

Representación estilística de la identidad cultural en la obra de Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson

Marcos TABARROZZI

Eje temático: Lenguaje y producción audiovisual

1. Introducción

Esta ponencia es parte de un proyecto analítico más vasto: la realización de un análisis del estilo y su vinculación con la representación de lo nacional, en los corpus fílmicos completos de Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson.

La propuesta plantea entonces un cruce peligroso de dos términos: estilo de autor, asociado innumerables y justificadas veces al romanticismo burgués; y construcción de la identidad nacional a través de lo cinematográfico, vinculado no menos veces al chauvinismo cultural y al folklorismo, y relegado al enfoque sociológico o antropológico.

En el ámbito académico argentino de principios de milenio, los dos programas rara vez son conciliables y, frecuentemente, van en direcciones opuestas. Mientras el análisis estilístico ha ejecutado y concentrado sobre autores del cine europeo o norteamericano de la posguerra todas las virtudes de una evaluación "formal" o, mejor dicho, del sistema estilístico del discurso fílmico; [1] la segunda ha podido construir valiosas aproximaciones sobre los complejos procesos de producción de sentido que unen al cine con la comunidad en Latinoamérica.

En esta última corriente, los textos que abordan las relaciones entre cine e identidad cultural, en su mayoría vinculados a la historia del cine, tienden a concentrarse de modo excluyente en el análisis temático de las obras o, a lo sumo, en la interpretación de sus simbolismos. Desde allí se construyen relaciones entre la historia contada por la película (que es entendida como metáfora de situaciones socio-históricas del país) y lo que representa esa historia para los actores sociales.

La insistencia en este modelo de investigación, que en nuestro país ha tenido frutos fecundos en el trabajo de César Maranghello, Fernando Ferreira, Octavio Getino, Claudio España [2] o Domingo Di Núbila entre otros, determinó no obstante, un predominio de lo que Andrew Sarris llama la mirada sociológica del cine. [3] Este enfoque resalta la significación de las obras en los contextos sociales y sus interrelaciones con los acontecimientos históricos, pero atendiendo a un único nivel de representación: el relato. En este estadio de la dimensión narrativa, que incluye a los personajes, sus ambientes y condición social, los acontecimientos y transformaciones, así como la configuración misma de la historia, [4] se agotaría virtualmente toda representación que los artistas pueden hacer de las características de una identidad nacional. Las relaciones entre la representación y la imaginación nacionalista quedan reducidas a la enumeración de coincidencias entre la ficción artística y la ficción de la historia nacional. El predominio de esta mirada hegemónica ha dado como resultado numerosos espacios críticos vacíos: uno de ellos es la falta de estudios sobre la relación entre el estilo cinematográfico autoral y la construcción de la identificación cultural. Es que si, como José Jiménez, defendemos la necesidad ineludible de un enfoque histórico para comprender la producción y repercusión de las obras artísticas en sus contextos culturales, [5] el hecho de que éste opere habitualmente en el nivel temático del estilo de los artistas suele dejar de lado aspectos verdaderamente específicos de lo cinematográfico, sus materiales y modos de significar. Estas preocupaciones han sido puestas en evidencia por Sergio Wolf, en una reflexión sobre las posibilidades de la nueva crítica cinematográfica argentina:

Lo que menos importa es el film en sí, lo "estrictamente fílmico" queda sepultado bajo inocuos discursos que entrecruzan gacetillas con enmascaramientos bien-pensantes ligados a los "temas". Y los "temas" no ofrecen mayores invenciones desde las rupestres a los griegos, pasando por Shakespeare o Brecht. Si algo debe entronizar esta "nueva crítica", es que el eje, la diferencia, el corazón de la apuesta estética es el modo, de qué manera se articula la narración de una secuencia, que tipo de enlace se hizo de tres planos, cuál es el modelo de imagen trabajado, qué elecciones de representación, cómo operan el fuera de campo o el silencio. [6]

¿Es posible estudiar los significados sobre la identidad de una cultura propuestos en los recursos formales de una película?

Leopoldo Torre Nilsson plantea este interrogante desde los modos de producción y la poética individual.

Cada toma, cada reacción, me crea un problema en el que se juega mi obra. ¿Cómo somos? ¿Cómo nos movemos? ¿Cómo reaccionamos ante este u otro acontecimiento? ¿Cómo respondemos? ¿Cómo miramos? [7]

El conflicto planteado es cómo poner en escena una manera de ser. Tomando el concepto de teatralización de Jesús Barbero, César Maranghello pone el acento en la puesta en escena para definir uno de los modos de relación entre cine y construcción de la identidad, que se dio en los inicios del cine sonoro.

A partir de aquí, ejes de debate muy interesantes se presentan cuando otros aspectos de la representación cinematográfica, como el uso del tiempo y el espacio cinematográfico o el montaje, quieren objetivar esa manera de ser. Consideramos que el “ser nacional” representado en algunas películas, puede ser analizado, en función de cómo ciertos rasgos de estilo lo construyen y evocan.

Este trabajo se estructura a partir de estos interrogantes y resume conclusiones y algunas líneas posibles de investigación.

Dentro de la extensa producción de Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson, nos concentraremos en tres de sus obras de un período histórico, comprendido entre 1968 y 1978, que supuso en el ámbito del cine argentino un retorno hacia los personajes clásicos de la literatura gauchesca. Las obras en cuestión son Martín Fierro (1968, Leopoldo Torre Nilsson) Juan Moreira (1973, Leonardo Favio) y Los Hijos de Fierro (1978, Fernando Solanas).

La vinculación permanente entre los personajes de "lo gauchesco" (y los mitos que han sustentando) con la construcción de identificaciones colectivas a partir del concepto de nación, ha sido un espacio privilegiado para nuestros propósitos. Se trata de ver como las operaciones estilísticas que actúan en estas películas, funcionan para representar lo gauchesco, y ponen así en juego, modos de representar el “ser nacional”, proyección imaginaria de los deseos de identidad histórica de una comunidad.

Deteniéndonos en esta idea del ser nacional.

Aunque el surgimiento de los nacionalismos (así como su promoción por parte de los Estados-Nación) es un fenómeno moderno, la identidad nacional, como entidad imaginaria construida para dar cuenta de rasgos comunes en un grupo humano, es también una construcción social que permite la generación de móviles para la acción común.

En Argentina, el ser nacional en particular, resulta una categoría histórica construída y posteriormente consensuada por distintos grupos sociales que, construyen con ciertos símbolos (diferentes arquetipos o mitos) fragmentos de una pantalla proyectiva, como dice Prieto, en la que verse a sí mismos. [8]

Como dice Maranghello sobre la identidad nacional:

En cuanto a la construcción, lejos de ser consensual, estuvo ligada a los grupos que detentaban poder y autoridad como para erigirse en "guardianes" de la memoria. Ese proceso pasó entonces por el Estado, por los medios de comunicación masivos y por los intelectuales de diferentes grupos. [9]

En la historia argentina, el mito gaucho gestado hacia fines del s. XIX, es un ejemplo paradigmático de los espacios simbólicos a los que se les atribuye una síntesis imaginaria de los aspectos de la comunidad. Desde la aparición de El gaucho Martín Fierro de José Hernández en 1872, pasando por su revisión "cultura" 40 años después, se ha generado una polémica entre múltiples sectores intelectuales sobre cómo abordarlo y que significa su interpretación como símbolo del ser nacional. La lectura épica y simbólica de la obra de Hernández, propia de las tesis representativistas, fue propulsada por escritores como Leopoldo Lugones (en El Payador, de 1913) o Ricardo Rojas en 1917 (en su Historia de la Literatura Argentina); y refutada enérgicamente por otros intelectuales a lo largo del siglo XX, como Martínez Estrada [10] o Borges, entre otros. Pero, leídos en su encarnación estética –como Borges– o como parte de una épica popular –Lugones– los mitos gauchos fueron proyección imaginaria de un deseo de la población de encontrar un móvil que concentre características comunes de un grupo humano, como parte de la construcción de un sentimiento nacionalista. Y el mito gaucho propone una unidad de valores en las figuras arquetípicas que presenta: el "culto al coraje", la tensión de lo rural con lo urbano y lo "moderno", la defensa de ciertas costumbres que chocaban con las costumbres "cultas", etc.

La evolución histórica del arquetipo de gaucho como símbolo del ser nacional, empieza cuando la población rural proyecta en él su idea sobre los excesos de la ley y del "progreso" (la transformación liberal del '80) su necesidad de diferenciarse del otro (el indio y el extranjero recién llegado); y luego el mismo Estado lo utiliza para imponer un modelo político-económico social, en el que el gaucho sirve para recordar la centralidad de la Pampa como región económica y social, entre otros factores. Las políticas estatales inician con el mito gaucho y otros símbolos "patrióticos", un proceso de delimitación cultural que impone una imagen homogénea a la

comunidad para la consolidación de lo argentino y el establecimiento de relaciones asumidas como causales entre los símbolos y el Estado. En su devenir histórico como figura, el gaucho se convierte en una re-presentación simbólica de lo argentino, cuya gestación es de responsabilidad compartida por diversos sectores.

2. Breve resumen de estilo cinematográfico

Del estilo Favio, visible desde *Crónica de un niño solo* (1965) a *Gatica* (1993), con todas sus variantes, transformaciones y adaptaciones históricas (época, género, técnica) resultan relevantes las operaciones de construcción del tiempo, que conforman su mirada sobre un tiempo cultural. En la trilogía de films del 60 (*Crónica...*, *El romance del Aniceto y la Francisca* y *El dependiente*) la capacidad para “capturar los tiempos” de los marginados era incluso parte de un programa estético conciente y manifestado.

La puesta de una lectura que agota el encuadre (a partir de la oposición entre una puesta en escena vaciada y un barroquismo de la puesta en plano), la toma larga y el plano secuencia, el uso expresivo del silencio, y una dramaturgia que, en sus primeros films y aún en las películas de género de los años ´70, prescinde de los acontecimientos o los enlaza débilmente; construye en el derrotero de sus personajes, a la espera como situación central del cine de Leonardo Favio. El pasaje de fuertes concentraciones de “fluir temporal” en los planos, a “estallidos” resueltos en breves y anómalos planos, fragmentarios juegos de montaje (frecuencia, repetición) son plasmaciones de los tiempos vivenciales de seres en espera, cuya rebelión es siempre violenta.

Conjugado principalmente en los personajes marginales y sus vidas de pueblo (Polín, el Aniceto, Fernández, Mario y el Rulo); y adaptado en los mitos basados en emergentes sociales (Juan Moreira, Nazareno Cruz o *Gatica*) el tiempo representado apunta a traducir una vivencia popular, y a plasmar, a través de la construcción de una espera histórica, una posibilidad de ser nunca resuelta, o posible solo en un plano épico.

La legitimidad cultural de esta visión se genera con nuestra identificación como espectadores, con esa espera, ese tiempo cultural se nos impone como tiempo dramático.

En el estilo Torre Nilsson, las operaciones estilísticas que confluyen para la representación del espacio, son las que adjetivan y caracterizan los ámbitos interiores que la narración instalará como metáforas de la tradición y el orden establecido. La opinión autoral sobre la situación histórica de la Nación se muestra entonces en la interrelación opresiva entre la puesta en plano y el espacio

arquitectónico. La construcción de una asfixia y un encierro visual, factores propios de un medio represor (y vinculados narrativamente a la autoridad paterna, a la ley) devienen de un uso barroco de la profundidad de campo, del refuerzo expresivo constante del plano inclinado y del claroscuro. Los movimientos de cámara, ligados al hiperrealismo y la interpretación actoral contenida (o más bien reprimida) representan a la mirada contemporánea que recorre de modo irreal el espacio de la Historia. La búsqueda de los personajes del fuera de campo o el equilibrio engañoso de sujeto-medio en el plano-contraplano nos muestran una atracción que llevará al sujeto a una caída en este espacio de la tradición.

Si parte de la historia crítica ha visto en el cine de Torre Nilsson cierta ausencia de revisionismo y crítica social, o apenas una reflexión liberal irónica sostenida en los relatos de Beatriz Guido, es en lo estilístico en dónde se concentrará formalmente la ideología de sus filmes, fundamentalmente en la asociación medio opresivo-tradición. El espacio de la tradición y de la vieja historia, explorado por la mirada de la nueva generación que el estilo Torre Nilsson intenta acompañar, se construye como un ente que “devora”, desde los elementos arquitectónicos, los choques de luces y sombras, la opresión “sin aire” del encuadre o la música que sugiere y anticipa casi en un plano diegético, a quiénes se atreven a transitarlo.

Para el estilo Solanas en cambio, construir una visión de lo nacional requiere de un paso previo: la revisión de la representación misma. La proyección de una nueva imagen y de una nueva dramaturgia, es una propuesta para recuperar una mirada sobre lo propio que ha sido “cosificada” por las estrategias del neocolonialismo. Y el estilo Solanas comienza esta recuperación desde lo estructural. Es por eso que, en lo estilístico, las películas de Solanas manifiestan un aspecto programático que, a través de encuadres marcados por estructuras gráficas, resignifican la representación cinematográfica del modelo institucional, pero que también instruyen y dan una imagen-síntesis sobre los aspectos de la lucha cultural: las estructuras de repetición y simetría asociadas al orden neocolonial, los reencuadres lumínicos para acentuar la lucha de fuerzas antagónicas, la transparencia para representar el estado nacional caótico y “en trance”.

El uso del gran angular y los planos generales largos de vastos y marcados espacios arquitectónicos, por otra parte, funcionan para poner al personaje siempre en relación con entornos “grandiosos” (una conexión con el muralismo mexicano) y plantear estilísticamente la necesidad de una contextualización histórica, de una situacionalidad inevitable en todo proyecto cultural.

El estilo reflexivo da un paso más y utiliza una enunciación centrada en la interpelación al espectador. El "didactismo" de la propuesta llega así a su paroxismo. Pero este tipo de enunciación tendrá variantes a lo largo del corpus de films de Solanas. Los cambios desde el "cine político" de los '60-'70 (La Hora de los Hornos, Los Hijos de Fierro) pasando luego por el cine poético-popular en los '80 (Tangos, Sur) y finalmente por la grotética en los '90 (El viaje, La nube) asumen que el espectador modelo y el sujeto social han cambiado y adecuan la estética de la resistencia a los avatares históricos.

3. Martín Fierro, Los Hijos de Fierro, Juan Moreira

Entre 1968 y 1975, un momento histórico-político de quiebre en la historia argentina contemporánea, Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson proponen su visión cinematográfica de una figura metafórica del "ser nacional", el gaucho.

Los fenómenos metadiscursivos que acompañaron en su momento de aparición a los tres films que analizamos, dejaron sentada la idea de que, tanto Juan Moreira como Los Hijos de Fierro eran interpretaciones y variaciones de la figura de El gaucho Martín Fierro de José Hernández; pero también de la versión fílmica de Torre Nilsson.

En el caso de Los Hijos de Fierro, algunas reseñas periodísticas de principios de los años '70, lo definían como un proyecto audaz de relación intertextual con el poema hernandariano, y destacaban su antagonismo en este sentido con el Martín Fierro. [11] Lo mismo sucedía con los artículos del Grupo Cine Liberación [12] de fines de los años '60, que fueron el origen del film de Solanas y destacaban las falacias ideológicas del film de Torre Nilsson, proponiendo nuevos caminos para "recuperar" al Martín Fierro.

Si buscamos una verificación de esta oposición en la representación estilística, algunos rasgos generales sugieren claramente la antítesis. Al color y el formato Panavision propuesto en la puesta del Martín Fierro, el estilo Solanas opuso un anacrónico blanco y negro; a los prolijos y coreográficos movimientos de cámara del estilo Torre Nilsson, propios del género épico y circunscriptos a la acción narrativa, el estilo Solanas opuso una cámara en mano en trance, en dialéctica con las figuras, y construía la figura del movimiento revolucionario; a la banda sonora naturalista y la música folklórica de Ariel Ramírez, Los Hijos de Fierro contrapuso la narración en off diegética y extradiegética, efectos sonoros, y una síntesis musical de bombo, bandoneón y sintetizadores. Así, la actualización política del poema que propone Los Hijos de Fierro, es también

actualización y diferenciación estilística en el uso de los recursos. La idea era construir una interpretación del poema centrada en lo político y que deje de lado la épica espectacular de Torre Nilsson que, según los escritos del Grupo Cine-Liberación, validaba la consagración de Martín Fierro en mito patriótico y su consiguiente muerte simbólica, como afirma Ezequiel Martínez Estrada.

En cuanto a Juan Moreira, Leonardo Favio comenzará a explicitar públicamente las divergencias ideológicas (el peronismo histórico de Favio contra el liberalismo de Torre Nilsson) y artísticas que lo separan de su principal referente. Ambos aspectos se verán concretados en Juan Moreira. Para Leonardo Favio, Juan Moreira surge, entre otros motivos, como proyecto de revisión del gaucho que el estilo Torre Nilsson había propuesto cinco años antes, aprovechando la históricamente estrecha relación entre Moreira y Fierro, que ya había marcado Borges.

Entre el Juan Moreira y Los Hijos de Fierro existen también grandes diferencias. La principal tiene que ver con la representación del tiempo, que el montaje dialéctico del estilo Solanas resuelve con patrones rítmicos que evidencian la instancia discursiva. La figura del enunciador se muestra además en una reconstrucción de arbitrariedad explícita del orden de las secuencias y la duración de los hechos como aperturas de participación espectral; mientras que, como hemos visto, en el estilo Favio el ritual del tiempo (con el uso de la toma larga, planos secuencia y un extenso tiempo de lectura de los encuadres) es el centro de la representación, aún a costa de transgredir normas genéricas.

A pesar de estas disidencias, ambas películas se proponen la revisión de "la otra historia", aquella construida por la "memoria popular". En Solanas, la revelación de la "otra historia" construye una gesta épica del pueblo; en Favio la leyenda o el mito se hacen base y negación de esa construcción ficcional, que es la historia oficial de los Estados- Nación liberales.

Los Hijos de Fierro sigue en la línea de una enunciación provocadora de la intervención activa del espectador. Juan Moreira se inserta dentro de un cine más cercano a ciertas poéticas de autor de los años '70, vinculadas indirecta aunque efectivamente a la acción política. Oubiña y Aguilar afirman que Juan Moreira no descarta lo político de la épica gauchesca, al construir procesos de identificación con la figura "infame" y contradictoria del gaucho matrero.

Digamos entonces que, en virtud de las relaciones de las dos últimas películas con la primera, todas tienen en común situaciones dramáticas, que son puntos esenciales del Martín Fierro y lugares comunes de la crítica hernandariana.

4. Tres estilos de autor en diálogo con un género

¿Qué sucede con estos estilos al enfrentarse a lo "gauchesco"?

Se produce una dialéctica entre el estilo autoral y lo gauchesco, que hace que cada estilo dé su propia visión de él, y al mismo tiempo resigne o adapte rasgos estilísticos importantes, subordinándose ante restricciones genéricas.

En el caso del estilo Torre Nilsson y el estilo Favio, los cambios son significativos. El estilo Solanas conserva, en cambio, gran parte de sus rasgos retóricos merced a la relación interpretativa que mantiene con el poema, que le permite eludir el género y parte de las restricciones que este impone.

El estilo autoral que Torre consolida desde mediados de los años '50, se conserva en Martín Fierro fragmentariamente, en la existencia de ciertos estilemas. A partir de la adaptación de su mirada sobre el espacio (desde el posromanticismo hacia el nativismo) resigna gran parte de las características expresionistas, propias de su puesta en plano: el plano inclinado, los choques de luz y sombra, el uso expresivo de la profundidad espacial y de campo.

Por otra parte, la importancia de la representación del espacio en el Martín Fierro de Torre Nilsson como habitual portador de la ideología del film, plantea una gran variante con respecto al poema, que le daba poca importancia al espacio, y liquidaba en seis versos, como dice Martínez Estrada, figuras enteras o descripciones que en el género gauchesco se extendían notoriamente (como en la obra de Ascasubi).

En la película de Torre Nilsson, la construcción del espacio es determinante, entre otras cosas, para una definición de la esencia del gaucho mismo. La estilización del medio y la relación armónica de la figura con su medio "natural", construyen una figura del gaucho "simple" y libre. Y al construir encuadres que lo apresen, por medio de ejes verticales, los espacios en los que esto suceda serán testimonio de la situación que enfrenta el gaucho ante la ley.

Al igual que en el estilo Solanas, en el Martín Fierro hay una lógica esquemática (casi didáctica) rigiendo el film. Todo el film se sostiene desde la construcción de dos tensiones (libertad-ausencia de libertad, cielo-construcciones humanas, armonía-desorden) en una lógica de oposición que lucha en la representación del espacio.

La ideología de Martín Fierro apunta a la moderación: por un lado hay construcción de un medio que no deja ser al gaucho, con la representación de las construcciones humanas como un fondo que no armoniza con el habitante, y se asocia este medio "civilizado", con la condición a la

que se ve sometido Fierro. Pero al mismo tiempo, se condena su reacción violenta ante la situación: cuando Fierro se hace matrero y comete un crimen, el estilo Torre Nilsson, con el uso del estilo indirecto libre desde el lugar de las víctimas de Fierro (el Moreno y la Partida) condena los asesinatos que ejecuta Fierro. Sumado a la representación de la estadía de Cruz entre los matrones (mostrando a través del encuadre, el desorden de su medio) da cuenta de una visión negativa del gaucho perseguido, fuera de la ley, criminal.

La posterior magnificación de la figura del gaucho, a partir de la puesta contrapicada, y el planteamiento de nuevas relaciones con el medio, se inserta en el marco de un naturalismo épico que, a partir de la espectacularización de la figura del gaucho, certifica cinematográficamente la "consagración" del Martín Fierro (y del mito gaucho) como mito patriótico.

No hay, por tanto en el Martín Fierro de Torre Nilsson una interpretación alegórica nueva, y ni siquiera anagógica (o sintomática) del mito gaucho. Pero hay opinión en el estilo, que a través de la representación del espacio de Martín Fierro, estructura el tema del ataque a la libertad del hombre de campo dentro de los cánones genéricos y, en especial, del eje costumbrista de lo gauchesco.

Curiosamente, el estilo Solanas es el que menos modifica las estrategias desarrolladas en su obra anterior. Aunque Los Hijos de Fierro representa una evolución en el modo de trabajar el montaje (con una menor influencia del montaje intelectual eisensteiniano) en algún sentido, el estilo Solanas se impuso al género y lo resignifica, haciendo eje en su aspecto político. Probablemente porque el programa de intertextualidad, que el film pone en acción, lo elude o, mejor aún, lo actualiza, sin hacer por eso, de Los Hijos de Fierro, por eso un film antigénero.

El encuadre móvil, producido por la cámara en mano en trance, y acompañando permanentemente la acción de Los Hijos de Fierro, nos ubica como actores de la acción épica y participantes de la resistencia de Los Hijos de Fierro. Con el uso de los planos generales y el gran angular, se pretende recuperar el contexto de las figuras y "liberarlas" de la opresión del encuadre. Al mismo tiempo, el uso del gran angular al acercarse a las figuras y encerrarlas quiere marcar la emergencia de las formas, y la inminencia de la transformación, representa la violencia que opera el sistema y que presiona a los militantes. Las estructuras gráficas que se dan en los encuadres portan significados específicos, que nos vuelven a ubicar en el terreno de la alegoría: el uso de la repetición se da como representación del sistema y de la burocracia cómplice y traidora; la dilución como planteamiento de un contexto "maligno" que condena a los militantes a la

clandestinidad y los proyecta como mártires; la anomalía pone la importancia en lo humano y resalta este aspecto de la doctrina peronista; los encuadres con la perspectiva acentuada citan, y se reapropian del modelo de representación institucional, resignificandolo para la alegoría política.

En Los Hijos de Fierro, lo estilístico utiliza distintas estructuras gráficas para dar una opinión acerca de aspectos esenciales de la situación histórica argentina y adoctrinar al espectador con relación a esta opinión. También el estilo indirecto libre, y la representación documental de un "trance" social, que pone en juego la cámara en mano, equivalen a una presencia junto al militante en su lucha cotidiana, y en su lucha épica por la defensa de las banderas populares.

Con la secuencia de montaje que muestra la organización de los militantes para destituir al Comandante, la violencia que llevan adelante Los Hijos se da como parte de una acción épica, en contraposición con la violencia del sistema desarrollada sin la estructuración cronológica que da el montaje. La "memoria popular" que se atribuye la instancia enunciativa, construye un discurso en el que Los Hijos de Fierro, el pueblo trabajador, hijo de aquellos gauchos e inmigrantes, son ubicados como héroes de una lucha épica.

A partir de Juan Moreira, lo que se modifica del estilo Favio serán los aspectos de construcción del tiempo cinematográfico. Es que el tiempo del estar, que venía imponiéndose en sus films anteriores, será insuficiente para representar la complejidad del mito gaucho. El tiempo mítico con encuadres de mayor complejidad en la lectura, se sumará como otra capa más, a la temporalidad que el estilo Favio había desarrollado en sus tres primeros films. Esto es visible en la secuencia de montaje, el color, la imagen-acción y la reiteración de los estallidos con las discontinuidades temporales, (que insisten en la acción del mito como vía de escape del deseo popular). El barroquismo de la puesta en plano, potenciado con el uso expresivo del color, construye el tiempo mítico y un "cerrojo" del tiempo interior del gaucho. El uso de una secuencia de montaje y fundidos encadenados, o de la imagen-acción, son rasgos distintivos que muestran modificaciones del estilo Favio de las tres películas anteriores.

Pero la épica de Juan Moreira no surgirá de estas modificaciones: se sigue dando (y con más fuerza) desde la toma larga, la banda sonora y la puesta en escena vaciadas, que representan un tiempo interior, el "mundo sagrado" del gaucho que será profanado por la ley y la ideología de la "civilización" y el "progreso".

También los reencuadres más pequeños y los extensos movimientos de cámara para describir el espacio, dilatan la llegada del destino final de Moreira (y de lo que él representa): la muerte.

Con relación a la actitud del gaucho, la frecuencia repetitiva de planos o efectos sonoros, construye su reacción asesina como desahogo, pero también como salida inútil, cualidad que puede apreciarse en el hecho de la repetición misma. Los reiterados "estallidos" que produce Moreira son liberación violenta de la espera de los marginados. Esta liberación no pueden realizarse ni individual ni colectivamente.

El verdadero tema de Juan Moreira es la espera del marginado y el testimonio de su destino histórico. Pero esto se puede lograr sólo a partir del individuo. La representación de la masa en los barridos o angulaciones picadas, que la construyen como estructura sin definición o figura geométrica, da una idea de la fuerza popular reprimida y canalizada solamente a través del símbolo Moreira. Lo que plasma el estilo Favio es el destino del marginal, visto a través de su tiempo humano. El espectador va ocupando entonces el lugar de su espera del destino; lugar que el film dispone en el vacío, en los tiempos débiles del fluir del tiempo.

Para concluir quisiéramos destacar algunas diferencias estilístico-ideológicas entre los tres autores.

Para Torre Nilsson, la tradición es lo que debe ser dejado de lado. El deseo de conocerla lleva a una asimilación del sujeto en el espacio corrompido de la Historia. Para Favio en cambio, la vivencia popular, directamente vinculada con la tradición, está latente, y estalla cuando el medio no la deja ser, o proyectarse. La representación de lo nacional revela en el estilo Favio una desconexión profunda entre el estar del pueblo y las falsas posibilidades de ser alguien que brinda la ley.

Entre el estilo Torre Nilsson y el estilo Solanas también hay puntos generales de contacto: la reflexividad estilística y el planteamiento de nuevas relaciones enunciativas a partir de ella, son elementos de la construcción de un nuevo espectador y la representación de un nuevo sujeto histórico. Pero en el caso de Torre Nilsson, estas constantes estarán insertas en la constitución de identificaciones con una nueva instancia enunciativa (el autor) y en el caso de Solanas, en un cuestionamiento vinculado al cine político y a la determinación de un nuevo tipo de espectador, activo y transformador. Similar importancia de la instancia del enunciador y su explicitación, pero distinta construcción del espectador, lo que refleja una visión política antagónica.

Finalmente, las divergencias de orden ideológico entre Favio y Solanas pueden hallarse en la construcción del tiempo y su visión del pueblo.

El montaje dialéctico del estilo Solanas funciona para explicitar la construcción ideológica. Pero también construye, con las secuencias de montaje y el montaje paralelo, los tiempos de una lucha histórica del pueblo y los encauza en la épica política.

En cambio para el estilo Favio, el tiempo fílmico, entendido como centro de su representación del ser nacional, produce una identificación con los individuos marginados, entendiéndolos como "cifra" del pueblo. Solo entendiendo este tiempo vivencial, llegaremos a entender este ser nacional representado.

Para finalizar, y aunque no se desprenda necesariamente de lo anterior, quisiéramos mencionar también algunas consideraciones abiertas alrededor de la noción de autoría en el cine latinoamericano contemporáneo.

En las películas que hemos analizado, el estilo opera activamente, en complejas relaciones con el sistema narrativo, para darnos un ser nacional representado. Pero, además, las estrategias formales sufren modificaciones importantes o deben recurrir a complejas operaciones narrativas para no verse afectadas. Consideramos que esto es producto de las restricciones genéricas, pero también de una paradoja cultural que se da en la posmodernidad latinoamericana: ser autor en la cultura argentina implica que la cosmovisión individual mantenga relaciones perpendiculares; de dependencia con la cosmovisión de época y con sus conflictos.

[1] Según la división del film ("forma fílmica") en sistema formal y sistema estilístico, propuesta por Bordwell y Thompson en *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 144.

[2] En una de las producciones más extensas y ricas de este modelo, el libro llamado *Cine argentino en democracia 1983-1993*, España compila producciones de Oubiña, Kriger, Manetti, Fabbro y Oubiña, entre otros, que desarrollan una mirada sobre los sentidos sociales presentes en los relatos de una década de cine argentino. Cf. A.A.V.V (Claudio España comp.) *Cine argentino en democracia 1983-1993* Fondo Nacional de las Artes, 1994, Buenos Aires.

[3] Cf. Sarris, Andrew : *El cine norteamericano. Directores y direcciones (1929-1968)* Ed. Diana, 1970, México. En el cap. 1 Sarris decía: "La crítica del auteur es una reacción contra la crítica sociológica que puso al qué contra el cómo. Empero sería igualmente erróneo enfrentar al cómo contra el qué", p. 36.

[4] Según la clasificación de Casetti y Di Chio de los componentes de la narración en *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994, pp. 121-171.

[5] Cf. Jiménez, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Madrid, Tecnos, 1986.

[6] Wolf, Sergio "Diez reflexiones acerca de una nueva crítica", en A.A.V.V.: Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino, Fernando Ferreira (comp.), Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1995, pp. 354-357.

[7] Diario La Nación 08-02-1959, cit. por Tomás Eloy Martínez en La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras tradicionales del cine argentino, EUDEBA, 1962, Buenos Aires, p. 58.

[8] Prieto, Adolfo: El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, Prólogo.

[9] Maranghello, César: op. cit., p. 25.

[10] Martínez Estrada ha cuestionado la obra crítica de Lugones y la de Rojas, por su tendencia a la "deificación" de las figuras nacionales, cuyo único objeto sería canalizar racionalmente su fervor nacionalista o cumplir con un deber patriótico y no ejercer una actividad crítica. Cf. Martínez Estrada: Para una revisión de las letras argentinas, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 88.

[11] Romano ha explicado la oposición, teniendo en cuenta las visiones contrapuestas de Marechal y Borges sobre el personaje, y su vinculación directa con los Martín Fierro del estilo Solanas y del estilo Torre Nilsson, respectivamente. Cf. Romano, Eduardo: op. cit., Cap. IV: "Dos versiones cinematográficas de un clásico argentino".

[12] El artículo se llama Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino y aparece en Cine, cultura y descolonización, Buenos Aires, S. XXI, 1973, pp. 93-98.

MARCOS TABARROZZI

Licenciado y Profesor en Comunicación Audiovisual (FBA/UNLP). Docente de las cátedras "Estética I" y "Teoría de la Práctica Artística". Integrante del equipo de investigación "Arte-Diseño como actividades proyectuales: un encuentro con los sectores productivos emergentes". Director de la revista de artes audiovisuales el extranjero.