es claro que cualquier árbol concreto palidecerá frente a ese árbol de cualidades míticas y eso es precisamente lo que acontece cuando la cámara capta a Wenceslao, por la mañana, cortando los limones de sus ramas mientras fuma. La yuxtaposición del personaje y sus quehaceres prosaicos con el limonero, que es un elemento de otro orden de realidad, inevitablemente acaba degradando a este último al nivel del primero perdiéndose su importancia narrativa. Algo similar ocurre con la aparición de Ella:

su vestido negro y su gesto adusto no alcanzan a comunicar la magnitud de su duelo que la mantiene aislada al cabo de seis años. En ambos casos, si uno lee el film de acuerdo a las intensidades afectivas que la novela establece, se evidencia en la representación audiovisual un desbalance en la relación entre lo sensible y lo inteligible. El exceso de visibilidad transmite precariamente los significados latentes en aquellos objetos. Se ve demasiado y se dice poco.

Pasemos ahora a la muerte en sí, elemento que constituye, junto con la idea de Dios, uno de los paradigmas de lo irrepresentable. La crítica literaria tiende a considerar que las particularidades narrativas de la novela obedecen al imperativo, a la vez que a la imposibilidad, de abordar la muerte. Por ejemplo, en la novela, el mismo día, el 31 de diciembre, es objeto de 8 narraciones sucesivas. Por otro lado, la relativa simplicidad de la Historia se ve dificultada en su transcurrir por la insistencia descriptiva: la luz, las hojas, los movimientos corporales, el agua... Por último, aquellos pasajes más experimentales en los que el discurso se va disgregando hasta caer en una mancha negra textual que se extiende por algunas líneas para luego resurgir a través del relato mitológico.

Estos son a grandes rasgos las características más notables de la novela, que pueden ser interpretadas como el desarrollo de una recursividad que pretende dar respuesta a lo arduo del objeto de su representación (la muerte). Ahora bien, considerando que ese objeto es el mismo en la película, es evidente que muchas instancias de la novela mencionadas son recursos exclusivos de la literatura y que, a priori, le estarían vedados al cine en virtud de la irreductibilidad entre ambos lenguajes. Y esto es válido incluso cuando parecería que determinado procedimiento “está tomado” de otro lenguaje. Por ejemplo, se habla mucho de la influencia del cine en la obra de Saer, a propósito, entre otros aspectos, de la proliferación de descripciones ‘supuestamente objetivas’ y de la obsesión por captar el presente. No obstante, es preciso poner de manifiesto lo que esta idea de influencia deja oculto:

no existe extrapolación directa de un lenguaje a otro; cuando se pretende tomar del cine un procedimiento para la literatura o viceversa, la diferencia de materiales hace necesario un proceso formal de traducción. Esa supuesta imitación implica la creación original de procedimientos; lo que se toma del otro ámbito es apenas una intención.

Una anécdota que me llegó acerca de la realización de la película ilustra bastante bien este asunto. En un fragmento de la novela los comensales observan a lo lejos, por el camino que viene de la ciudad, tres manchas de colores (colorada, verde y azul) que van aproximándose. De la vacilación por lo borroso y lo indefinido del movimiento a la distancia se pasa, en un momento dado, a la certeza de que se trata de tres mujeres y sus respectivas sombrillas. El hecho es que esta escena, que por su carácter netamente visual podría parecer más afín al cine, intentó ser “reproducida” infructuosamente en la película y finalmente fue descartada. Aquello que en la literatura parece cinematográfico resultó ser irreproducible por los medios del cine. La literatura se sirve, a lo sumo, de una *imaginación cinematográfica* como fuente de inspiración, pero la relación entre lo que elabora a partir de ella y el cine se restringe a un mero impulso incodificable: la vocación de imitar determinados efectos.

Si dijimos que la intención por representar la muerte determina las características formales más destacadas de la novela, ¿cómo jugaría esta circunstancia en la película? Fontán acostumbra a ilustrar su búsqueda poética a través de una cita de Juan L.: “Se trata de cierto sentido brumoso que disuelve el contorno de las cosas para hacer sentir la unidad viviente.”. Podemos partir de esta idea de unidad viviente para interpretar el modo en que la película aspira a comunicar la muerte. La dilación en el paisaje, en las actividades comunes de los cuerpos humanos (beber, comer, fumar), resistiendo hasta donde es posible la primacía de los acontecimientos, logra crear una determinada atmósfera de detención con la que

manifestar, en el plano diacrónico al que el cine se halla compelido, la muerte del hijo. En el sentido que acabamos de plantear, esta escenificación del núcleo del relato a través líneas no acontecimentales (descripción, repetición, detenimiento) está, de acuerdo al mismo Fontán, fuertemente inspirado en Saer. A su vez, la emanación sonora de ese paisaje (el agua fluyendo, el viento en los árboles, las alimañas y animales) genera lo que en jerga saeriana podríamos denominar *empaste*, no sólo la conjunción de todos esos sonidos en una misma unidad, sino también la aprehensión sinestésica de lo sonoro y lo visual como horizonte de lo cinematográfico.

Sin embargo, en *El limonero real* de Fontán, ya sea por las fuerzas intrínsecas que habitan sus obras (llamemos a esto su estilo observacional), ya sea por las elecciones específicas de este film en particular, se abandona el acontecimiento demasiado pronto. Allí donde la literatura brindaba una escena crucial para el triunfo de la representación, que era además perfectamente reproducible por los medios del cine, la película introduce la elipsis. El sacrificio del cordero por parte de Wenceslao es una instancia decisiva de la historia en tanto expresa metafóricamente, al remitir al mito bíblico, un cierto asesinato del hijo, que puede ser interpretado como la concreción de su duelo. El film omite deliberadamente la escena, y del cordero vivo atado a un árbol se pasa a una pieza de carne prolija e impoluta ya estaqueada frente al fuego. Se evade la violencia y la sangre, pero también la metáfora.

La irreductibilidad del objeto (en este caso la muerte del hijo), una de las condiciones que habíamos establecido para hablar de lo irrepresentable, queda de algún modo neutralizado en la novela precisamente por la potencia de los medios del arte (su capacidad de crear metáforas) mientras que en la película la misma metáfora se ve imposibilitada. Lo irrepresentable adquiere aquí una tercera

acepción que no habíamos mencionado: como prohibición moral de representar la violencia.

## **Referencias Bibliográficas.**

- Saer, Juan José (1974) *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral 2019
- Rancière, Jacques (2009). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo 2011