

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Estética y Teoría de las Artes

CRISIS DE CONSCIENCIA
LA APARICIÓN DEL PUEBLO EN CUATRO FILMES
DEL CINE MODERNO ARGENTINO (1959-1988)

Maestrando MARCOS TABARROZZI
Directora: Lic. MÓNICA CABALLERO
Co-director: D.C FABIO BENAVIDEZ

INDICE

Agradecimientos	p. 03
Resumen	p. 04
Introducción	p. 05
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	
Capítulo 1. Conceptos de estilística política para una interpretación del cine argentino	p. 21
CUATRO OBRAS MODERNAS Y LA APARICIÓN DEL PUEBLO	p. 47
Capítulo 2. “La caída” de Leopoldo Torre Nilsson, 1959	p. 48
Capítulo 3. “El dependiente” de Leonardo Favio, 1969	p. 66
Capítulo 4. “Los Hijos de Fierro” de Fernando Solanas, 1978-1984	p. 84
Capítulo 5. “El amor es una mujer gorda” de Alejandro Agresti, 1988	p. 104
Conclusiones	p. 118
Bibliografía	p. 125

Agradecimientos

*A los docentes de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes,
en especial a Clara Azaretto, María de los Ángeles de Rueda, Carlos Vallina,
Eduardo Güner, Analía Melamed y Juan Carlos Romero*

*A las directoras de la Maestría,
a María Elena Larregle y el equipo de la
Secretaría de Publicaciones y Posgrado (FBA UNLP)*

*A Jorge Villapol y Nicolás Alessandro
A Luz y Antonio, que sobrellevaron con paciencia la convivencia con el maestrando*

A Mónica Caballero y Fabio Benavidez, que acompañaron con generosidad el proceso

A mis padres y hermanos

CRISIS DE CONSCIENCIA
LA APARICIÓN DEL PUEBLO EN CUATRO FILMES DEL CINE MODERNO
ARGENTINO 1959-1988

Resumen

En momentos críticos de la historia argentina, como modelación buscada por cada programa autoral o emergencia involuntaria, la imagen del Pueblo se hace presente en el cine. Esta (re)representación del Pueblo se da como una situación compleja, que compromete el rol intelectual del cineasta y el misterio de la otredad política.

Esta tesis se propone analizar algunos modos de esa aparición en cuatro películas argentinas del período histórico que va desde el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955 hasta el final del gobierno de Raúl Alfonsín en 1989. En este lapso de más de treinta años se dan constantes políticas y estéticas significativas, que permiten un abordaje en donde las categorías de la significación audiovisual y la historia cultural se estrechan en torno a un significado (el Pueblo), que es metáfora política e imagen artística a la vez.

Nuestros casos de estudio son filmes paradigmáticos del cine argentino moderno: *La caída* (1959) de Leopoldo Torre Nilsson, *El dependiente* (1969) de Leonardo Favio, *Los hijos de Fierro* (1978) de Fernando Solanas y *El amor es una mujer gorda* (1988) de Alejandro Agresti. Estas obras nos presentan modelos, figuras de época que interpelan la dinámica de lo real y el sentido del cine.

INTRODUCCIÓN

Una expresión como “los Pueblos” no apunta en nada a la unidad de una esencia, de una entidad con referencia a la cual pueda glosarse su firma una, inteligible y verdadera, completamente distinta de su apariencia múltiple, sensible y ficticia (...) Las distinciones y los axiomas de la filosofía idealista se aplican muy mal a esas cosas, humanas y demasiado humanos que llamamos “Pueblos”, “masas” o “multitudes”.

Georges Didi-Huberman (2014: 21)

1. El retorno del Pueblo

La cuestión de la representación del Pueblo en el cine vuelve a estar, sin duda, en discusión. Recientes trabajos de Didi-Huberman en el ámbito europeo, y de Ana Amado, Mariano Mestmann, Nicolás Prividera y Gonzalo Aguilar - entre muchos otros- en el ámbito argentino, indican un reposicionamiento de los debates sobre la imagen fílmica de ese significante de lo colectivo que también –en atención a un extenso abordaje durante el siglo XX-, recibió el nombre de masas, multitud o comunidad.

La proliferación de respuestas teóricas sobre el tema se da más de dos décadas después de indagaciones fundamentales: Jacques Rancière en 1991 (*Breves viajes al país del Pueblo*), Jean-Claude Bernardet (*Cineastas e imágenes del Pueblo*, 1985) y un capítulo que Gilles Deleuze le dedicara al tema en *La imagen-tiempo* (1985). Otros autores, como Jean-Louis Comolli y Raúl Beceyro, no reconocieron la figura pero la rodearon conceptualmente, aportando términos fundamentales en sus imprescindibles estudios en torno al eje cine e ideología.

Pero a pesar de que los textos mencionados siguieron teniendo vigencia desde su publicación, la discusión se hallaba, al inicio del siglo XXI, estancada. La remanencia de un escepticismo deconstructivo y formalista, de concepción posmodernista, se hizo telón de fondo de muchas de las indagaciones en torno al cine argentino.

Sin duda, las reflexiones críticas que tomaron nota de la crisis contemporánea del concepto de Pueblo (y su utilización esencialista) desmontaron la estructura rígida de muchas discusiones de los años '70 y '80. Pero, paradójicamente, adhirieron a un espíritu de época poco afín a lo político. Basados en el argumento de que los excesos discursivos, dogmáticos y poco fundamentados de gran parte de los escritos estéticos y sociológicos previos no tenían rigor científico, los estudios contemporáneos se actualizaron en su erudición pero también, en medio de una de las grandes crisis de la historia argentina y latinoamericana, se despolitizaron.

El retorno del Pueblo a las agendas académicas de los últimos años no parece casual. Surge como respuesta, crítica y diálogo con el surgimiento y perduración de gobiernos regionales que se autodefinen como populares y sostienen discursos políticos dirigidos hacia el Pueblo. En esta escena nos encontramos actualmente y su complejidad requiere tanto la recuperación de los aportes teóricos de varias décadas como la revisión de sus condicionamientos ideológicos.

Del mismo modo que la coyuntura actual retornó a un término aparentemente anacrónico (el Pueblo) y la teoría fue interpelada en sus inscripciones ideológicas, esta tesis quiso revisar cuatro filmes fundamentales de las décadas del 50, 60, 70 y 80 para interpretar de qué modo el Pueblo es evocado y cómo se construyó esa presencia (o ausencia) en términos de lenguaje.

Los casos de estudio que proponemos surgen de filmes paradigmáticos del cine argentino moderno: *La caída* (1959) de Leopoldo Torre Nilsson, *El dependiente* (1969) de Leonardo Favio, *Los hijos de Fierro* (1978) de Fernando Solanas y *El amor es una mujer gorda* (1988) de Alejandro Agresti. En ellos se presentan modelos, figuras de época que interpelan la dinámica real, sugieren apariciones de lo popular y vuelven sobre el sentido del cine en nuestro país.

2. Justificación del problema y presentación del modelo conceptual

En nuestro propio desarrollo conceptual la preocupación específica por la imagen del Pueblo se inició en 2007, como parte de un recorrido que quería aislar motivos y relatos culturales en el cine argentino, deduciéndolos desde la puesta en forma y el lenguaje, y no sólo desde lo temático y lo narrativo. Entre otros motivos seleccionados

(el baile, los niños, el dinero), el de Pueblo ocupó un lugar preponderante, como figura central entre esos *pathosformel* warburgianos que se repetían una y otra vez en la historia audiovisual de nuestro país. Relacionados con esa *reducción de lo mágico* que marca Burucúa -siguiendo a Warburg (2001:10)- específicamente daban cuenta de las crisis de sentido en la imaginación de nuestro país.

Previamente, entre 2001 y 2002, habíamos trabajado un acercamiento a la obra de Torre Nilsson, Solanas y Favio, y su particular abordaje de la literatura gauchesca. Entrecruzamos en esa investigación el estudio formal (de lenguaje, estilo y retórica audiovisual) con la interpretación político-cultural; dos enfoques que se hallaban disociados en la historiografía del cine argentino hasta bien avanzada la década del '90. La historiografía contemporánea del cine y los teóricos de una nueva generación pudieron salvar muchos de los vacíos de ese desencuentro, pero todavía aparecían en 2001 ciertas resistencias incomprensibles.

Esquematizando ilustrativamente las dos posiciones diríamos que desde el enfoque "sociológico" la indagación en el lenguaje audiovisual surgía como una frivolidad propia de formalistas. Y, del lado "formalista", el estudio de una imagen en términos políticos (como la de Pueblo) se leía como una desviación "populista", que demandaba la inmediata aparición de premisas y distancias liberales, aún para analizar autores que no lo eran.

Aunar los dos modelos de lectura fue entonces nuestro punto de partida para una tesis de grado, presentada en 2002, y diferentes escritos interpretativos producidos durante el desarrollo de dos becas de investigación (2006-2010) de la Universidad Nacional de La Plata, que coincidieron con los estudios en la Maestría en Estética y Teoría de las Artes. En los trabajos desarrollados desde 2006 –al igual que en la presente tesis- sobresalían los conceptos por encima de los casos, es decir que, ubicábamos a la teoría como extenso prólogo del estudio de los filmes. Las razones para esta relación entre partes en el proceso de investigación fueron varias: contextualizar el análisis, dar cuenta de la profundización y actualización teórica realizada por quien escribe pero, sobre todo, reposicionar situadamente conceptos como autor cinematográfico, política de la forma fílmica o Pueblo, desandando categorías naturalizadas, revisando términos desde una perspectiva descolonizada del arte que convoque apuntes e hipótesis dispersas de teóricos e historiadores de los múltiples campos en tensión.

Este marco integrador fue denominado – provisionalmente - *estilística política*. Su funcionalidad era acotada y debía ser pertinente para abordar un objeto de estudio específico: las poéticas del cine argentino. A lo largo de la cursada y de los últimos cinco años de trabajo dispusimos de este modelo de lectura para pensar ciertas obras autorales argentinas desde mediados de los años ´50 hasta la actualidad. La necesidad de expresar algunas consideraciones de estilística política y su gravitación en la interpretación de los casos, nos ha llevado a dedicarle el capítulo 1.

En términos de un recorrido a futuro, esta tesis representa el primer estudio específico sobre un motivo o relato cultural. Un primer paso en la interpretación de cómo el estilo cinematográfico logra cristalizar significados sociales complejos. La imagen del Pueblo es, en la historia argentina, un núcleo principal en términos de la relación entre lo real y el cine.

En próximos estudios, luego de finalizada esta etapa, esperamos desarrollar la figura de la casa como alegoría de la Nación y, mucho más adelante, un estudio completo de relatos culturales desde el cine argentino.

Pero para continuar, corresponde operacionalizar los términos que forman parte de nuestra proposición “La aparición del Pueblo en el cine argentino moderno argentino (1959-1988)”

3. Los términos. Modelos operacionales

3.1. Crisis de consciencia

Crisis de consciencia es una expresión que surge de una interrogación histórica: ¿cómo reacciona en la inmediata posguerra el cineasta (ahora *moderno*) ante la demanda de la política?

Aunque el neorrealismo y –una década más tarde- las primeras olas de los “nuevos cines” no acusaron el impacto directamente si fundaron la norma de su mirada en confrontación con la actitud colaboracionista del cine clásico, que había dejado en fuera de campo el genocidio y persistido en sus afanes de estetización de lo real (Daney, 2004: 82). La lección de *Noche y Niebla* (Resnais, 1956) es ejemplar para ilustrar las características de esta primera etapa: el cine aún no es convocado a la acción pero sí a la mirada reflexiva y crítica desde una postura que no disuelve las

contradicciones y plantea la memoria como desmontaje político, evitando tanto la espectacularización como la objetividad (Aprea, 2004: 204).

Por otra parte, las condiciones de ingreso institucional del cine al campo del arte preanunciaban este llamado problemático: al pasar del artesanado al status de Autor-Artista, de la producción seriada del estudio al concepto de *escritura* de Alexandre Astruc, el cine se ubicó en un nivel de autoconsciencia intelectual, de “pérdida de la inocencia” que habilitaría los mismos pedidos que se le hacían a las otras artes en los tempranos ´60. Las demandas de intervención crítica en lo político alcanzaron su culminación en el bienio 68-69 (el Mayo francés, Vietnam, el Cordobazo), y vulneraron cualquier pretensión de autonomía, llevando al cine a un estado de responsabilidad (y de “culpa”), que suscitó una serie de aclaraciones y proposiciones –que prosiguen hasta hoy- acerca de las responsabilidades de lo intelectual y sus vinculaciones con la esfera de la acción transformadora.

Sin embargo, como veremos en el capítulo 1, en este listado de demandas de compromiso al cine comenzaron a notarse las diferencias entre la situación en Europa y la situación en Latinoamérica. Mientras los autores italianos, franceses, alemanes o ingleses respondieron al llamado desplegando la consciencia del cine como refracción formal ante un estado de las cosas o planteando el dispositivo y el lenguaje como instancias de problematización de la memoria del Holocausto; en Latinoamérica la violencia real de un poder ilegítimo, militar, dejaba márgenes de acción y reflexión más acotados. Ante la imposición de una Nación falsa, que omitía su independencia ficcional y la colonización cultural y económica que padecía, el Autor de Latinoamérica debió combatir una serie de relatos ideológicos (o testimoniarlos) antes de llegar a una discusión más abstracta sobre las ontologías del cine o las implicancias éticas de la imagen. Por ello el problema de la Nación, que surgía lateralmente en los grandes autores europeos, fue directa o indirectamente un frente simbólico de resistencia para los cineastas de América Latina. La Nación funcionó como espacio receptor de los debates identitarios en los que el Pueblo aparecía como superficie necesaria. La presencia de lo popular, como dato de lo real social, era ineludible para el cine. Sea como masa, como trama policlasista de sectores diversos o colectivo emancipador, la representación del Pueblo era urgente en tanto objeto de exclusión de la Nación Oficial. En Latinoamérica, a partir de los años ´60, invisibilizarlo totalmente (como hacía el poder hegemónico) era imposible. Se podían asumir sus formas (desde la

mediación intelectual) o subestimarlas, pero el cine autónomo de la modernidad, teñido de prestigio intelectual, no podía ignorarlas. El Autor moderno, que quería trazar mapas de lo real a través del lenguaje y la forma, encontraba sus rastros y *apariciones*. La consciencia, en este sentido, venía de la mano de la crisis.

3.2. Aparición del Pueblo

La expresión “aparición del Pueblo” contiene dos partes. Según el Diccionario de la Real Academia Española, aparición remite a una manifestación que causa “sorpresa, admiración u otro movimiento del ánimo”; y también significa “fantasma” o visión de un ser sobrenatural.

La idea de *aparición* resulta pertinente para el caso porque si el Pueblo es, al menos en el nivel del discurso, un adjetivo o propiedad no sustantiva (lo *popular*), huidizo, apropiado u ocultado por las proyecciones de la hegemonía, una imagen del Pueblo en el arte será, necesariamente, sorpresiva y espectral. Y aunque el Autor intente, por su propia condición intelectual, organizar (traducir) los signos del Pueblo, en contextos de crisis y trauma como el planteado en nuestro estudio (1955-1989) el exceso de imágenes sintomáticas y fantasmales en torno a esa otredad, y la falta de asideros conceptuales, confirmarán una doble imposibilidad: el Pueblo sólo puede ser, en el cine, aparición.

La segunda parte de la expresión incluye el término Pueblo que, como es sabido, lleva a un problema teórico de extrema complejidad, que compromete a la sociología de la cultura, la filosofía y el arte desde al menos setenta años. La categoría de proletariado, mucho más precisa en términos sociológicos y políticos, es una base sin dudas fundamental para la comprensión de qué puede entenderse por Pueblo, pero no alcanza para definirlo en su dinámica cambiante y contextual. Para Geneive Bolleme, referirse al Pueblo implica siempre “...*recortes arbitrarios, que engendran, a fuerza de juicios o de decretos, una especie de esquema de objeto, puesto que, apenas formado, se deforma, y así parece que uno persigue un objeto siempre supuesto, jamás alcanzado, y sobre el cual el discurso va a ejercerse con obstinación*” (1990: 46). Para Pierre Bourdieu, Pueblo (al igual que clases populares, trabajadores, medios populares

y otros términos) es un concepto que debe “*sus virtudes políticas al hecho de que es posible ampliar su referente a discreción*” (2014: 23).

Esta dificultad para una designación, sumada a los equívocos contemporáneos entre lo popular y lo masivo, hace que el estudio de lo popular no sea patrimonio de una ciencia social específica, sino un abordaje transdisciplinario (García Canclini, 1987: 8).

Pero las utilizaciones y manipulaciones del término, en función de su vaguedad, también han sido una excusa para evitar la discusión. Las críticas al populismo, por ejemplo, suelen inhibir cualquier análisis por que asocian el pensamiento de lo popular con la irracionalidad y la demagogia; las últimas intervenciones de Laclau (que reivindica el populismo como lógica y articulación de demandas sociales) y las aclaraciones recientes de Rancière, que advierte que en Europa el término populismo significa algo diferente a lo que significa en América Latina, (2014: 119), parecen haber puesto una clausura parcial a esta desidia.

En nuestro marco teórico nos ubicaremos –como gran parte de los estudios sociológicos sobre el tema- en la línea gramsciana, de particular afinidad a la situación latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX. Para Gramsci popular es sinónimo de subalterno, y éste se define como oposición a un poder hegemónico en estado de “*defensa alarmada*” y sufriendo la iniciativa de la clase dominante “*aún cuando se rebela*”. Por eso “*cualquier brote de iniciativa autónoma es de inestimable valor*” (1981: 27). Gramsci ya puntuaba la fragilidad de estas iniciativas, porque las clases subalternas son una fracción disgregada de la sociedad civil y su unificación siempre parcial (1981: 89-90). En la teoría gramsciana encontramos otras consideraciones valiosas: lo subalterno implica articulaciones entre clases y es posible en el marco de lo nacional. Como señala Khiari, la del Pueblo es una coyuntura “interclasista”, pero que transcurre sobre un eje móvil que también comprende a la nación, la ciudadanía-soberanía y las razas sociales, con absorciones y superposiciones de estas categorías, de acuerdo al contexto de oposición (2014: 103-105): entonces lo popular es una emergencia posible por la hostilidad exterior a ella misma (102). Existen, sin embargo, sentidos positivos: el Pueblo es *afirmación* ante una dominación colonial o ante un Estado que no lo reconoce como parte del pueblo oficial (Badiou, 2014: 19).

Como signifiante en la historia reciente de América Latina, la consideración de Pueblo merece una conceptualización específica, que atienda a su dinamismo e importancia respecto de la resistencia al neocolonialismo. En este sentido, Alcira Argumedo afirma que:

“La heterogénea composición de lo popular en América Latina y el dilema no resuelto de la autonomía y la justicia social, otorgan al Pueblo una complejidad política significativa aún cuando, en sus líneas fundamentales, hace referencia al conjunto de los sectores sociales y de las fuerzas políticas dispuestos a afirmar los intereses nacionales y la solidaridad frente a los proyectos neocoloniales (...) El concepto de Pueblo entonces hace referencia a la construcción de un bloque político-social del conjunto de las clases subordinadas, cuyas características son esencialmente históricas, ya que la composición en clases y fracciones sociales que han ido integrando esos movimientos populares ha adquirido rastros disímiles en los distintos países y coyunturas de la historia” (2011: 210)

Néstor García Canclini promovió también el concepto de hegemonía, para la lectura de la situación latinoamericana considerándolo superador de la idea de dominación, en la medida en que implicaba una *“dirección política o ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder...”* (1984: 72-73).

Ticio Escobar también opta por una caracterización particular para pensar lo popular en Latinoamérica y, siguiendo la idea gramsciana, comprende lo popular como *“las diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías y de las minorías excluidas de una participación plena y efectiva, ya sea en lo social, lo económico, lo cultural o lo político, cuyas prácticas o discursos ocurren al margen o en contra de la dirección dominante”* (2004: 88). Esta definición operativa condiciona las posibilidades del arte, y del cine (como arte de lo real) en particular.

Si el Pueblo es, necesariamente, un efecto de la hegemonía, una cesura efectiva en la enunciación de un otro negado, un cine institucionalizado en la cultura oficial sólo podrá acceder a ello a la distancia y, mayormente, desde una reflexión que de cuenta de la imposibilidad de trascender los límites impuestos por invisibilización hegemónica (Tabarrozzi, 2014: 45).

3.3. Cuatro poéticas e Hipótesis de trabajo

¿Por qué, en este contexto histórico priorizamos la mirada autoral como expresión de la representación? En atención a una historia cultural que ha buscado la síntesis y el despliegue de los significados políticos en el ámbito artístico, consideramos que la elección de la mirada del Autor –concepto siempre plurivalente pero incesante- era más que pertinente. En el Autor cinematográfico moderno se da la confluencia de la consciencia intelectual, la imaginación de lo real-político y el afecto. Al igual que el concepto de Pueblo, el término Autor, luego de una crisis aparentemente terminal a finales de los ´70 (ver capítulo 1) aparece reivindicado desde revisiones teóricas actuales que lo reinvierten políticamente como discurso poético de lo real.

En la literatura argentina – referencia central para el cine- que se inicia a partir de “Casa tomada” (1948) de Julio Cortázar, se inicia una etapa en la que las escrituras producen intervenciones inequívocas en el plano de la imaginación política. En el cine, a partir de la figura de Leopoldo Torre Nilsson -que inauguró en 1956 el concepto de cineasta intelectual y prefiguró el rol para las décadas siguientes-, pasando por los cambios en la figura autoral que supusieron las poéticas de Favio y Solanas, y llegando hasta las solitarias incursiones de los años ´80 que resistieron la profesionalización o el conformismo (representadas por Agresti), se encuentran puntos fuertes y reconocibles del encuentro entre la consciencia intelectual y esa Nación en la que aparece el Pueblo. Pero, aunque la autoafirmación intelectual del Autor no hubiera existido, un fenómeno como el cine, presente en décadas dominadas por regímenes represivos, con el partido mayoritario proscrito durante dieciocho años y la libertad como una *rara avis*, iba a modelar la crisis del mismo modo que la luz o la puesta en escena.

La relación conflictiva con las apariciones del Pueblo implicó dos estrategias: alegorizar el desencuentro del cine con las apariencias populares (tema principal del cine moderno argentino, desde Torre Nilsson) e intentar – pese a todo- capturar o interpretar los signos (tiempos, voces, modos) de lo real que aludieran al Pueblo. Aspectos explicitados en el punto 5 de esta Introducción, y que son parte de nuestro análisis.

Como obras de ficción paradigmáticas de las cuatro décadas, *La caída* (1959) de Leopoldo Torre Nilsson, *El dependiente* (1969) de Leonardo Favio, *Los hijos de Fierro* (1978) de Fernando Solanas y *El amor es una mujer gorda* (1986) de Alejandro Agresti

ofrecen indicaciones sobre los trazados imaginados para el Pueblo o las negociaciones entre lo sintomático y la reflexión del cine en torno a lo popular. Son piezas centrales de poéticas autorales ampliamente exploradas, que figuran en los conocidos cánones de lo que solemos llamar cine de autor en Argentina y, muestran la particularidad de haber surgido como intervención en momentos específicos de conflictividad social.

Aunque las escrituras en cuestión presentan otras obras de igual o mayor reconocimiento (por ej. en Torre Nilsson *La casa del ángel* – 1956- o *La mano en la trampa* – 1962-, en Favio *Crónica...* -1965- o *El Romance* – 1967-, en Solanas *La Hora de los Hornos* – 1968-) para la construcción de los casos hemos priorizado la relación descripta de los filmes con los contextos y el acercamiento más problemático hacia el objeto del Pueblo.

3.4. Cine argentino, cine moderno, cine moderno argentino

Decir “cine argentino” implica lidiar con una generalización “indiscriminada” que asocia aspectos superficiales de las condiciones de producción (la realización en el marco de una “industria” nacional) de obras cuya relación con el imaginario de la Nación es disímil y hasta disociado. En 1995 Sergio Wolf sugería un desplazamiento del abordaje de lo “nacional” hacia el estudio de las poéticas, en el marco de una emergencia deslocalizada de *cines* de resistencia al cine hegemónico. (Wolf, 1993, 4). En el mismo sentido se expresaba David Oubiña al decir que:

“Yo creo que hay un Tercer Mundo del Cine que está lejos del tercermundismo geográfico y político. Me parece que es de todos aquellos que trabajan por afuera de lo que Hollywood ha hecho con el cine dominante. En un sentido todo cineasta alternativo tiene ese problema, tiene que estar obligado a responder no solo a la pregunta del cine, sino de qué manera se deconstruye y se construye un nuevo modo de cine. (...) no creo que sea una cuestión exclusiva de los cineastas del Tercer Mundo, sino más bien que el Tercer Mundo es un especie de emblema de un cine alternativo” (Tabarrozzi, 2006: 4).

Consideramos acertado partir de una concepción operativa del término “cine argentino”, entendiéndolo como el intento cultural por parte de poéticas y estilos diversos, de ver un mundo social específico y sus conflictos (en nuestro modelo de lectura, el de la Nación en crisis). Esta definición excede las circunstancias de las dinámicas económico-productivas (si el film es una coproducción, si fue filmado en el extranjero) y apunta a la intención política; permite considerar incluso filmes “extranjeros” si éstos adhieren a este propósito crítico de pensar la Nación. Para Getino el cine nacional “aspira a constituir una identidad, también al interior del cine”, en oposición a los filmes con “nacionalidad” argentina cuya historia sin embargo se limita a una “serie de variaciones sobre la ideología de la dependencia” (2005: 268).

Por otro lado, la acepción “cine moderno argentino” abarca, de modo genérico el proyecto interrumpido que se dio en cierto momento del cine nacional y que, en consonancia con los procesos de igual nombre en Europa y el resto de América, supuso la concepción de obras críticas de la función espectacular del cine clásico. La tesis genérica de una modernidad cinematográfica del cine argentino se encuentra en postulaciones de Claudio España, Gonzalo Aguilar, Ricardo Manetti o David Oubiña entre otros, y parte de un hecho concreto: el surgimiento, a mediados de los años 50, de escrituras Autorales visibles, que cuestionan la transparencia del modelo narrativo clásico. Un primer paradigma estaría expresado con la obra de Torre Nilsson y Ayala y se consolidaría luego, plenamente, con el advenimiento de la Generación del 60’.

Pero pese a la difundida aceptación de este postulado la idea de una modernidad fílmica resulta frecuentemente extraña a la historiografía. Sin duda, la imposibilidad de un despliegue sostenido de este proceso en nuestra historia cultural produjo el efecto de algo “imperfecto”, como si la irrupción de obras claramente modernas no pudiera ser aceptada porque el escenario fue disperso, no sistematizado en lo colectivo, lleno de fragmentos culturales que convivían con otras obras (la mayoría) aún clásicas o de tono estético conservador. Un escenario difícilmente asimilable al modelo sólido de una modernidad fílmica plena en “obras maestras”, en una comparación que por su pretensión cosmopolita terminó siendo incorrecta en términos conceptuales.

En cualquier caso, y como intentaremos desarrollar en 1.4, la proyección de una modernidad en ciernes, con retrocesos y bifurcaciones impensadas, de paso irregular y

lejana a los modelos de Francia, Italia y Alemania parece más cercana a una consideración dependiente del arte que a una visión rigurosa.

En este trabajo optamos por ubicar a ciertas poéticas del cine argentino como partes de un proyecto de modernidad artística, cuyo contexto específico fue el de la interrupción política y cultural permanente (censura, persecución política, desaparición de sus artífices), que hizo mella en su desarrollo pero le dio su identidad histórica y sus conflictos particulares.

Un proyecto sin duda inconcluso, parcial, de una modernidad “descentrada” en términos de Casullo (1995: 62) y que incluso fue retomado por una generación posterior. Como dice Domin Choi:

“El cine argentino de la última década [1993-2003] parece asentar su actualidad en una persistencia de la idea moderna del cine y en la relación de éste con la historia (...) se sitúa en una impensada línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el grupo de los cinco y aun las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del siglo veinte (2003: 87).

La escena artística irregular del cine moderno argentino se compensa por relaciones culturales de continuidad (voluntaria e involuntaria), que explican cómo algunos motivos (como el de Pueblo) retornan cíclicamente.

3.5 . El período abordado

3.5.1 La interpretación por períodos

En la historia y la historiografía del cine argentino la interpretación por períodos es frecuente y, de diferentes modos, así han leído la historia audiovisual argentina teóricos e historiadores muy diferentes, como Domingo Di Núbila, Fernando Peña, Octavio Getino, Sergio Wolf o Claudio España. En términos sociológicos, la relación de contraste entre las obras y las circunstancias sociales, económicas y políticas que las atraviesan, no requiere de mayor fundamentación. Pero en atención a lo estético – desde dónde se pueden objetar el riesgo de determinismos- también es una opción productiva. Plantear los períodos como objetos construídos (el cine de la democracia, el cine del kirchnerismo, etc.) implica referirse siempre a marcos operativos, de diálogo

con la estética de un momento cultural y sus significados. Sergio Wolf propone una perspectiva razonable: poner el acento en la lectura formal de los filmes para buscar la marca de los períodos allí. Resulta imprescindible entonces *“hallar coordenadas que enlacen las obras, detectar la trama de sentidos que van tejiendo las películas, buscar ciertos ‘tópicos’ propios del período, pero que estén alojados en las películas mismas”* (1995: 60).

Nuestra interpretación de la extensa etapa histórica propuesta (1959-1988), compuesta empíricamente por varios períodos como explicaremos en 3.2, asume datos institucionales, estéticos y sobre todo culturales; como la idea de crisis que persiste tenazmente durante las décadas del 50 al 70, vuelve hacia mediados de los años '80 y se sobrepone como horizonte de toda actividad intelectual durante treinta años.

3.5.2. 1959-1988

Por otra parte, el análisis las relaciones entre la Autoría, Pueblo y Nación, comprometiendo momentos y poéticas dispersas a lo largo de treinta años es solo posible desde la validación de una premisa: tanto los proyectos del cine como el de Pueblo y Nación se vieron a sí mismos por un lado inconclusos – en referencia a sus modelos -, y por otro mutilados – en el orden del ataque sistemático y a veces mortal a sus principios-.

En términos históricos, el período abordado abarca momentos afines como partes de un devenir marcado por la inestabilidad, donde la democracia plena es excepcional y la represión se va perfeccionando hasta llegar al aparato sistemático de la dictadura cívico militar, que ni siquiera puede ser desmantelado en el retorno democrático.

Dentro de esta etapa hemos priorizado instantes de crisis; momentos sensibles que diferentes obras quisieron poblar: la salida de la Revolución “Libertadora” en 1958, el culmen de la dictadura de Onganía en 1968, los años ligados al retorno de Perón, la sanción de las leyes de impunidad entre finales de 1986 y mediados de 1987. Son instantes de transición, marcados por frecuentes vacíos de sentido que se producen entre las grietas de climas políticos.

Es frecuente que la historiografía y la historia del cine argentino prioricen los puntos luminosos, los momentos de autoafirmación cultural y política, como el bienio 1973-1974 ó los primeros años del alfonsinismo. ¿Pero no es más urgente la búsqueda e interpelación de las imágenes identitarias cuando la crisis de sentido tiene lugar?

4. Metodología y delimitación. Categorías y niveles de análisis.

Objetivo.

El abordaje planteado requiere de un modelo interpretativo de lectura que comprenda al campo audiovisual como fenómeno histórico y político, en una estructura más afín a lo ensayístico que a la del *paper* académico. Por ello se despliegan hipótesis y consideraciones abiertas en cada sección; también se incluyen en el capítulo 1 reflexiones y desarrollos que fueron parte del proceso de trabajo, aunque excedan a los casos y no hayan sido totalmente instrumentalizados. Forman parte del proceso y configuran una serie de aprendizajes del recorrido académico por la Maestría en Estética y Teoría de las Artes que consideramos valioso incluir.

En atención al objetivo general de analizar los modos de aparición del Pueblo en cuatro obras paradigmáticas del período 1959-1988 hemos delimitado tres niveles de estudio: lo estilístico, lo alegórico y lo enunciativo.

En primer lugar las imágenes del Pueblo se dan por medio de una *construcción estética*. Intentaremos describir las decisiones fílmicas, es decir, el uso de los recursos que adjetivan lo que el film tematiza explícitamente como multitud, masa o – abiertamente- Pueblo. En términos de lenguaje, el Pueblo es la construcción de una mirada sobre los otros: un registro de los diferentes grados de afecto sobre los cuerpos, los rostros y los ruidos o silencios, así como la manifestación de una configuración temporal y espacial de núcleos culturales.

Un segundo nivel, mucho más transitado, es el análisis de la *representación alegórica de lo real social* (y el lugar del Pueblo en ella). La alegoría resulta un modo típico del período para imaginar y cartografiar lo real, aunque cada poética – de acuerdo a su visión del mundo- sostenga una relación diferente con las zonas simbólicas exploradas. Entenderemos la alegoría en el sentido benjaminiano, como ruina o negatividad, lejos de la concepción de Benedetto Croce de la alegoría como

error estético, como un desdoblamiento “frío” de concepto e imagen (1979: 31). La lectura alegórica que proponemos se relaciona con la manifestación o “expresión de la convención” que menciona Benjamin; en donde la historia y la decadencia se inscriben “en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad” (1991: 170-171). La sensibilidad estilística del cine moderno es afín a la deformación y al extrañamiento, en este caso, de las imágenes espectaculares de un Pueblo idealizado por el cine clásico.

En la interpretación alegórica de estas piezas fílmicas partiremos de las postulaciones sobre la alegoría de Fredric Jameson (1995) y (2012), incorporando las objeciones y despliegues de Ismail Xavier (1999) y de Aijaz Ahmad (1994), que advierten sobre los riesgos de homogenización o reduccionismo que una postura como la de Jameson supone. Algunas cuestiones adicionales sobre la alegoría nacional serán planteadas en el inciso 1.5.1.

Parte de la interpretación alegórica se basará en la descripción de personajes-fragmento y sus interrelaciones. Estas figuras, construidas como personajes, tienen valor en sí mismas pero su valor se da por la posición que ocupan en relación tanto con el mundo ficcional como con el mundo político real, en una dialéctica entre fragmentación y totalización (Xavier, 1999: 361). No tienen la autonomía de los arquetipos o los estereotipos, sino que funcionan como signos parciales de un discurso más amplio de estrategias alegóricas. Los personajes-fragmento, ruinas de un mundo en descomposición, son normalmente investidos de un peso estético adicional (el Autor nos muestra su temporalidad y acciones menores como un dato significativo), que remita a una “inexpresividad” de valor cultural: una indeterminación que alude más a la convención previa que a la proyección utópica. La ruina y la inexpresividad, en tanto rasgos alegóricos de obras que ejercen la mirada de la otredad, producen sentidos interpretables.

El tercer nivel de análisis comprenderá la *enunciación autoral*, el lugar desde dónde el discurso se afirma como entidad para hablar del Pueblo, articulando una posición moral que interpela al poder político, que también se atribuye esa cualidad. En los intervalos de la enunciación, en ese “entre” mencionado por Didi Huberman (2014: 23), es dónde cada escritura muestra los puntos débiles de su férreo control del sentido y devela los “ruidos” del Pueblo. El discurso autoral, que pretende esconder síntomas o ideogramas detrás de la autoridad estética, produce significados contundentes cuando es leído en sus grietas (Jameson, 2003: 111).

Así mismo, el análisis de la enunciación se puede ampliar describiendo una estrategia frecuente del Autor: encarnarse en un personaje o *alter ego* que funcione como mirada deseante y sentimiento (de tristeza, admiración, espanto) ante los otros. El cine moderno, desde Rosellini, ha utilizado esta modalidad de observación para manifestar su estupor y reconocer sus límites, en una operación que desde la sinceridad pretende abrir una puerta hacia la subalternidad.

Por último, los metadiscursos y signos extradieгéticos son otro elemento de análisis, en tanto huellas de las contradicciones y puntos de fuga del discurso: desde un título de crédito hasta un plano intervenido pueden indicar el nivel de conflictividad de la enunciación.

Concluyendo este resumen metodológico, mencionamos las variables tenidas en cuenta para el trabajo:

- Patrones estilísticos de la obra, desde los siguientes indicadores: organización del espacio fílmico / organización del tiempo fílmico / organización del encuadre / organización de la banda sonora / organización de los movimientos de cámara.
- Construcción alegórica del significado "Pueblo", considerando: presencia en la narración del tema, relación con relatos históricos y mediáticos, alusión a imágenes emblemáticas de lo multitudinario y representación audiovisual
- Contexto estético y socio político de la obra, atendiendo a la situación institucional, política y económica, además de la coyuntura internacional

CAPITULO 1

Conceptos de estilística política para una interpretación del cine argentino

1.1 El cine y lo real político en Argentina

La presencia de “lo real” en la producción autónoma del cine, aún en los procesos deliberadamente herméticos a las *contaminaciones* externas - como las lógicas de estudios en el cine clásico o el cine experimental- resulta un eje de discusión permanente. Wolf lo sintetiza de este modo: *“que el cine sea un incansable generador de ficciones, no impide que ‘lo real’ esté allí, presente, aún como el invitado que no estaba en los cálculos”* (1994: 267). Esta indicación godardiana supone una diversidad considerable de las “huellas” de lo real: desde anécdotas coyunturales que dejan rastros documentales en el material hasta la última e involuntaria imagen de un Pueblo en extinción. Los mecanismos del arte audiovisual para relacionarse con lo real tampoco son simples: incluyen estrategias críticas para deconstruir otras representaciones sobre lo real, la amplificación y el desplazamiento hacia otros campos de codificación o el retorno de las imágenes al escenario social como signos más “reales” que lo real. En cualquier caso es la significación audiovisual la que constituye eso real, y se impregna de una atmósfera atravesada por la historia.

La relación no puede objetarse tampoco desde los argumentos que piensan al cine como mera evasión o espectáculo. En este sentido, Raúl Beceyro plantea la condición ideológica de los filmes aparentemente más inocuos, los entregados al campo del entretenimiento, que *“...en mayor medida, o con un grado de peligrosidad mayor, contribuye a consolidar la ideología dominante (...) cuando ese trabajo de emisión de ideas y de valores es, digamos así, inconsciente, lo que el film hace es repetir prolijamente los valores y las ideas dominantes”* (1976: 18-19).

Si nos atenemos a las obras del cine argentino, resulta constatable que el diálogo entre el imaginario audiovisual y lo real político se da en una oscilación constante entre reflejos y proyecciones. En un conocido análisis de la producción cinematográfica entre 1976-1982 (“El cine del Proceso”), Sergio Wolf amplía esta idea: resulta

incontestable que el cine no sólo reproduce lo real sino que también lo produce (1994: 268).

En términos de esta relación entre el cine y lo real en la historia audiovisual argentina, podemos pensar diferentes articulaciones: condensación, transmisión, anticipación, crítica o recuperación de lo real.

En los procesos de construcción identitaria, de relación entre imágenes e identificaciones culturales y sociales, el cine ha sido un espacio de **condensación**. En el período pre-clásico y en la década del '30 el imaginario promovido por el cine argentino fue sin duda parte de las síntesis simbólicas sobre la identidad argentina: un espacio de aprendizaje del *ser nacional*. En la década del Centenario, tanto en *La Revolución de Mayo* (1909) como en *Nobleza Gaucha* (1918) se dan operaciones simbólicas, no ajenas a los festejos patrios y a la retórica del primer gobierno radical, que refuerzan un imaginario criollista en crecimiento, conciliando y compensando las tensiones de la heterogeneidad social del país. Durante la década del '30, vemos al cine cristalizando, junto al tango "legalizado" y el fútbol, una matriz planteada en *Los tres berretines* (1933) que permite, en plena "Década infame", la confluencia de nuevas imágenes de homogeneidad en torno a la argentinidad. Aún siendo un dispositivo en vías de institucionalización, el cine era una respuesta fáctica a las demandas imaginarias y su potencial como arte de masas lo hacía magma de proyecciones oblicuas de lo popular.

Respecto de la **transmisión**, puede encontrarse como objetivo de las funciones didácticas que atraviesan la historia del cine argentino y supone una instancia previa de observación y síntesis cultural. César Maranghello nos recuerda este valor social, al describir la constitución de un imaginario nacional en 1933, "(...) como puesta en imagen y legitimación de gestos, peculiaridades lingüísticas y paradigmas sentimentales propios. Fue la pantalla enseñando a la gente a `ser argentina´" (1999: 27-28). El cine de finales de los años '50 también desplegó una pretensión didáctica y moralizante, según Abel Posadas y Marta Speroni. Intención paradójica, porque sus programas habían cuestionado al cine del peronismo por esa misma voluntad de "cátedra". En este sentido es que puede cuestionarse la apropiación de la figura del Autor, "circunscripto a una suerte de vanguardia que se creía llamada no sólo a romper con estructuras consideradas perimidas, sino también a negarlas aún a riesgo de trabajar para una élite. Esta concepción implica un tipo de soberbia intelectual que

necesariamente conduce al didactismo y a la pontificación” (1993: 54-55). Ciertos exponentes del “cine de la democracia” en los años ´80, fueron los que, de modo más claro, llevaron esta tendencia a la testimonialidad y a la “bajada de línea”, movimiento que, según Gonzalo Aguilar, encontró su clausura en la actitud de abandono de lo pedagógico o “denuncialista” del Nuevo Cine Argentino (la Generación del ´90) (2006: 140).¹

Otra articulación, la **anticipación**, surge de la capacidad de síntesis cultural del cine, que permite prefigurar realidades culturales y proyectar símbolos que asechan desde la historia. En este sentido es que Sergio Wolf sugiere la anticipación del peronismo en dos películas de Manuel Romero, entre 1938 y 1942. *“Antes de nacer como movimiento o de tener un liderazgo único o bifronte, el peronismo ya era un imaginario creado por el cine argentino”*. (Wolf, 2007: 15). Fernando Peña señala, por su parte, la anticipación de la dictadura en los filmes *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976), *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (José Martínez Suárez, 1975), *Informes y testimonios* (1973, Carlos Vallina y otros) y *Los Hijos de Fierro* (Solanas).

La relación con lo real también tiene una vertiente **crítica**, muy característica de los postulados del cine moderno, aunque esbozada en varios filmes previos a esa etapa. Octavio Getino y Susana Velleggia demarcan estas obras anteriores a los años ´60 que *“apuntaban al cuestionamiento crítico de la realidad y del cine hegemónico”*. Directores como El “Negro” Ferreyra, Mario Soffici, Leopoldo Torres Ríos, Federico Valle o Hugo Del Carril, que participaban de diferentes esquemas industriales sin perder su condición diferencial, serían los primeros esbozos de una tradición crítico realista, que para Getino y Velleggia es retomada y consolidada luego con Fernando Birri y el Grupo Cine Liberación (2002: 43-45).

Finalmente, la **recuperación** de lo real es una tarea ejercida con celo por el documental argentino de los años ´90, momento en que los relatos sobre el pasado histórico y el presente social comienzan a dejar la ficción (Amado, 2007: 24).

Una lectura escéptica de estas posibles relaciones del cine con lo real podría reducir estas interpretaciones -o aceptarlas con reservas- a meras lecturas impresionistas limitadas por momentos históricos específicos. Las suspicacias respecto de una

¹ Cf. las críticas a esta lectura de Aguilar por su afinidad con el “vaciamiento de lo político” en Prividera, 2014: 70.

relación estructural entre el cine argentino (y sus formas) y la política son coherentes en el contexto de dos factores contemporáneos: el progresivo vaciamiento de significados en torno al Estado-Nación moderno durante los años '90 y la revolución "global" de las tecnologías de la comunicación a principios del siglo XXI, fenómenos que tendieron a borrar la importancia histórica del cine como parte indivisible de la imaginación de la Nación. Por otra parte, la mercantilización creciente de la noción de Autor, desde la década del '80 (Daney, 2003: 15) llevó a un estado de cautela a la hora de plantear asociaciones rígidas entre imaginario político y programas fílmicos. El maniqueísmo de una serie de filmes de los años '80, que simplificó de modo complaciente su mirada de lo real, así como la existencia de sectores de la crítica que desplazaron con cierta planitud coyunturas políticas a significados fílmicos, omitiendo divergencias y contrastes entre los tiempos de ambos, pueden mencionarse como razones de peso para validar de modo ligero esta relación.

Pero resulta culturalmente sintomático que la preocupación por lo real político se establezca a principios del cine moderno (Torre Nilsson y la Generación del '60), prosiga con mayor rigor durante el auge del cine militante, vuelva como postura (impostada a veces) en "el cine de la democracia" y resurja como significado oculto en los inicios del cine contemporáneo (con la Generación del '90). Las proximidades entre las problemáticas existenciales de la sociedad argentina y la mirada del Autor delimitan un trayecto sinuoso pero sugestivo, en donde las demandas colectivas de sentido se intersectan con la voluntad de producir signos de lo colectivo.

1.2. El cine como Nación

Una precisión mayor sobre los vínculos del cine con lo real-político no podría omitir su intervención –compartida con otras artes- en la imaginación de lo nacional.

En efecto, la configuración de la Nación Moderna no puede escindirse de una *estética* de lo nacional, que operó como superestructura para este nuevo tipo de configuración política. Eric Hobsbawn ha descripto con precisión los procesos de interacción que se dieron desde mediados del siglo XIX entre el Estado-Nación y los símbolos estéticos, como parte de un plan de validación. Los dilemas de la relación

entre estética y política durante el siglo XX aparecen prefigurados en este núcleo (2007: 153).

En Latinoamérica, el discutible proyecto de naciones modernas “a la europea”, inviable por la desigualdad sustancial con los centros políticos y económicos del Primer Mundo -que necesitaban una lógica colonial en sus relaciones con la región- articuló una retórica similar a la de otros procesos en Occidente, pero “vacía” e ineficaz en su propósito fundamental de generar lealtades con el poder. La postulación de una Nación soberana en los discursos pero dependiente en la praxis resultó ser, políticamente, irracional, y los símbolos estéticos no pudieron ocultar esa falacia. Ante esta paradoja no resultó extraño que la racionalidad crítica en ese momento de constitución se hiciera propiedad, no tanto de estadistas, sino de escritores, intelectuales, poetas y, finalmente, cineastas. Si el Estado Nación es una construcción ficcional que, desde los *pre-textos* de la lengua, el territorio geográfico y la religión, quiere generar una fidelidad general hacia el poder político, esa condición formal habilitó respuestas estéticas de los sectores excluidos, disidentes u opositores, que vieron en la ficción nacional un espacio a ocupar, una trama de luchas simbólicas plausible de apropiaciones complejas. Así, lo que fue concebido como aparato de poder se transformó, al explicitar su apariencia, en un espacio conflictivo de resistencia (Grüner, 2004: 60). En esa “*pantalla proyectiva*” que es la identidad colectiva, (Prieto, 1988: 9), se colaron los emergentes imaginarios (arquetipos o mitos) de los sectores subalternos. Los signos de estos grupos se convirtieron en representaciones concretas y -como síntomas de las demandas simbólicas no contempladas- en estructuras de un espacio estético *popular* insertado en el seno de las líneas hegemónicas del proyecto Nación.

Como afirma Eduardo Grüner,

(...) si por una parte ese proceso de definición un tanto artificial de “culturas nacionales” tuvo mucho de ficción, por el otro, cumplió un rol ideológico nada despreciable (y que aún hoy está muy lejos de haberse agotado, pese a todos los ideologemas sobre el fin de las culturas nacionales bajo el imperio de la globalización) en la lucha anticolonial. Esta tensión en buena medida irresoluble entre las representaciones “ficticias” y sus efectos “reales” creó, para las nuevas sociedades así “inventadas”, una situación particular y altamente conflictiva bajo la cual la propia noción de “cultura nacional” se transformó en un campo de batalla, y sufrió sucesivos desplazamientos según fuera la ideología, la posición política, étnica

o clasista de quienes intentarán reapropiarse de esa noción (2004: 60).

Por ello, desde principios del siglo XX los fenómenos estéticos han sido para una concepción latinoamericanista crítica de los proyectos coloniales, un ámbito de vanguardia – el único relativamente exitoso según Grüner - en la constelación de representaciones identitarias-colectivas. Las obras ficcionales son particularmente efectivas al evidenciar el carácter imaginario de la concepción de lo nacional que impone ese Estado Nación, estableciendo una confrontación de las ficciones estéticas con las políticas. Tal como plantea Grüner, *“es como si la plena y consciente asunción de una materia prima ‘ficcional’ fuera la forma sobresaliente de una verdad latinoamericana que pertenece en buena medida al orden de lo “imaginario” o lo “alegórico” [...] que no equivalen, en modo alguno, a “falsedad”* (2004: 60).

La ficción artística en la historia regional debatió legítimamente con las representaciones propuestas desde el poder, pero con una autoridad mayor, conferida por el solo hecho de manifestar su condición apariencial. Al representar lo nacional, ante un poder político deslegitimado, el lugar del artista -y su expresión más directa en el campo audiovisual: el Autor- se potenció, vulnerando el espacio autónomo –y cerrado a lo social- que la Modernidad había concebido para él.

Pero antes de proseguir con los avatares de la autoría en la conformación de lo nacional, deberíamos hacer una digresión y explicar nuestra lectura de la situación de lo autoral cinematográfico en el devenir de la segunda parte del siglo XX.

1.3. Breves apuntes sobre la mercantilización y auratización del concepto de Autor

*...el cine conservó su dispositivo propio
y un cierto paradigma del frente a frente con la obra
que desapareció del campo de las artes plásticas.
En este momento se podría decir que son
los cineastas quienes encarnan la firma en el arte.
Jacques Rancière (2005: 11)*

Las corrientes productivas y teóricas que confirmaron la inscripción del cine en lo moderno estaban cohesionadas en torno a la crítica de la racionalización instrumental

de la etapa clásica. Silvia Schwarzböck, desde una revisión de Adorno, resume este propósito: “*el cine moderno se sincroniza con la vida desde una dimensión crítica: lo que se ha fugado de la sociedad no tiene por qué restituirlo el cine. La compensación siempre es ideología*” (2003: 13). Es el rol opuesto al preparado por el cine clásico, que desde narrativas espectaculares de fundación nacional o de reglas positivas de pertenencia al colectivo cristalizadas en géneros y espacios míticos, funcionaba como soporte, mistificación y augurio de imágenes y conceptos de lo social. En esta constelación, las eventuales excepciones del sistema representacional clásico (las primeras escrituras que se desprendían de lo “artesanal”, las vanguardias, los géneros de clase B) eran desvíos permitidos de una maquinaria de placer público (de satisfacción falsa de los hombres, según Adorno) fundada para resguardar lo que se fugó primero de la sociedad y luego del arte moderno. Y que hacía que el cine fuese “más grande que la vida” como dice Schwarzböck.

La crítica al espectáculo clásico, no obstante, implicaba una pérdida grave: la del contacto con lo masivo, asunto primero político pero también pragmático en un hacer tramado por los recursos económicos. En ese extravío se generaba una mayor dependencia material y por ello afirma Deleuze que en el cine moderno, el motivo del dinero reemplaza al eje de la reproductibilidad como aspecto constitutivo (2007: 108). El eje del dinero explica también por qué ese impulso que se despega del clasicismo, no sigue el camino radical de otras artes ni se hace neovanguardia, sino que se inscribe en lo que en la plástica, la música y –en especial- la literatura se denomina como “modernismo”. La figura del escritor-intelectual, tal como se la concebía en el campo literario de finales del siglo XIX y en héroes artísticos como Marcel Proust, expresa una pretensión de *status* y un modelo de la naciente autoría cinematográfica: un estilo reconocible que porta una cosmovisión y hasta una metafísica (como Rohmer y Chabrol leyeron en un autor “industrial” como Hitchcock). La homologación con el campo literario, no obstante, se limitó fundamentalmente a ese préstamo. Aunque el cine replicó la idea social de narración de la literatura, François Truffaut, en uno de los textos fundantes del cine moderno (“Una cierta tendencia del cine francés”) puso un límite concreto en términos de lenguaje y recursos: el cine sólo podía legitimarse desde los modos propios de lo cinematográfico, las técnicas expresivas que hacen a la *puesta en escena* (Romaguera I Ramio y Alsina Thevenet, 1998: 226). -

La “cinefilia”, como compromiso afectivo con el cine, pretendía desandar una incipiente historia-canon del cine en estas obras de “calidad artística” y recrearla ajusticiando los olvidos de la “falsa” historia del cine. En la convulsionada redacción de los *Cahiers du Cinéma* franceses, se recuperaron y resignificaron obras de la despreciada esfera del cine clásico y, más polémico aún, del cine industrial de Hollywood, haciendo un señalamiento estratégico de los desvíos críticos de la máquina comercial: una política de la “Autoría”, pensada como herramienta controversial y política. Como es sabido, estas acciones de relectura se gestaron en el primer lustro de la década de los años ´50 y sucesivas coptaciones durante los siguientes veinte años (Godard señala que la principal fue el olvido de la palabra “política”), trasladaron el plan original hacia zonas previamente allanadas por el dispositivo, es decir, lo inscribieron definitivamente en las viejas tramas de la institución artística (Daney, 2003: 15). Como afirma Jacques Rancière, la progresiva integración del cine al campo de las artes, en el mismo momento en que las disciplinas canónicas de esa esfera producían grietas en la concepción tradicional de lo artístico y “formas radicales de cuestionamiento”, supuso una identificación con los valores institucionales más conservadores. El cine entonces, contrariando las expectativas de Walter Benjamin, se transformó en el arte aurático por excelencia, al resguardar y promover la firma del artista (2005: 11-17).

A finales de esa década del ´60 existió, no obstante, una reacción violenta al uso funcional -complaciente- de la autoría, en coincidencia con las emergencias revolucionarias en todo el mundo. Un cine de proposición política, urgente, y de carácter *colectivo*, cuyos representantes paradigmáticos, como el Grupo Cine Liberación, Ukamau o Cine de la Base, entre otros en el continente, asumieron una destrucción simbólica de la categoría de “Autor”.² En el seno del “cine político” del Tercer Mundo, la acción devastadora sobre los sujetos reales (persecución, asesinato, desaparición) y la derrota de las gestas utópicas desde el año 73 produjeron un abandono de este programa. Y en el contexto del cine argentino, los primeros años de la post dictadura supusieron una regresión, ya no al término Autor sino, mucho peor aún, al de artesano industrial del clasicismo.

² En el campo teórico se produce un acompañamiento decisivo de esta acomodación. La propuesta de un Autor-función en Foucault y la reversión del mito del Autor en Barthes entre 1968 y 1969 suponen un desplazamiento epistemológico hacia la figura del lector, del público, del “espectador”. De 1968 es el texto de Roland Barthes “La muerte del Autor”, de 1969 el de Michel Foucault “¿Qué es un Autor?”.

En un plano internacional la iniciativa de un cine político (expresada en experiencias como la del Grupo Vertov) que superase las limitaciones de un concepto burgués de Autor tampoco prosperó. En paralelo a la progresiva restauración de órdenes conservadores en el mundo político, el cine contemporáneo (desde *El Padrino* de 1973) se “salió” del conflicto, liberando y ficcionalizando su relación con lo real-histórico, reintegrando a la autoría como estrategia de autorreflexividad (al interior de los filmes) y firma de arte (en el campo intelectual).

1.4 Redefinición situada del concepto de Autor en nuestro modelo de lectura

Una resignificación de la noción genérica de autoría a partir de su intervención en contextos culturales específicos parecería fracasar en la medida en que no reconozca las múltiples variantes históricas que la implican. Serge Daney, haciendo una retrospectiva de la Nouvelle Vague, postulaba esa diversidad de funciones, en un momento en que el concepto había perdido su corrosión original. Decía Daney en 1984

Mientras tanto, lo que desapareció fue la interrogación sobre esa palabrita, ‘Autor’. ¿Cómo definirla? ¿Era, dicho sencillamente, quien firmaba el filme? ¿O quién, en condiciones hostiles, procura que su deseo – su ‘deseo de cine’- triunfe sobre todos los demás y les someta? ¿Quién se ha convertido en todo para su película, instigador, promotor, guionista, realizador, actor, encargado de prensa? ¿O también el artista asalariado de una institución del Estado, como en los países comunistas? ¿O el pionero francotirador de un país en el que no existe el cine –como en África -, ‘Autor’ por definición de un filme que ninguna industria hubiera querido –o hubiera rechazado– realizar en su lugar? Sin duda, un poco de todo ello. Pero un poco solamente (2003: 16-17).

En su revisión crítica del cine brasileño, Glauber Rocha ya había intentado adaptar la noción del Autor en función de su vínculo complejo con las contradicciones de los procesos económico-culturales. Dice Rocha:

En la tentativa de situar el cine brasileño como expresión cultural, adopté el método del Autor para analizar su historia y sus contradicciones. El cine, en cualquier momento de su historia universal, solo es superior en la medida de sus Autores. En este campo, en el conflicto de un revolucionario comunista como Eisenstein o de un poeta surrealista como Jean Vigo, entran todas las

contradicciones económicas y políticas del proceso social. (Rocha, 1971: 7)

Fernando Birri había enunciado también que la tarea principal del cine latinoamericano, lejos de cualquier autonomía, era dar cuenta de la crisis (“testimoniar el subdesarrollo”) como forma de *no escamotear al pueblo* que vive en esa sociedad subdesarrollada (1964: 12).

En el ámbito del *boom* de las novelas latinoamericanas, otro en proponer la importancia de la crisis sobre el arte latinoamericano fue Ángel Rama, que según Tomás Eloy Martínez “(...) advirtió que los condicionamientos impuestos por la economía a los Pueblos vencidos o marginales producían, obviamente, una literatura marcada por esa impronta” (1985: 8).

Esta vertiente social y política del estilo autoral es mencionada también por Carlos Vallina, al referirse a la experiencia de directores como Buñuel o Eisenstein en su estadía (y exilio) mexicanos:

El ser mexicano para Eisenstein o Buñuel conforma capítulos impresionantes de la historia del cine, que todavía podemos seguir fecundamente. Me parece que allí hay una instalación de Autores que vienen a observar una realidad colectiva. Ya no es un Autor en el sentido neorromántico del término, aislado, en una visión subjetivista, que va a dar como resultado solo una escritura a lo Greenaway, o a lo Joyce, sino el Autor identificado con Rivera, con Siqueiros, con Orozco, que ilumina el trazado de lo colectivo. En ese sentido, hay una inflexión que se va a emparentar con Resnais, con una parte de la Nouvelle Vague: la idea del arquitecto. Es el constructor de una nueva casa, de un nuevo modo de organizar el hábitat. El cine puede tener un espacio político, un espacio cultural, un espacio poético, y en algún lugar Lynch hoy no es distinto al Solanas y al Getino de *La hora de los hornos*. ¿Por qué? Porque están construyendo un imaginario colectivo. A veces de honda raigambre subjetiva, pero en el fondo lo que están dando es una voz al colectivo (...) es reconocer un Autor de un nuevo tipo que imprime su identidad y un sello para definir lo colectivo (Tabarrozzi, 2006: 4).

El cine, institucionalizado como ficción y fabulación, “iluminando el trazado” y definiendo lo colectivo en esa otra ficción (la Nación), naturalizada políticamente como dato real. Esta definición se aparta definitivamente de la figura de Autor planteada por el cine moderno europeo, a la vez que habilita una crítica epistemológica de sus imposiciones, improductivas para pensar la historia regional. Es que la comparación despectiva generó una serie de lugares comunes que eliminaron la posibilidad de

pensar el cine latinoamericano y sus especificidades: la “incoherencia” estratégica de los corpus del cine local; la ausencia de “autores” y “obras maestras” registrada por la historia estética; la convivencia de modelos de producción; la insistencia en perpetuar modos realistas en el seno de un movimiento que jugaba en lo formal y su exhibición. Rasgos que no son efectos de un hecho cultural “atrasado”, sino la manifestación de campos vacíos en los procesos hegemónicos de la crítica artística. La referencia constante a los “grandes autores” entonces no sólo obtura la posibilidad de recuperar los vínculos mencionados entre el cine y lo real político, sino que inhibe la lectura de las particularidades del fenómeno histórico del cine argentino y latinoamericano, resaltando los defectos del modelo en cuestión o, peor, llevando a una apología complaciente de esos defectos.

En el clímax de los debates políticos de los años ´60, tuvo lugar otra operación (irrefrenable desde los años ´80) que sí consideró las diferencias pero con el mismo sentido reductivo. En coincidencia con lo que acontecía en el campo de las artes visuales y desde una interpretación etnocéntrica basada en oposiciones simples (naturaleza y cultura, acción y teoría o cuerpo y mente) (Richard, 1994:1014), se “etiquetaron” las características de los signos latinoamericanos y los europeos como radicalmente opuestos. Esta postura, cuyo sentido fue mantener al *logos* europeo como única autoridad para organizar el campo de las representaciones (y su mercado), generó nuevos malentendidos y delimitaciones esquemáticas, de un precario carácter dicotómico, aunque – al igual que el modelo anterior- ilustró el nudo central del problema: el error de circunscribir lo autoral a un solo modelo (de arte o de política) sin considerar las praxis históricas.

En el devenir del cine moderno, la delineación “pragmática” que ciertas poéticas del Tercer Mundo establecían en relación con los ejes de la agenda teórica del cine moderno europeo no dejaba de provocar estupor, cuando no condena, entre los representantes del arte “desarrollado”. Ismael Xavier da cuenta de este desencuentro, al referir un caso paradigmático de tensiones - que Xavier ve como falsas dicotomías- entre acción y deconstrucción: el debate entre Glauber Rocha y Jean Luc Godard. Allí se da una mutua acusación: Godard observaba que Rocha no apuntaba a la deconstrucción antiburguesa del cine y volvía hacia una retrógrada posición industrialista, mientras que el cineasta brasilero objetaba las “especulaciones

filosóficas” sin salida de Godard, “totalmente apartadas de los problemas del Tercer Mundo” (2008: 226).

Algo similar sucedía cuando Raymundo Gleyzer presentaba en el Festival de Pesaro de 1973 el film *Los traidores*:

“Es difícil para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructura o lenguaje. Para nosotros lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación coyuntural de toma de poder. Una vez que tomemos el poder, podemos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo o construcción” (Peña y Vallina, 2000: 124)

Queriendo recuperar el punto de vista del cine latinoamericano, Xavier recuerda que *“en los países latinoamericanos, donde la cuestión nacional y la lucha por la conquista del mercado adoptan una significación específica (= lucha contra la colonización cultural), las consideraciones del cineasta respecto de las diferentes modalidades de discurso tienden a asumir una orientación diferente de aquellas encontradas en el cine “desarrollado”* (2008: 225).

Situar el concepto de Autor implica, en definitiva, responder a una definición genérica de la autoría cinematográfica, actualizando sus relaciones fácticas de significación. Si la estilística literaria moderna (tomada indirecta pero evidentemente por la Política de los Autores) había prefigurado al estilo Autoral “como información sobre una visión del mundo”, es comprensible que esa visión se altere significativamente ante un escenario social y geopolítico sometido. Si los usos técnicos particulares que hacen al estilo y al Autor se definen, como afirman Allen y Gomery, por su posición en el contexto histórico de disponibilidades y prácticas estéticas, tecnológicas y culturales (1995: 114), el escenario planteado – de opciones opacadas por la falta u oscurecimiento de significados sociales- lleva hacia una concepción de lo autoral que se aleja de la integración a las lógicas instrumentales y se politiza.

Si logramos no identificar es punto de partida con la normativización imperante en el mercado “internacional” del arte que –ejercida brutalmente en las artes visuales contemporáneas– requiere que las obras estéticas del Tercer Mundo sean coherentes con cierta estetización de la violencia y la pobreza, o lindantes con lo exótico, impregnadas de eso que Ticio Escobar llama –al referirse a una tendencia de las artes plásticas– el *macondismo* y el *fridakahlismo* (2004, 73). Una catalogación del arte

latinoamericano etnocéntrica, que suele privilegiar “contenidos” y no elecciones formales.

También puede objetarse esa asignación de los teóricos del Primer Mundo hacia el arte latinoamericano con los argumentos que se exponen en esta crítica a la estética geopolítica de Jameson:

“... esas muestras de `interés` por el cine asiático, latinoamericano o africano no pueden menos que resultar políticamente sintomáticas para quien lo lee desde alguno de esos confines del mundo por los que Jameson se manifiesta tan preocupado, más aún cuando él mismo se siente en la necesidad de proclamarlo a viva voz (...) Recorridos que no pueden menos que resultar análogos al proceso de globalización – en este caso se trataría de una globalización de la crítica – y al devenir turístico de los fenómenos culturales (...) uno no puede menos que interrogarse por las propias condiciones materiales del trabajo intelectual de Jameson, que tiene como condición de posibilidad su emplazamiento en algunas de las universidades más ricas y poderosas del mundo (Yale, Duke), con todas las posibilidades de acceso a los bienes culturales, pero también con los serios condicionamientos al pensamiento que ello implica” (Peller, 2008: 69).

En contra de cualquier obligación predeterminada es que han reaccionado tanto las escrituras como las teorías críticas a lo largo de las últimas décadas. Pero, ¿es posible una preocupación por las "poéticas del significante" que recupere la politicidad inherente al hacer fílmico en nuestra cultura? Sin duda, la legalidad de la producción y la lectura de esta condición reside en el lenguaje: no hay significados fuera del *cómo*; ni política en estado puro en el campo de un cine necesariamente atravesado por el conflicto.

Tres puntos articulan, entonces, una definición situada de Autor:

- a) La asunción del concepto como *espacio de producción de sentido del discurso fílmico* según Stephen Heath, (1999: 2-4) y emergente del imaginario colectivo o *gestor cultural* para Rodolfo Kusch (2000: 170-188), en formulaciones críticas al sujeto Autoral del idealismo y el romanticismo.

El Autor pasa a ser concebido como una posición intermedia entre las operaciones de un estilo singular y la reorganización de un imaginario social colectivo. Esto significa que los significados *lenguaje y política* pasan a ser

categorías estéticas de primer orden, con una interdependencia obligada.

- b) Una transposición de la célebre síntesis de Serge Daney sobre la Política de los Autores de *Cahiers*: el Autor como “línea de fuga del sistema” (2003: 17). Interpretación del “sistema” como norma estético-productiva en un doble devenir: lógica de producción material y crisis del imaginario colectivo ante el sometimiento económico-cultural y las tensiones entre diferentes *autorepresentaciones de la comunidad*.
- c) La designación de una capacidad de intervención política institucional: poner en trance no tanto al Pueblo ausente, como afirma Deleuze, (en el capítulo 8 inciso 3 de *La imagen tiempo*) como a la Nación en dónde, al menos en Latinoamérica, el Pueblo ocupa un lugar concreto pero marginal y a ser descubierto.

Manteniendo una lectura que muestre cómo el lenguaje hace al Autor, estos tres tópicos pueden constituir una primera operación situada sobre la cuestión de la autoría y lo que veremos en 1.6 como “Autor Nacional”.

Por fuera de la retórica, acaso un solo contenido estrictamente “temático” puede analizarse en una lectura política de lo formal: la alegoría.

1.5. Sobre la alegoría en el cine del Tercer Mundo

Si lo alegórico había sido una herramienta de todo el cine moderno para rebatir las proyecciones simbólicas del cine clásico, las culturas sujetas a procesos de subordinación lo exploraban desde una perspectiva diferente, como modo de imaginación y acción para la transformación social. La asunción de la alegoría como figura principal del cine no hegemónico implica un terreno hermenéutico polémico pero sugerente para pensar las manifestaciones fílmicas de la Nación y el Pueblo. Aunque cualquier totalización resulta ingenua, en la medida en que la alegoría manifiesta la decadencia de las convenciones y las crisis de representación, parece conectarse con la naturaleza de las sociedades latinoamericanas, a las que “la

colonización –y su continuidad proyectada hasta el presente- hizo perder su sentido originario, impidiendo al mismo tiempo la construcción de uno nuevo, que ahora es necesario re-construir, incluso inventar, sobre el vacío de esa ausencia” (Grüner, 2012: 24). Aunque la representación alegórica registra antecedentes en toda la historia del cine mundial, a partir de los años ´60 las regiones del mundo traumatizadas por las dificultades de autorepresentación y las tensiones entre la Nación y el Poder fáctico (económico, neocolonial, militar, etc.) requirieron filmes que pudieran intervenir en la elucidación de su condición conflictiva. En palabras de Xavier *“se convirtieron en áreas privilegiadas para la producción de films preocupados por la manera en que los problemas sociales y las luchas de poder pueden ser formados por un contextos nacionales particulares”* (1999: 355).

Lo alegórico, por otra parte, era una estrategia sumamente pertinente en la medida en que convierte ciertos significados difusos o irracionales en “caracteres por derecho propio”, asumiendo la función de hacer figurables y accesibles a nuestra imaginación esos mismos significados (Jameson, 2012: 83).

En Latinoamérica, la alegoría no sólo se hizo pieza crítica del cine y la cultura, sino que permitió una inversión mítica, fundante de lo social, interpelando el sentido de las figuras colectivas –como por ejemplo el Pueblo- al tiempo que proyectaba esos mismos sentidos en sus fabulaciones. Para Gilles Deleuze por ejemplo, el Autor moderno es capaz de construir un enunciado colectivo que gesticule un Pueblo. En ningún caso, agregaríamos nosotros, el Autor puede ver el Pueblo, pero sí mostrar los fragmentos irreconciliables (las imágenes de un Pueblo que ya no está) reconfigurados en un Pueblo posible, un “modelo para armar” que, como fabulación poética, sea anticipatoria. La concepción deleuziana del cine político moderno se articula en torno a esta idea del Pueblo como ausencia o diáspora de minorías, en donde se han indiferenciado los espacios de lo público y lo privado y, la fragmentación es un punto de partida para fabular un Pueblo futuro. Analizando el “estallido moderno” del cine político en el Tercer Mundo, Deleuze afirma: *“(…) como regla general, el cine del Tercer Mundo tiene este objeto: por el trance o la crisis, constituir una ordenación que reúna partes reales, para hacerles producir enunciados colectivos como prefiguración del Pueblo que falta”* (2007: 295).

Esta visibilización de lo disperso -seguida de una ordenación de las partes- elevaban el status de la forma fílmica crítica: ya no debía contentarse con ser el fragmento

liberado y refractario de la cultura administrada, sino que podía ser el engranaje central de otra cultura social, crítica de la cultura hegemónica. En contextos de crisis política y de sentido, el Autor podía erigirse incluso en un programa de intervención activa en la conformación de la Nación, lo que llamamos “Autor Nacional”.

1.6 Autor Nacional

El carácter ideal y excepcional del cineasta “nacional” ha sido definido por Badiou como las capacidades del cine para convocar las categorías subjetivas de la Nación en momentos en que “una vasta modificación política, un acontecimiento global” permite un:

“descrédito de los materiales industriales ordinarios (...) e hizo posible una captura original del sitio de los acontecimientos. Al menos durante una secuencia temporal, la dimensión de masas del cine no es incompatible con la preocupación directa por inventar formas en las que lo real de un país se da como problema (...) El cine es entonces moderno y está, a la vez, en la acción amplia. Surge un cine nacional de alcance universal, una escuela nacional, localizable hasta en sus insistencias formales” (2005: 47).

Podemos ver cómo en estas figuras, lo “social” no es sólo un condicionante externo sino una categoría estética interna a las obras, en tanto imaginario colectivo que aparece –inconsciente o conscientemente– dialogando con un “afuera”. En cualquier caso, la mayor parte del campo ha decretado la excepcionalidad de ese *Autor nacional*. (Badiou, 1998: 47). Pero, en Latinoamérica, quizás sea la única forma posible de la Autoría, como alegorización de la crisis.

Por *Autor nacional* entenderemos entonces a un programa fílmico de la modernidad cinematográfica que no sólo convoca las categorías subjetivas de la Nación sino que, a través de sus obras, produce tensiones y significaciones conflictivas en relación a las definiciones cristalizadas de “cultura nacional” y sus ruinas visibles. Los lineamientos de cada programa se despliegan al *deformar* el carácter ficcional de los significados avalados por la Doxa en un contexto dado. (Tabarrozzi, 2010: 141). Su

objeto son los esquemas de una representación comunitaria-nacional atada a la “moralidad”, diseñada por las lógicas hegemónicas.

En el caso del cine argentino de los primeros años ´50 esa “moralidad” de la representación tradicional había alcanzado un orden “*compacto y coherente, casi sin fisuras, sobre la base del optimismo sentimental, el triunfo de la familia y el trabajo honesto (...) una visión del mundo ordenada, completa y tranquilizadora*” (Berardi, 2006: 111). Una retórica del sentimiento articulada sobre el determinismo y que, por su mismo encierro respecto de lo real, permite una conciliación imaginaria.

La crítica a este frente representacional también conlleva la autoafirmación del Autor como mirada superior de lo real político

José Martínez Suárez, realizador de la Generación del ´60, planteó claramente el sentido de estas compensaciones imaginarias y los problemas del Autor, en una anécdota en donde se da un encuentro “fáctico” con el espectador del cine clásico.

“Una vez se proyectaba una de mis películas, *El crack*, en Tucumán y yo estaba en la sala; a la salida un joven comenta `que amargado debe ser el director de esta película`. Yo me acerqué y le dije: `No lo vaya a tomar a mal, pero yo soy el director. ¿No quiere que vayamos a tomar un café?`. El muchacho era arquero de un club de fútbol y me decía que la película no le había dado respiro; es decir, no había encontrado la satisfacción que estaba acostumbrado a encontrar en el cine argentino, en donde el muchacho hacía goles, lo contrataban, triunfaba, se casaba, tenía pibes y vivía feliz hasta los noventa y cinco años. Creo que la generación del ´60 no tuvo la potencia que se esperaba, o que hubiera podido tener porque torcimos el rumbo con demasiada vehemencia. Salimos de un cine complaciente y simpático, en el que la felicidad estaba al alcance de la mano, para empezar a hablar de los auténticos problemas, pero de tal manera que el espectador sentía que estábamos dando aceite de ricino” (Oubiña, David y Quintín, 1992: 38)

Desde su vertiente realista, *El crack* (Martínez Suárez, 1960) vaciaba la retórica tradicional del cine sentimental y sus mistificaciones: su valor crítico se basaba en la negación de la conclusión feliz (y falsa) del relato cultural del “sueño argentino” (el joven de bajos recursos que gracias al talento alcanza fama y fortuna), proyectado hasta el cansancio por la Industria Cultural. Pero en la anécdota también puede verse el punto ciego del Autor moderno: aún explicitadas sus operaciones, la creencia en poder establecer “los auténticos problemas” (de la nación), no está exenta de replicar

tardíamente las consignas “iluministas” y obturar en la figura todopoderosa del Autor las aberraciones que se le atribuían al cine clásico.

Una hipotética línea de Autores nacionales podría iniciarse en Torre Nilsson, continuar con la Generación del ´60 (Kohon, Kuhn, Murúa, Alventosa, Martínez Suárez, y otras estrategias de deformación de los modelos sentimentales), cristalizarse en el estilo Favio, alcanzar sus extremos entre 1968 y 1981 con la explosión del cine militante y el cine experimental, y replegarse lentamente al discurso dominante y a las posiciones conformistas del “cine de calidad industrial” de mediados de los años `80, resurgiendo transformada en las obras de la Generación del ´90, que retoman incidentalmente las preocupaciones que dejaron los ´60. Los grados de “deformación” varían ostensiblemente entre un cine que prefiere como objeto las totalidades sociales (Torre Nilsson, Favio o Solanas en el primer lustro de los ´70) o a las microestructuras políticas (Generación del `90) donde se ficciona la vida de pequeños mecanismos naturalizados de dominación. Ana Amado ha analizado este pasaje o desplazamiento de la politicidad de los discursos Autorales “fuertes” del primer lustro de los ´70 a la actualidad, partiendo de los cambios contextuales (las “catástrofes” de nuestra historia), la desaparición del “gran relato revolucionario”, y la desconfianza creciente en las construcciones “voluntarias” de lo colectivo. Sostiene Amado que la “célula familiar” (y sus filiaciones internas) son el principal motor dramático del cine contemporáneo argentino, que resuelve los conflictos de la dependencia y la decadencia desde los motivos de lo privado (Amado, 2006: 161). Ese desplazamiento de la significación de lo social es uno de los debates más interesantes de la historiografía actual y una oposición concreta a figuras autorales de los años ´70, como la del Autor-Estado.

1.7 El Autor Estado

¿Qué sucede a finales de los años ´60, cuando la represión social no deja lugar ni siquiera a la expresión autoral? Digamos que la posibilidad del *Autor nacional* alcanza sus límites (la censura, la represión, la falta de continuidad para construir un público) y se encuentra con una opción radicalizada: los programas autorales que se transforman en opuestos formales a las escenas de la política estetizada y en acción política

opositora desde la ficción. La instancia extrema del *Autor nacional* es lo que podríamos denominar el *Autor-Estado*, cuyo apogeo en el cine argentino puede situarse entre 1968 (*La hora de los hornos*, Solanas) y 1981 (*Tiempo de revancha*, Adolfo Aristarain).

Este planteo de los filmes modernos como críticas del Estado Nación se configura en lo que Serge Daney denomina “Autores Estado”, programas que salen del campo artístico para confrontar abiertamente a un poder político en una batalla en la que las formas del cine se oponen a las puestas escénicas de la política estetizada. A propósito de “*Hitler, un film de Alemania*” (Hans J. Syberberg, 1978), Daney supo postular la existencia de una trama histórica de cineastas-intelectuales que, a modo de virtuales “máquinas de guerra”, enfrentaban “cinematográficamente” a los líderes políticos del siglo XX en el terreno común de la representación. El campo concreto de confrontación –la figuración– habilitaba a estos cineastas-Estados (Chaplin, Eiseinstein, Lang, Syberberg) para acusar estéticamente a los políticos de la abyección de sus *puestas en escena* (2004: 56). Daney sostenía que estos cineastas “... *lejos del placer cándido de la narración, se ocupan de historias conocidas, o de partes malditas de la Historia. Buscan un cuerpo de imágenes para políticas paranoicas. Lo constituyen ex ni hilo, o sobre las ruinas del cine del pasado*” (2004: 49).

En el cine argentino moderno es posible inscribir poéticas que en el ámbito del Autor Estado. Solanas, cuyo caso veremos en el capítulo 4, es un ejemplo paradigmático. Otro caso es el estilo Gleyzer, un desvío crítico de la etapa del tercer peronismo, que inventa en la ficción y desde un uso de los materiales *ideológicos*, la consciencia de la traición política que proyecta en ese partido (*Los traidores*). Su registro de las operaciones de la guerrilla (*Swift*) y de las imágenes de Malvinas, merecen considerarse también como una puesta en forma de un Estado paralelo, que socava pragmáticamente las apariencias mediáticas del Estado Oficial, entrecruzando información, cine y acción política. Desde otro paradigma representacional, y como radicalización formal de las significaciones del campo audiovisual, “el Grupo de los Cinco” aleja los cuerpos políticos de la referencialidad, proponiendo un trance anárquico de lenguaje.

1.8. El cine (moderno) y lo popular

Las características inusuales de la modernidad fílmica en nuestro país no contrarió una matriz conceptual coherente, sostenida por los mismos realizadores jóvenes que formaron la Generación del '60: una posición discursiva diferencial respecto del período clásico (1931-1943) y los doce años siguientes de declinación del modelo clásico (1943-1955). Desde la irrupción de la figura de Leopoldo Torre Nilsson en 1956 en el lugar de un desvío de los viejos estudios, los jóvenes cineastas postularon un atributo similar al de las "nuevas olas": la posibilidad del cine de ser un discurso intelectual crítico. Se trata fundamentalmente de una atribución, porque como afirman Posadas y Speroni, Torre Nilsson no fue el primer Autor en términos de responsabilidad y control del proceso artístico: maestros del cine clásico como Soffici, Saslavsky o Torres Ríos ya tenían esa firma final. Pero sí hubo un cambio en el eje de la enunciación y la atención social, que variaron en su centralidad (1993: 53).

Desde este nuevo lugar, pensar al Pueblo significó para las poéticas modernas tanto un desafío como un deber de diálogo con las referencias esquemáticas del cine clásico y sus sucedáneos del cine comercial. La representación del Pueblo en el modelo tradicional producía, en términos generales, la imagen de una comunidad idealizada, sin conflictos ni contradicciones, que apenas se movía de esa objetivación cuando un factor externo la movilizaba. En el cine argentino que reprodujo la retórica del sentimiento sobresale esta estilización de lo popular ("la gente" en las versiones contemporáneas) y la "argentinidad", como superficie de las claves nacionales y populares, se resolvía de forma transparente e incontestable: un bloque de sentido difícilmente discordante de las "doxas" y las figuras del sentido común que operaran a nivel cultural y mediático.

Deformar esta cosificación de lo popular podría ser una tarea suficiente para el Autor pero, salvo excepciones, es la única tarea que le quedó. Esto fue consecuencia de la institucionalización creciente del Autor que, por un lado, dejó al Autor como parte de la "cultura oficial" -esfera opuesta a la subalternidad-, y por otro, al inscribirse en lo moderno y negarse a las compensaciones falsas conquistó un espacio autónomo, moral, para ficcionalizar lo popular. La situación debe ser descrita en un doble nivel: como imposibilidad (no puede llegar al Pueblo ni serlo) y como alternativa: desde la autoridad conquistada es capaz de rebatir, a la distancia, los símbolos culturales que se

superponen al Pueblo. Desde una perspectiva radical, nunca podrá realizar en plenitud las imágenes populares -que son patrimonio de los sujetos, medios y condiciones del Pueblo- pero sí proteger el camino hacia ellas. El gesto moderno consiste – apenas y nada menos- en interpelar el proceso de cristalización de imágenes falsas construidas por el poder y sus líneas intelectuales.

La fabulación que puede producir el Autor Nacional del Pueblo es superior, aunque se da entre límites precarios y no define a todas las poéticas. ¿En qué consiste? Por un lado, el Autor Nacional no inviste a la Masa del atributo de Pueblo (como hace el cine clásico) ni la disgrega totalmente (como sucede en algunas obras del cine moderno). Tan sólo construye una fuerza potencial, puramente estética: un sueño (o una pesadilla) de Pueblo. Una promesa avizorada al quitar el velo de la Nación ficcional y despejar las falsas proyecciones. Esta capacidad se enlaza con una línea de poéticas literarias de nuestra historia cultural: autores-gestores que, desde José Hernández a Rodolfo Walsh, han establecido .como afirma Josefina Ludmer- una alianza entre la voz de ese conjunto excluido e invisible (el Pueblo) y la palabra (de la cultura letrada) (2000: 9-22, 43).

Por último, ¿de qué modos se han tejido estas imágenes de un Pueblo, imposibles de fijar? Una operación, convocada tanto por el neorrealismo italiano como por el cine militante, parece fundamental en esta acción: el reemplazo del actor-estrella por los cuerpos de lo real.

1.9 El Pueblo fílmico: entre la estrella y los figurantes

Partiendo de las lecciones de Hannah Arendt, Didi Huberman recuerda que no se puede pensar al Pueblo desde el idealismo, porque pensar al Pueblo es pensar la apariencia (2014: 22). En la ficción fílmica esa apariencia, esa “exposición de un Pueblo en peligro de desaparición” es obra de un lenguaje que lo constituirá como enunciado reducido o liberado.

De las diferentes construcciones que el lenguaje fílmico hace posible, una de las más dramáticas y sensibles para la fabulación de un Pueblo es sin duda la documentación de los cuerpos, que en la superficie se da como caracterización de personajes. Cuando un cuerpo de lo popular es encarnado por una “estrella”, el

proceso de imitación resulta paradójico: una encrucijada en donde las tensiones entre lo real y el artificio se resuelven positivamente, sin conflicto.

En términos históricos, la institución de la “estrella-mercancía” recorre todo el siglo XX (y permanece hasta el s. XXI), y a esta altura puede atribuírsele toda una tradición legitimada en términos culturales, adaptada a las condiciones tecnológicas actuales (por ejemplo, los premios a la popularidad de una estrella ya se realizan en votaciones por Internet, etc.). Sin embargo como toda trama institucional ha registrado cambios, fluctuaciones y hasta crisis profundas. La primera es la que encarna el neorrealismo a mediados de la década del ´40 (y que repiten todas las irrupciones realistas posteriores, hasta los hermanos Dardenne) que opone a las máscaras de la *star*, rostros “cercanos”, shockeantes, fragmentos de cuerpos reales que son en sí una crítica concreta al “misterio sagrado” de la estrella y también a esa “aparición irrepetible de una lejanía” del arte moderno. En otro frente de batalla, lejos de todo realismo, se producirán las acciones refractarias de otro cine, autorreflexivo, que desde Godard a De Palma integra disfuncionalmente a la estrella a las formas de los filmes, como objetivando críticamente una fantasmagoría.

La estrella cinematográfica, primera hija de la industria audiovisual y administrada como parcela mítica para las masas, ya aparece como instancia de preocupación teórica desde Walter Benjamin en 1936. Benjamin consideraba que el cine, incapacitado para recrear el “valor cultural” que había erosionado (por sus marcas mercantiles de origen y por su acción atrofiante previa), articulaba una simulación de esa “lejanía” de lo aurático: el *star system*. Sin embargo, esta intención de reemplazo le parecía demasiado evidente: *“a la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la personalidad fuera de los estudios; el culto a las ‘estrellas’, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía”* (1992: 55)

En un famoso estudio sobre la *star* cinematográfica, Edgar Morin acuña una demoledora expresión que replica la idea de Benjamin: *“...no hay un centímetro de su cuerpo ni una fibra de su alma ni un recuerdo de su vida que no pueda arrojarse al mercado”* 1964: 160-162). Morin indaga en el estatuto de la estrella-mercancía (*“la mercancía tipo del gran capitalismo”*), precisando su fecha de nacimiento (1910), los modos de su fabricación (como un prototipo, desde los detalles iniciales al armado

final, incluidos los diseños tanto de la vida privada como de la imagen pública) y sobre todo su extrema productividad. Sin embargo, de su ensayo sociológico se desprenden también las razones de una eficacia de la estrella como soporte de un “misterio sagrado”. Y es que, a pesar de su transparente condición de mercancía, la star presenta tres condiciones que habilitan su uso eficaz como superficie aurática:

1. Su instrumentación como divinidad del imaginario, lo que equivale a la solicitud de una devoción y un culto, y la pretensión implícita de reducción (del público) a un estado de pasividad análogo al establecido por la obra de arte tradicional (aunque con otros propósitos).³ La estrella opera sobre la demanda mítica cruzando datos de lo religioso, como en una falsa regresión hacia un estado pre-moderno de la autonomía artística. Pensando el cuadro en sincronía, es una operación antagónica a la acción de las vanguardias de la década del '10. Al mismo tiempo, la superficie icónica de la estrella señala un camino hacia una unidad lejana - como ese “aquí y ahora auténtico” de la tradición artística moderna- pero con una ventaja: ya es definitivamente inmune al peligro de la reproducción. Morin establece incluso que, mucho más aún, *“la multiplicación de sus imágenes, lejos de alterarla, aumenta su valor, la vuelve más deseable”* (1964: 163).

2. El desdoblamiento de la estrella en imagen/personaje ficcional y personalidad biográfica. Morin ha insistido en esa dialéctica entre la persona real y el personaje como punto de origen de la estrella. En una de sus consideraciones sobre el desdoblamiento puede encontrarse la idea de una presencia ambiental de lo aurático en la star: *“...esos rostros, esos cuerpos, esas voces que el cine selecciona, ya son portadores de una especie de misterio sagrado. Esos rostros son máscaras que expresan (...) con mayor amplitud una cualidad superhumana, una armonía divina, lo que llamamos belleza”*

Al mismo tiempo, la idea de selección nos lleva a la tercera condición.

II. 3. La capacidad de actuación/exhibición frente al medio, que la hace sobresalir entre los sujetos tomados por la cámara. Al respecto, Benjamin parece

homologar el star system y la tiranía, al sostener que en un proceso de selección ante los medios “*salen vencedores el dictador y la estrella de cine*” (1992: 38, nota al pie n° 19)

Más allá de los episodios de reforma, es la misma dinámica del capitalismo la que va alterando funcionalmente los modos de la estrella. En una descripción que hace Fredric Jameson de la “moda de la nostalgia” propia del posmodernismo -y que al igual que todo el lenguaje artístico posmodernista es incompatible con una genuina historicidad-, se deslizan consideraciones valiosas respecto de estas variaciones institucionales. Particularmente la situación actual, donde la “estrella” funciona como soporte del pastiche. Jameson señala en su análisis de *Bodyheat* (1982) de L. Kasdan las nuevas connotaciones de la estrella “posmoderna”, muy distintas a las de la generación precedente (Mc Queen o incluso Brando), donde la personalidad rebelde de los actores-estrella intervenía como connotador en la significación de los personajes. La generación de estrellas del ‘80 en cambio

“... sigue garantizando las funciones convencionales del estrellato (la más notable de la cuales es la sexualidad), pero con absoluta ausencia de ‘personalidad’ en el antiguo sentido, y con algo de anonimato de la actuación de carácter (...) esta ‘muerte del sujeto’ en la institución del estrellato abre las posibilidades para un juego de alusiones históricas a papeles mucho más antiguos – en este caso los asociados a Clark Gable-, de modo que el propio estilo de actuación también puede servir como ‘connotación’ del pasado” (1991: 41).

Ya sujeta a los dictados del posmodernismo, en un punto límite de su maleabilidad instrumental, y revelando su condición de reflejo, las máscaras del star system parecen haber erosionado definitivamente cualquier atribución mítica: es finalmente una “magia averiada”, esa que Benjamin ya asociaba a la estrella de finales de la década del ‘30, y que continúa en pleno siglo XXI.

Si bien la incorporación de no actores, sujetos “reales” y cuerpos sociales, encuentra su punto de partida institucional en la obra de Rosellini, proseguirá en la plenitud de los nuevos cines de los ‘60 logrando luego una compleja significación en ámbitos diversos como el cine militante y la obra de Pasolini. La cuestión ya había sido

³ Di Pego recuerda que Benjamin antepuso una salvedad a esta fuerza del star system: el cambio de las imágenes y el shock del montaje como operación de distanciamiento, fuerza antagónica a la compenetración con la estrella (Di Pego, 2008: 12).

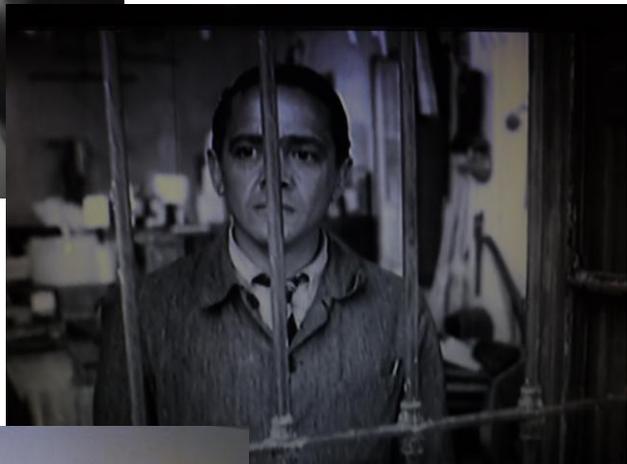
considerada por gran parte del cine mudo y por poéticas como las de Eisenstein, Vertov y Flaherty, entre muchas otras. Sin embargo, es en Rosellini en dónde se plantea una estrategia opaca, de oposición ante el “brillo” aurático de la estrella cinematográfica. Incluso reposicionando ese culto para que espeje la condición de lo real (en los filmes con Ingrid Bergman). La inclusión de no actores en el cine latinoamericano reproduce el planteo del neorrealismo – y de las lecturas de Andre Bazin -, pero imprime una dinámica en la que los sujetos políticos se hacen centro del artificio y reintegran la mirada hacia lo real, difuminando las fronteras entre el conflicto social y la ficción fílmica, fundidos en un solo devenir. El ejemplo paradigmático en el campo audiovisual de esta época está expresado en la figura de Julio Troxler (ver punto 4), protagonista político de la masacre de León Suárez en 1956 que aparece como cuerpo en dos filmes en los tempranos '70: *Operación masacre* (1972, Cedrón) en dónde se interpreta a sí mismo y *Los Hijos de Fierro* (1975-1984). Troxler, en un punto, se hace cuerpo fílmico para tender un puente con la memoria y desandar el espectáculo.

Radicalizando la crítica a la connotación deshumanizante y colonial de la estrella, el cine latinoamericano planteó desde finales de la década del '60, una obturación de la demanda espectral de la estrella para ocupar esa energía con la crisis de lo real. Esta acción se valió incluso de una figura de lenguaje cara al *star system*: el primer plano. Sobre el rostro mercancía no sólo se estableció una distancia reflexiva (algo que ya había logrado una parte del cine moderno) sino también una imagen de la dependencia y la utopía. El rostro de la estrella, como ícono impuesto, se volvió superficie de conflicto. Como afirma Adrián Cangí, siguiendo a Deleuze:

“...el rostro genérico es la fantasmagoría de la mercancía que el espectáculo proyecta como un rostro-ícono (...) [pero] creemos que el rostro dejará pasar un resto no apresado plenamente por el lenguaje, como singularidad intraducible en la que habitan fuerzas de subdesarrollo, líneas de composición colectivas de cualidades y potencias y Pueblos por venir”. (Cangí, 2007: 38)

La conversión en protagonistas de lo que en el cine espectacular sería meros figurantes o extras; la “humanización” de los cuerpos y la derivación de la masa hacia un Pueblo fabulado fue la decisión poética de un cine que, imposibilitado de encontrar lo popular, auguró un pueblo desde la forma fílmica.

CUATRO OBRAS MODERNAS Y LA APARICIÓN DEL PUEBLO



CAPÍTULO 2

“LA CAÍDA” DE LEOPOLDO TORRE NILSSON

En 1958, mientras Arturo Frondizi, con apoyo parcial del peronismo proscripto, iniciaba su presidencia y un período de esperanza para la intelectualidad liberal, Leopoldo Torre Nilsson comenzaba el rodaje de *La caída*, su décima película. Estrenada el 26 de febrero de 1959 con baja respuesta del público, estuvo luego en el Festival de Berlín, en donde recibió elogios de la crítica pero no obtuvo ningún premio. Desde entonces es revisada por la historiografía del cine argentino y considerada una de las grandes obras audiovisuales de la modernidad fílmica nacional.

Basada en la novela homónima de Beatriz Guido (inspirada en un hecho real transcurrido en Italia), *La caída* cuenta la historia de Albertina, una joven pueblerina que viene de San Nicolás a Buenos Aires a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras. Alquila una habitación en una casa en la que viven cuatro niños (Laura, la mayor; Gustavo, Diego y Lydia, la menor) y una madre muy enferma (Marta, interpretada por Lidia Lamaïsson), que casi no puede hablar. La madre languidece en su cuarto y los niños tienen un poder de adultos que manifiestan de modo excéntrico y, desde la perspectiva adulta, monstruoso. De a poco, Albertina pasa, de estar absorta ante el carácter salvaje de esa comunidad, a ocupar un lugar central en la familia. Superando sus miedos y rechazos, comienza a ordenar y contener a los chicos, expresando una sensibilidad burguesa y civilizatoria. La presencia de una habitación sin usar, que pertenece a la figura ausente de Lucas, un tío aventurero, (Lautaro Murua) y el encuentro con un hombre chauvinista y retrógrado, José Manuel Indarregui (Duilio Marzio), dan pie a los intereses románticos que se van tejiendo en la vida de Albertina y que preparan la situación de “caída” sexual y de su subjetividad femenina, un *leit motiv* de Beatriz Guido.

La caída, junto a *La casa del ángel* (1956), *El secuestrador* (1958) y *La mano en la trampa* (1961), forma parte de la serie que hizo célebre a Torre Nilsson en el contexto internacional y representa a la línea de sus filmes “intimistas” (Martin, 1980: 32).

Torre Nilsson citó a Ezequiel Martínez Estrada como inspiración conceptual, y en el film hay alusiones a Thomas Mann y a Marcel Proust (el nombre de la protagonista, los libros que busca Albertina); reivindicaciones intelectuales relacionadas con el

programa de un director que durante el segundo peronismo había propuesto fervorosamente al cine como arte intelectual (Couselo, 1985: 14).

Durante las décadas del '50 y el '60, esta postulación se bifurcó en dos: su obra cinematográfica, por la que recibió amplio reconocimiento, y la literaria, mucho menos transitada y celebrada. Como plantea Alberto Ciria, ambas están atravesadas por una misma tesitura crítica pero se distinguen al tocar tópicos diferentes: en sus cuentos y novelas Torre Nilsson desarrolla relatos personales sobre la represión moral; en su cine piensa la ciudad y el lugar de los jóvenes ante la tradición (1995:151). No resulta casual la preocupación de Torre Nilsson -y los cineastas de los tempranos '60- por esa generación de jóvenes de la ciudad. Ellos fueron objeto de su cine porque habían sido grandes ausentes en las imágenes del peronismo, contra el que se habían rebelado. Como explican Posadas y Speroni:

“No nos extraña que muchos de los jóvenes que tenían entre 18 y 30 años al llegar septiembre de 1955, se hubieran sumado al antiperonismo. Porque aparecen en cuadro únicamente como proyección del conflicto de sus mayores (...).el peronismo nada tuvo que decir a los jóvenes a través del cine (...) A los jóvenes les corresponden las pautas más anodinas e insignificantes del discurso” (1994: 31)

Esta conexión con la juventud repercute en lo estilístico: la sensación de “turbación” de muchos filmes de Torre Nilsson se da, según Agustín Mahieu, como efecto de la evocación del mundo emocional del adolescente (1962: 53).

La expresión de la generación post peronista y sus miedos requirió, de algún modo, de un enemigo “simbólico” en el terreno del relato: el cine del peronismo. En una declaración de 1958, año en que está empezando el rodaje de *La caída*, Torre Nilsson identifica sus marcas, al decir que “*no podemos ir al futuro con esquemas falsos, comedias blancas o negras que desvirtúen nuestra realidad; valdremos en la medida que reflejemos nuestros modos de vida, la característica geográfica y psicológica del país, la historia de sus hombres*” (Couselo, 1985: 49). La búsqueda de la realidad también es señalada por Tomás Eloy Martínez como clave, para quien Torre Nilsson “*en lo conceptual ha procurado aprehender los elementos caóticos y proteicos de la realidad argentina en el plano de las verdades espirituales*” (1961: 35). La inquietud

política de sus obras de la etapa no impedía las declaraciones ambiguas, como la que acompañó la presentación de *La caída* en el Festival de Berlín. Allí definía al film como “retratos crueles sin retoques moralizadores” que muestran “la vida de un grupo de seres que no son todos los de una comarca o nación, pero que por ser, podrían representar a muchos a los que determinadas circunstancias llevaran a determinada situación” (Couselo, 1985:155).

2.1. Alegorías del desconcierto liberal

La caída se estructura en base a un relato- modelo que aparece en once de los primeros filmes de Torre Nilsson: una mujer inmersa en espacios interiores – las casas monstruo típicas del director- siguiendo un misterio que la atrae e intenta develar, y que la llevará inevitablemente a la “caída” sexual.⁴ Elsa Daniel, un ícono del nuevo cine que el mismo director inventó como cuerpo para su mundo, “creó (...) un personaje de mujer niña en cuyo expresivo rostro se reflejan las diversas fuerzas simultáneas que los films ponen en tensión: el peso de una formación represiva hasta la patología, el atractivo irresistible de lo prohibido (...) la entrega que (...) aparece siempre crispada y sin placer propio” (Peña, 2012: 144). Presente en cinco de los filmes de la etapa post peronista del director, la actriz operó como figura central en la deformación alegórica torrenilsseana, corporizando el concepto de una mirada que se abre a lo real sin certidumbres morales; oposición y ruina de la heroína del cine clásico, que era precisamente la fuerza moral de un mundo.

Alegóricamente, el devenir frágil de Albertina en *La caída* expresa la delicada condición de una clase y un pensamiento ante fuerzas en pugna, en una trama indicial que pretende ir más allá de la ficción para hablar del riesgo de una caída del pensamiento libre ante los órdenes represivos de la Casa-República. En tanto representación, Elsa Daniel encarna esa consciencia liberal recién llegada a un escenario propio de un cuento de Poe (Campodónico en Vieites, 2002: 77).

⁴ El relato modelo se basa, curiosamente, en una novela adaptada por Torre Nilsson antes de la trilogía: “Nada” de Carmen Laforet, que fue la base del film “Graciela” (1955).



Albertina y los niños que se toman sol y se bañan desnudos: un Pueblo "salvaje"



La muerte de la madre y la inocencia "amoral" del Pueblo.

En ese mundo gótico -la vida nacional post peronista-, todavía gravitan las pautas del orden conservador y la heroína debe elegir entre falsas opciones: el peronismo prepotente de Indarregui y el romanticismo sin relación con lo real –el tío Lucas- Para colmo, entre la tradición muerta, la opresión nacionalista y el romanticismo suicida no surgen asideros generacionales; Torre Nilsson señala distancias abismales entre niños, jóvenes y adultos, contrastando de modo moderno esa armonía que el cine de Torre Ríos, su padre, había dispuesto en paradigmas del cine clásico como *Pelota de trapo* (Posadas y Speroni, 1993: 52-56).

¿Cuál es el origen de este planteo cultural? El relato modelo que prevalece en *La caída*, con sus núcleos narrativos eminentemente políticos y su figura alegórica principal, parecen pertenecer a la poética de Beatriz Guido. Ana Amado señala que “es conocida la obsesión de esta escritora por narrar ‘la historia de la patria... ‘leer’ la nación y sus paradigmas en el cruce de espacios públicos y privados. (...) conceder al espacio doméstico la representación de formas de poder sin localización precisa” (2002: 45-46). Sin embargo, el modo de representación del espacio connota la mirada sobre la Nación, adjetiva. Específicamente, un elemento nodal en esta alegoría nacional – determinada por la puesta en forma- permite inscribir a Torre Nilsson como Autor Nacional: la casa. Ricardo Manetti señala que “*la casa, en la escritura de Torre Nilsson, es metáfora del país: tal por eso, uno de los protagonistas de El crimen de Oribe cierra las puertas las ventanas para impedir el paso del tiempo y retener en presente continuo los momentos pasados felices*” (1996: 335).

Una diferencia sustancial entre la novela de Beatriz Guido y el film de Torre Nilsson remite precisamente a la concentración de la unidad espacial, aún contrariando la norma cinematográfica de “airear” la trama. Torre Nilsson encierra la acción dramática en el espacio de los niños, omitiendo en gran parte el desarrollo de las situaciones en la Facultad de Filosofía y Letras, que tenían un lugar preponderante en la obra literaria adaptada. En *La caída* se conjugan los términos narrativos del relato nacional de Beatriz Guido con la construcción expresionista de un cineasta liberal: en ese diálogo se produce una negativización del cine clásico y de la estructura de la retórica peronista.

2.2. Puesta en escena para una búsqueda identitaria

En febrero de 1959, Torre Nilsson describía al diario *La Nación* la relación de su estética con la indagación de la identidad: *"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?"* (cit. en Martínez, 1961: 58). La búsqueda de un lenguaje que diera cuenta de lo real identitario por fuera de los esquematismos y artificios del cine de Estudios de la etapa clásica explica porque los recursos expresivos del cine de Torre Nilsson y de todo el período se *"liberan"*. En una descripción de la estética del cine post peronista, Berardi enumera: *"prolifera los ángulos aberrantes, las distorsiones de la imagen y el uso expresivo de la banda de sonido (...) la configuración de diversos desequilibrios en el mundo representado, desequilibrios que pueden no alcanzar restauración alguna"* (2006: 206). En el caso del estilo particular de Torre Nilsson, la clave formal dominante –la construcción del espacio fílmico– aparece como un signo de lenguaje que hace sentido cultural y político. Torre Nilsson presenta en su corpus principal (1955-1962) una atmósfera opresiva a través del espacio: reduciendo las distancias visuales entre sujetos y fondos, usando una y otra vez la profundidad espacial, produciendo acercamientos hiperreales de la cámara a los rostros y desnaturalizando el encuadre a través del claroscuro. Su planificación se propone vaciar de aire cada plano, llegar progresivamente a una inhabitabilidad de lo real. Con los signos gráficos (títulos) anticipa esta estética: en muchos de sus filmes vemos recortes y fragmentos de cuerpos, en desencuadres que prefiguran el cercenamiento del deseo que tendrá lugar. En lo sonoro, la inusual música dodecafónica de Juan Carlos Paz suspende la perspectiva naturalista y refuerza el extrañamiento de la mirada. La indagación del espacio se da entonces como relato de misterio. El plan musical descentrado de Paz *"no apela a la memoria que organiza el discurso musical, sino a la expectación de un devenir de elementos que producen una sensación tras otra, sin lazos de unión aparentes o efectivos"* (De Tomaso, 2005: 89).

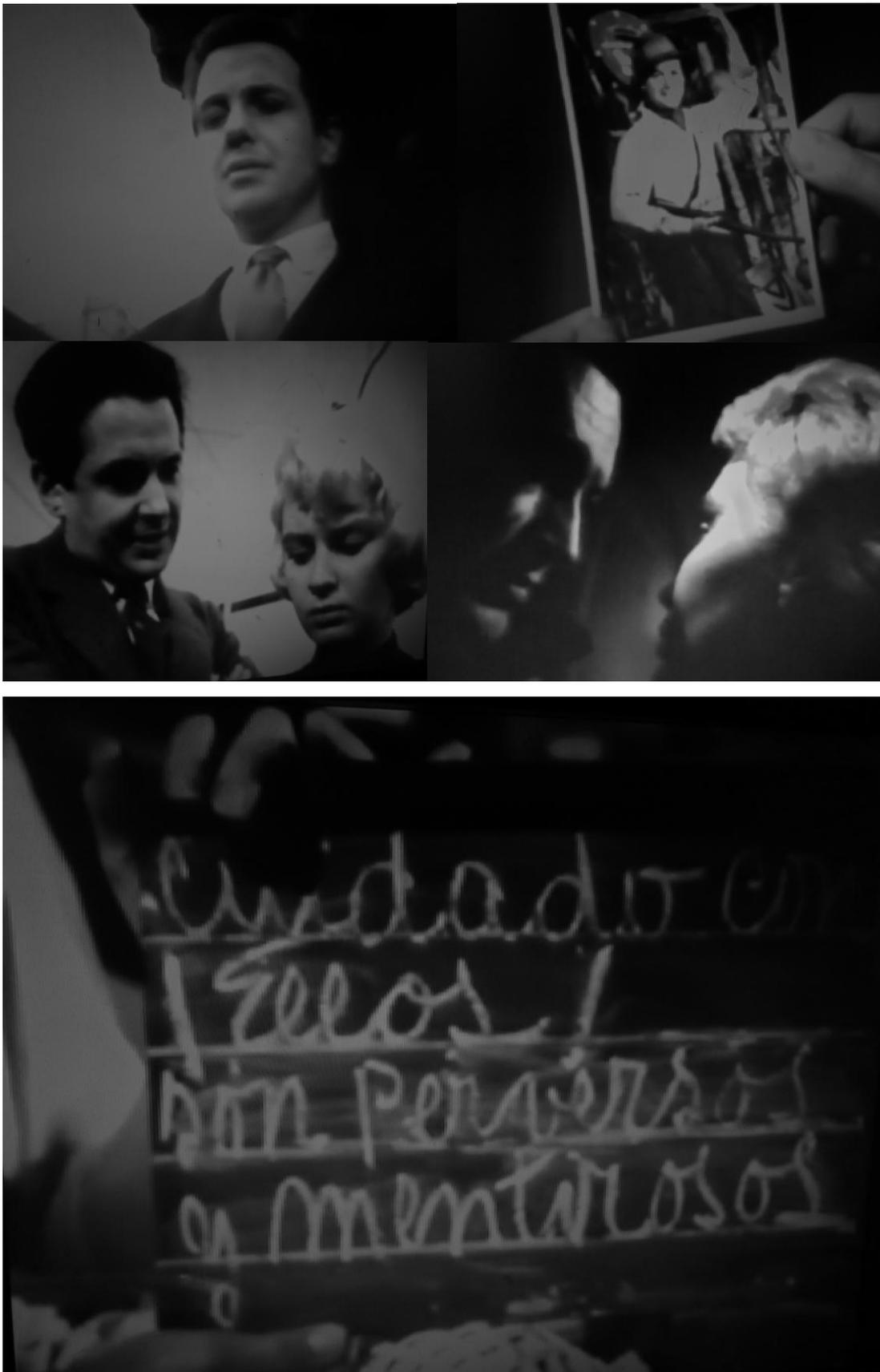


Opresión del encuadre: plano inclinado, profundidad espacial y desencuadre.

La plasticidad del encuadre en movimiento y su aprehensión del tiempo es otro elemento que permite la desviación del naturalismo. La cámara de Torre Nilsson, puntúa los momentos más dramáticos con desencuadres quietos, pero el resto del tiempo, tiene una movilidad fluida y suspendida, habilitando un *espacio dinámico descriptivo*, (Casetti y Di Chio, 1994: 133) que reserva misterios y secretos. Avanzando a una altura muy baja, de modo contrapicado, exalta románticamente a los personajes y ofrece un fondo inquietante, compuesto por techos, cielos, pisos superiores oscuros. Construcciones que dan cuenta de la dialéctica libertad- encierro que atraviesa todo su cine.

Otro movimiento de cámara, que permite la extensión de la duración del plano y acumula tensión, es el desplazamiento hacia atrás. Al inicio de una exploración cualquiera del personaje, la cámara no se mueve inmediatamente. A la mitad e la acción, si el personaje no ha *decidido* resueltamente avanzar, la cámara espera y luego acompaña de modo armónico. Una marca residual de la herencia clásica pero utilizada para producir esa sensación de inminencia típica del estilo Torre Nilsson, que deja un fuera de campo móvil en el atrás de la cámara y tensiona el relato. Las miradas del personaje suelen confluir hacia ese lugar que no se ve y se hace fuga visual y espacio off significativo de la escena. La música, intensificando su despliegue atonal, acompaña con un registro agudo el *in-crescendo* de esa omisión.

Un ejemplo del uso de este recurso es la entrada de Albertina, en la primera escena, a la casa en donde se alquila el cuarto. La cámara acompaña desde atrás (y luego, en otro plano, frente a ella) a la protagonista que, guiada por Laura, sube las escaleras y se va deteniendo ante distintos elementos (Lydia, un cuadro). El clímax de la escena se da cuando Laura menciona al misterioso tío Lucas y su cuarto. Albertina mira hacia la puerta cerrada: la cámara se acerca al rostro de Albertina y luego, en otro plano, repite el movimiento pero yendo hacia la puerta, mientras la música eleva su intensidad, irregular en su ritmo e inconclusa en su melodía. Esta puntuación fílmica, a modo de interrogante y núcleo, es puramente formal, construida por el movimiento y el sonido. No hay un sentido narrativo fuerte, sino un desplazamiento deliberado: en una escena inicial en donde el cine clásico hubiera presentado reglas, el film formaliza discordancias, crea atmósferas que resuenan por su disociación espectral.



¿Indarregui o Lucas? Las dos opciones políticas de Albertina.

Una advertencia respecto de los niños.

El sistema formal de Torre Nilsson es, también por esto, de vinculación transparente con la estética gótica. Diferentes elementos y figuras estilísticas aluden a ella; como describe Ana Amado: “*claroscuros contrastados, escenario en caserones, profusión de objetos, espejos, estatuas, maniqués, arcones tumbas*) (...) [que] son utilizados como expresión estética de la decadencia de una clase social” (2002:48-49).

La caída, en este sentido, es uno de los puntos más altos de la etapa post romántica de Torre Nilsson, porque su concepción es integral y lleva el extrañamiento del interior al exterior. Desplaza la irrealización visual de la casa a las calles mismas de la ciudad.

El momento en que Albertina sale de la pensión y va a hacia la Facultad, en pleno día, constituye una de las secuencias más logradas en esta plasmación de un encierro a cielo abierto. Se da en lo visual una lucha entre luz y oscuridad (plasmada por el director de fotografía Alberto Etchebehere), y en lo sonoro entre la tonalidad y atonalidad, en donde se enlazan seguimientos del personaje con desencuadres quietos y sin aire. La salida a lo real es contada en clave de terror gótico.

Como afirma Daniel Grilli:

“Cuando la protagonista, finalmente, se vuelve hacia la calle, con el rostro pensativo, la puesta de Torre Nilsson establece y refuerza el sentido de opresión: con una cámara ubicada cerca del piso en posición oblicua, y con un primer plano de la cabeza de Albertina, que se contrapone al fondo negro de un edificio que limita la claridad del cielo (...) el rostro oscila entre el espacio oscuro del que parecía querer liberarse y la zona de claridad del cielo, en cuya dirección se dirigen sus ojos. (...) Edificios como dos montañas mágicas que aprisionan al personaje en un destino que quizás presagie su caída” (2002: 71)

La estética descrita, en definitiva, se condice con el siguiente propósito alegórico: formalizar el *miedo* de una mirada que, en su exploración de la Nación, es conducida hacia un devenir trágico. Aunque Posadas y Speroni plantean que el expresionismo de Torre Nilsson reduce la situación objetiva a una cuestión de ego y “mera proyección” (1993: 55), se trata de un significado formal ligado, como afirma Fernando Peña, a una perturbación espiritual que deja en segundo nivel la peripecia argumental (2012: 144), y que vehiculiza la incertidumbre de una clase social que no se reconoce como sujeto de la Historia (Manetti, 1996: 335)

2.3. Masa y Pueblo

Si *La casa del ángel* incursionaba en una mirada subjetiva sobre la oligarquía y *El secuestrador* se atrevía a contar los barrios bajos “desde adentro”, *La caída* es el film del encuentro entre la clase media y la clase popular urbana en el inmediato post peronismo.

Aunque el estilo Torre Nilsson dedicó gran parte de sus bocetos sociales a retratar la decadencia de una oligarquía conservadora preperonista, algunos de sus primeros filmes posteriores a 1955 - *El secuestrador* (1958), *La mano en la trampa* (1961), e incluso *Graciela* (1955)- propusieron imágenes de las clases populares. De modo inédito en el cine argentino de la década, Torre Nilsson estableció una mirada sin complacencias para mostrar la pobreza, con lazos visibles con la etapa mexicana de Luis Buñuel. La estrategia estética de Torre Nilsson para abordar el tema, sin embargo, fue similar a la que utilizaba para representar a la oligarquía: la producción de un extrañamiento desde los códigos del expresionismo y el hiperrealismo que deformara las idealizaciones que el cine clásico había hecho de los sectores populares.

En *La caída*, el desencuadre permanente del afuera urbano, cuando Albertina decide mirar a la masa, revela cuerpos recortados, sin cabeza, sobresaliendo como sombras en medio de los fuertes contrastes entre cielo y paredes, mientras la música dodecafónica de Juan Carlos Paz construye una sonoridad siniestra que clausura la visión del otro como ente monstruoso e incognoscible. Es una entidad que aparece esporádica y alevosamente en el film (en las primeras salidas a la calle, a la iglesia) desde pedazos rotos de un rompecabezas amenazante y sin voz. La fragmentación de los cuerpos y espacios urbanos a través del desencuadre y la figura de la *sinécdoque* es, por otra parte, una reivindicación de lo individual y un apunte sobre una masificación que reduce a los sujetos.

Torre Nilsson trabaja la idea de la masa como individuos dispersos y recortados, lejos de la unidad del cine clásico pero también de diferentes niveles de redención de lo masivo que aparecerá tanto en el cine moderno como en el cine militante de finales de los '60. Como las fantasías paranoicas, la empatía con esa masa, sujeto fílmico sin cuerpo ni deseo, es imposible.



Las masas como peligro de la mirada. Una visualidad gótica para los cuerpos urbanos.

Pero este tipo de representación, cercana a la mirada gótica, se refiere a la Masa, que es nominada críticamente como visualidad y no puede ser traducida como Pueblo.

En cambio, el Pueblo como entidad funciona con plenitud en el terreno alegórico y en el signo de los cuerpos. Aunque Torre Nilsson elige rostros pertenecientes a un naciente sistema de estrellas (Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Duilio Marzio), no connotadas pero sin expresividad adicional, es en los niños actores, apenas conocidos, en donde reside el potencial para que el film desarrolle la figura del Pueblo. La alegoría de esos niños suburbanos liberados por la esfera social expresa una mirada paternalista sobre los olvidados del peronismo, pero funciona críticamente como una deformación de la idea positiva del Pueblo. Los dos niños actores de *El secuestrador*, Oscar Orlegui y Carlos López Monet, que interpretaban en esa película niños proletarios que cometen un asesinato, hacen de Diego y Gustavo en *La caída*, en un puente entre dos filmes diferentes en su estética y tema, pero afines en su concepto para representar lo popular.

La figura de esos huérfanos que juegan a vivir el mundo adulto, que ocupan la casa como dueños y que Albertina debe “cuidar” se abre a ambos planos. *La caída* entonces, es un film sobre el encuentro de una clase con esos otros ocultados (¿por el peronismo?) que son sutilmente presentados como evidencias del horror. Desde una mirada racional los niños replican irónicamente los modos de lo popular cuando ignoran las normas burguesas y revisan la valija de Albertina, se prueban sus cosas o sirven un almuerzo con pájaros recién cazados, imitando el lenguaje y la agresividad adulta. Cargados de una inocencia amoral, Albertina no los puede comprender ni condenar, mientras se sorprende de que no estén bautizados o se bañen desnudos.

Por otra parte, el discurso se hace más enfático en su idea de hablar de la política, cuando presenta esas *fuerzas* que intervienen e interrumpen la relación de solidaridad entre Albertina y los niños. Albertina toma contacto con (y se ve seducida por) por dos modelos de ley: los hombres que quieren conquistarla son ubicaciones políticas del mapa social, líneas de tensión de su mirada. Por un lado el peronismo (el galán retrógado y rosista, Indarregui, interpretado por Duilio Marzio) y por otro el romanticismo (el burgués ausente que finge ser un aventurero, a cargo de Lautaro Murúa).

El personaje de Indarregui no oculta los signos del nacionalismo y el autoritarismo, dice leer a historiadores revisionistas y despreciar la cultura extranjera. En la comunidad de los niños, Gustavo sugiere rasgos similares: es un caudillo que parodia el machismo posesivo y controlador de personaje como Indarregui. El film sugiere que ese Pueblo abandonado puede, en algún momento, reproducir ese orden represivo, someterse a esa fuerza.

Aunque la narración y el afecto de los niños decanten por el romanticismo expresado en la figura del tío Lucas, el hiperrealismo y el expresionismo visual torrenilsseano marca la distancia crítica con ambos. La caída sexual, demorada por la elección entre estas dos alternativas, conforma una subtrama de alegoría política que remite tanto al peronismo como a la intelectualidad utópica, entre la que se encontraba el propio Torre Nilsson.

La caída plantea, a partir de las tensiones entre una concepción alegórica compleja y una visualización distante pero connotada, una visión casi moderna (en el sentido deleuziano) de lo colectivo, que no llegará a desarrollarse, salvo posteriormente, como herencia y despliegue: es tocada intuitivamente por la Generación del 60' y luego, programáticamente, por el cine militante de principios de los 70'.

2.4. Enunciación: un ideologema peronista

El 6 de octubre de 1955, apenas tres semanas después del derrocamiento de Perón, Torre Nilsson, en una conferencia llamada "El cine argentino y la libertad", enunciaba al peronismo como la oposición política y estética del nuevo cine:

"El cine nuestro sufrió dos dictaduras. Una general, la que solapadamente se fue metiendo en la **consciencia de un Pueblo**, ablandándola hacia una inercia que afortunadamente no fue definitiva, corrompiéndolo sutilmente con la mostración de un estado económicamente descompuesto por los chantajes, las delaciones, las bolsas negras; y otra particular, la de ese siniestro subsecretario de Informaciones [Apold] (...) Pero ha llegado el momento de la libertad, y es necesario saber qué vamos a hacer con el cine y la libertad (...) No importa que la técnica sea perfecta. Nuestro cine ha superado el momento de los rulos impecables, las mamposterías enyesadas, los travellings sobre la nada. Debe salir a enfrentar la realidad. Ahí están, esperándolos, los barrios construidos

con bolsas y zinc, donde diez mil familias viven en diez centímetros de agua; ahí están los estudiantes torturados y reprimidos que merecen su himno; ahí los obreros desaparecidos y los cadáveres no identificados de la avenida General Paz (...) ahí los jefes huyendo con sus tristes botines; ahí los trabajadores de nuestro campo cargados de maquinarias compradas con créditos que nunca podrían levantar (...) Tenemos la libertad, es necesario que ahora sepamos usarla” (Couselo, 1985: 45- 47)

Resta asentar una particularidad de esta pieza discursiva, aparentemente programática, de 1955: la descripción de ese estado en ruina del país intenta conciliarse con una mirada piadosa hacia las clases subalternas. Al inicio de la dictadura de Aramburu, esa clase media antiperonista, de ideas liberales en sus sectores más progresistas, no se concebía como clase sino como parte de una suerte de tregua policlasista, en condiciones de ejercer la solidaridad con las clases populares, a las que ve como grandes víctimas del “régimen” y de los discursos nacionalistas.

El crecimiento y ampliación de la figura de Indarregui en el film respecto de la novela (Aguilar, 2002: 16-17) permite condensar este componente ideológico del discurso torrenilsseano. En el personaje se devela la proposición del film, respecto de una fuerza que aprisiona lo real desde un nacionalismo asfixiante. Esa esquematización se había transformado en una consigna de sectores sociales de clase media, que habían vivenciado el golpe de 1955 como momento de liberación. La alegoría del intelectual en este entramado resulta crucial y estratégica. Dicen Posadas y Speroni:

Al incluir al intelectual de la época en el discurso cinematográfico argentino, plasmándolo en imágenes en las que prevalece el expresionismo, el joven Nilsson se convirtió en el portavoz filmico de aquellos integrantes de la clase media que habían experimentado al peronismo como una gran fuerza opresora. Su mérito reside en haber traducido en imágenes la angustia de esa represión, cerrando así un verosímil filmico que había comenzado a elaborar desde las viejas fábricas [los estudios de los años `40] (1993: 56).

La representación torrenilsseana entonces logra hacer filmica una percepción social, de clase, pero manteniendo las pugnas simbólicas que están en juego.

Por un lado, es claramente ideológica al mostrar al peronismo como esquematismo, como “falso” discurso de lo popular.



Indarregui. Autoritarismo, nacionalismo y machismo: un ideologema peronista.

El fragmento-personaje José Manuel Indarregui en este sentido es una reducción, un “ideologema” sin elaboración, que sirve como punto político para criticar lo que el discurso entiende como nacionalismo fascista (Posadas y Speroni, 1993:55). Como observamos en el capítulo 1, este didactismo que surge en ciertos momentos de la obra de Torre Nilsson no es ajeno a las paradojas, ya que termina imitando, desde una posición post peronista, a filmes del período cuestionado. En efecto, si el cine del peronismo se había centrado en las instituciones y no en la política, la primera reivindicación luego del golpe de Estado de 1955 fue politizar las ficciones, con excesos discursivos acordes a la “libertad” recientemente recuperada. Como afirma Berardi: *“El mundo de la política se hace ahora nítido en su representación bajo la forma crítica de política corrupta (...) No sólo hay ahora, repentinamente, actividad política en el mundo, sino que hay además, significativamente, violencia política”* (2006:206). El cine parece, súbitamente, “descubrir” la política aunque la termine definiendo – como corresponde a una mirada liberal- como corrupción.

¿Cuál es entonces el resquicio por el que se filtran, al menos sintomáticamente, las contradicciones respecto de lo popular? En *La caída* el planteo onírico, subjetivo y ocular de Albertina habla del imaginario de clase, pero los cuerpos de lo popular llegan veladamente desde la alegoría sugerida, que al disponerse con su propia legalidad dramática tiene matices y grises. En oposición a una imagen cercenada de la otredad como presencia que habita monstruosamente un lugar externo a la consciencia intelectual, la alegoría le permite a la enunciación trabajar la contradicción y la ambigüedad en la representación del Pueblo. La fragilidad de Albertina ante ese Pueblo, mediada por la situación de seducción que siente por dos tipos de pensamiento que también gravitan sobre él, es un reconocimiento del Torre Nilsson intelectual hacia la compleja atmósfera social post peronista. Albertina huye de la ciudad, deja a los niños y también rechaza cualquier atisbo de utopía, la posición expresada por Lucas.

En este sentido el discurso fílmico logra una posición artística, de tensión, sumamente expresiva –y desconcertante- cuando el relato se cierra abruptamente con Albertina volviendo a su pueblo ante la resignación de los niños, abandonados otra vez. Este final comunica sinceramente la imposibilidad del Autor para enfrentar el problema.



"Otra vez solos". El Pueblo abandonado.

CAPÍTULO 3

“EL DEPENDIENTE”

Filmada con el apoyo de Leopoldo Torre Nilsson (y dedicada a él), *El dependiente* es la tercera película de Leonardo Favio luego de *Crónica de un niño solo* (1965) y *Este es el Romance del Aniceto y la Francisca....* (1967). Estas tres primeras obras del estilo Favio, integradas en narración y estética a una puesta ascética-barroca, en blanco y negro (Farina, 1993: 17) tenían un denominador conceptual común: postular vidas anónimas en clave de ritual trágico, desde una piedad dramática amparada en la captación de un tiempo cultural, los recursos escénico- narrativos del radioteatro, y la influencia audiovisual de Torre Nilsson y Robert Bresson.⁵

Como fase final de este programa estético actuante en la trilogía faviana de los '60, *El dependiente*, basada en el cuento homónimo de su hermano Zuhair Jury plantea, a través de la figura de un oscuro dependiente de tienda, un relato cíclico sobre la dependencia y la (falsa) esperanza de liberación, temas sensibles para el momento histórico.

Estrenada el 1 de enero de 1969, la película surge en un contexto político conflictivo: la polarización entre izquierda-derecha en el contexto internacional (el Mayo Francés pero también la elección de Richard Nixon en USA) y el momento más álgido de la dictadura de Juan Carlos Onganía, pocos meses antes del Cordobazo (mayo de 1969).

El dependiente había tenido, desde junio de 1968, problemas con un comité del Instituto Nacional de Cinematografía, que la declaró de exhibición no obligatoria (medida equivalente a la censura) condicionándola gravemente en su desempeño comercial. Pese a revertir la medida, la película no logró llevar público a las salas y salió rápidamente de cartel.

⁵ El segundo período (que representan *Juan Moreira*, de 1973, *Nazareno Cruz y el lobo*, 1975, y, diecisiete años después, *Gatica*) trabaja explícitamente con los mitos, establece una filiación con los géneros populares, incorpora el color, la puesta en escena abierta a lo espectacular y hace dialogar el minimalismo dramático –prioritario para el estilo Favio– con los esporádicos acontecimientos de masas, único residuo del género épico al que tangencialmente adhiere. Como actos fílmico-temporales de resistencia crítica, pueden distinguirse sus otros dos filmes. *Soñar, soñar* (1976), estrenado a pocos meses del golpe de Estado, experimenta en una síntesis de los dos primeros períodos e incluye alusiones ideológicas explícitas a la situación política de la derrota del peronismo y la emergencia de campos de concentración. *Perón, sinfonía del sentimiento* (2001) es una visión nostálgica pero corrosiva al mismo tiempo de un tiempo pasado, sin retorno, que cuestiona la ideología peronista de la década del 90'. Favio vio a *Aniceto* (2008) como una síntesis de su estética, como un epílogo final que se inserta con plenitud en lo contemporáneo, en la liberación de una forma que – nada casualmente- es también un film previo del realizador.

La situación atravesada por *El dependiente* era patrón común para los cineastas que provenían de la casi extinguida Generación del '60, que se hallaban por fuera del remanente poder comercial de productores como Mentasti o sin la presencia de actores de lo que Octavio Getino denominó la “burguesía tradicional cinematográfica” (Palito Ortega, Luis Sandrini, los cantantes de la Nueva Ola, etc.) (2005: 52). La aplicación de la censura, y en ocasiones de la autocensura – concesiones artísticas de los realizadores a retocar proyectos o cortes de sus filmes para no quedarse al margen del sistema comercial- fue parte de un proceso gradual que se legitimó con la ley 18.019, sancionada durante el onganato. La batalla institucional perdida entre 1961 y 1966 por la distribución de los fondos estatales - que fueron derivados hacia los sectores conservadores del cine (Maranghello, 2005: 22-63)- y la sanción moral hacia el elitismo artístico de los “independientes” derivó en un retorno consistente de los sectores tradicionales de la “industria” y de la representación televisiva y musical de “entretenimiento”, que habían retrocedido ante la emergencia social de realizadores como Kohon, Kuhn o Murúa. Los tres factores –censura, marginación comercial y sanción ética-, sumados a la desorganización política de la Generación del '60, supusieron un final anunciado para el movimiento. En 1966, José Agustín Mahieu advertía de modo un tanto profético (para futuras generaciones) respecto de la necesidad de unidad y claridad conceptual entre los referentes de este grupo renovador para sostener el lugar de este “nuevo cine” en el contexto interno (Peña, 2003: 7).

El momento artístico en que se estrena *El dependiente* constituye una bisagra entre la declinación definitiva de la Generación del '60 y el advenimiento del cine político, con *La Hora de los Hornos*, cuyo estreno será pocos meses después de la película de Favio. La unidad temática y representacional de la trilogía que cierra *El Dependiente* articulada sobre el abordaje de las historias pequeñas, “de pueblo” se ve violentada y exacerbada en el film, en una sintonía con la política y el cine por venir. Si en sus dos primeras películas se veía aún el esquema del modelo Autoral de la Generación del '60 –del que Favio fue considerado un virtual epílogo – *El dependiente* muestra con mayor vehemencia la diferencia vital y afectiva con esos cineastas. En este sentido se comprende la lectura de Octavio Getino, que considera *El dependiente* como la obra más desapareja del director mendocino, pero con “una vitalidad muy superior a las que tendrían sus otras películas, técnicamente mejor realizadas” (2005: 56).

Por otra parte, y al igual que *La Hora de los Hornos*, el film de Favio parece mantener un diálogo vehemente con las experiencias artísticas que sacudían el panorama de las artes visuales a finales de la década: desde el Di Tella a Tucumán Arde, sobre el telón de fondo de un recrudescimiento dictatorial que derivará cinco meses después en El Cordobazo.

3.1. Unidos o dominados

Destacando la falta de un determinismo simbólico, situación potenciada por la capacidad de producir un conflicto moral en el espectador (¿cómo identificarse con esas vidas?, y ¿cómo no identificarse?), David Oubiña señala que “*la maestría de Favio consiste en trazar todo un mapa social a través del derrotero de un niño delincuente, de un insignificante tahúr provinciano o de un oscuro dependiente*” (1996: 334-335).

Pero si los tres filmes iniciales de Favio lograban esos mapas sociales desde historias mínimas, es en *El dependiente* en dónde el relato trágico y cíclico que caracteriza el estilo faviano de los ´60 acerca la anécdota hacia significados más explícitos como, en este caso, la dependencia y sus salidas falsas.

Luego de la secuencia inicial, en la que se informa que Fernández espera heredar la ferretería de Don Vila, el relato muestra al protagonista condimentando una sopa a partir de las instrucciones de su patrón. La secuencia final nos mostrará una repetición de esa escena, con un Fernández envejecido, muchos años después, ya propietario. Ahora, Fernández condimenta una sopa a partir de las instrucciones de su esposa y una pausa de su mirada le (y nos) permite rememorar la misma situación del principio del film. Fernández decide poner veneno en la comida y matarse junto a la Señorita Plasini.

La cámara se retira antes de ese momento, hacia la calle, dejando atrás el exterior de la ferretería y siguiendo por la calle, sumando como ruido la marcha de una banda militar que anima un festejo popular. Ese plano final, uno de los *travellings* más expresivos de la historia del cine argentino, diluye la historia de Fernández en la multitud de los que están afuera, las vidas de Pueblo, indiferentes.



El travelling final de El dependiente: tensión y temporalidad trágica.

Aunque Alberto Farina relaciona este y otros desenlaces trágicos del cine de Favio con el tropo de la “indiferencia del mundo”, seres “abandonados en agonía con planos generales que describen la vida que continúa, totalmente ajena” (1993: 21), se ponen en tensión las similitudes y diferencias entre Fernández y esa multitud. La escena final y otros momentos “abiertos” del film también se enlazan sutilmente con la coyuntura política.

Diferentes frases del film convocan significados políticos de la época, de modo evidente. Al igual que en *El Romance* (la famosa frase “Es una cuestión de ideología”) o la posterior *Soñar, soñar* (“Antes muerto que vencido”) una expresión en particular se sale de la alegoría para convocar sensaciones de época. La expresión que el protagonista esboza en voz over, “¿Cuándo se morirá el viejo?” resulta representativa de un sector social que por *Viejo* entendía Perón, lo que lleva a pensar al Dependiente como signo faviano de una parte del Pueblo, perdido, que piensa la salida de la dependencia sólo por vía de la herencia.

Fernández es señalado por el film como un falso emergente de ese Pueblo peronista, con un sueño tan pequeño –no sólo porque se metaforiza en el deseo de ser miembro del Rotary- que el sólo hecho de enamorarse representa un trauma. Como dice el narrador en off del principio: “Respecto a Fernández, el **acontecimiento** [de enamorarse] era aún más trascendental”.

El planteo narrativo parece reposar sobre el vacío y la indiferencia, presentando estadios repetidos y constantes de la espera de un acontecimiento: la ansiada muerte de Don Vila, que permitirá al Señor Fernández heredar la ferretería y concretar su relación con la Señorita Plasini y *ser alguien*. La espera es la casi totalidad del film, y las significaciones y sugerencias alegóricas se intensifican en la medida en que no existen núcleos narrativos fuertes o acontecimientos por fuera de esa espera. Las situaciones extrañas y las tensiones sin resolver otorgan densidad interpretativa a cada detalle fílmico del relato, permitiendo la inscripción legítima en la alegoría.

Sergio Wolf ha sido el primero en señalar la “ausencia de acontecimientos” y la novedosa estructuración dramática (1994: 110) del cine de Favio, basado en personajes que viven en la ilusión de “dar el salto” que les permita llegar a otra condición (107). La ausencia de acontecimientos se ve complejizada con un trabajo sobre el silencio que prepara estallidos que nunca llegan y reverberaciones del habla

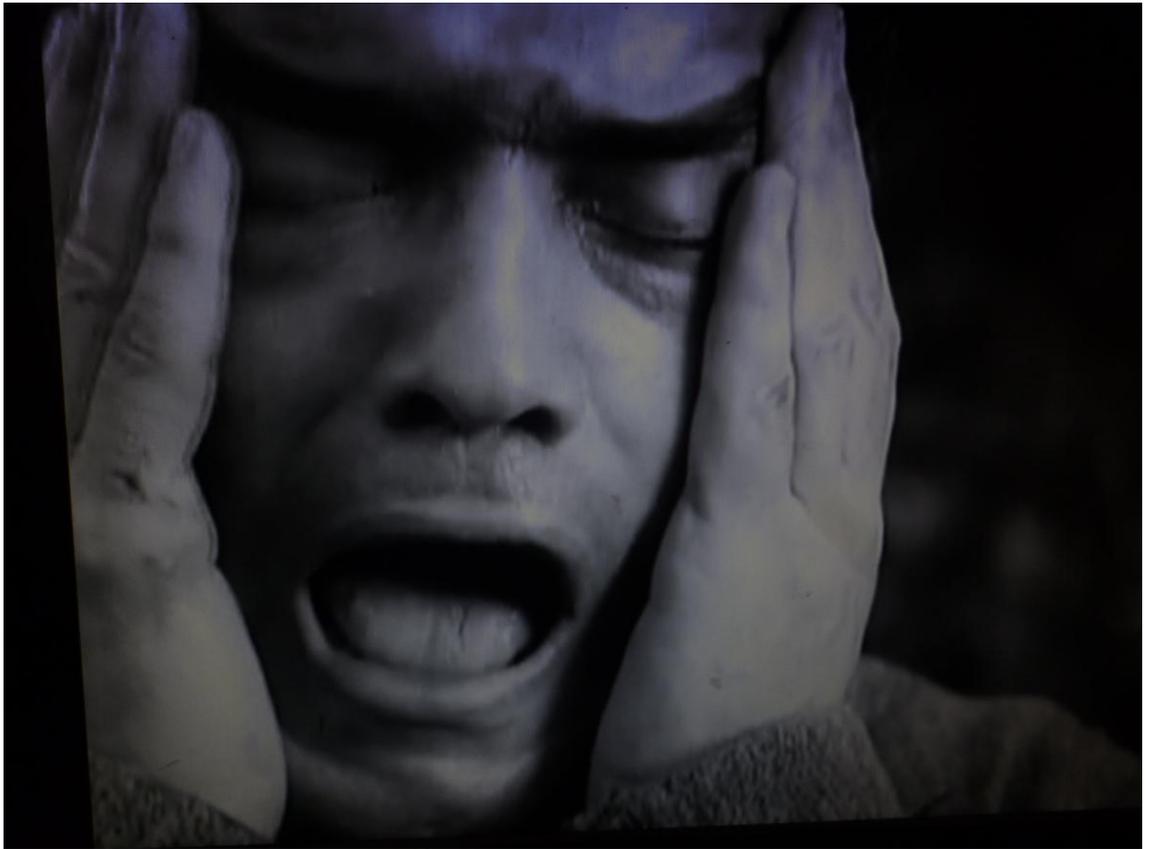
(109). Esa estética de vaciamiento y estallido anticipa el desmoronamiento de la ilusión en un nuevo ciclo de dependencia que da tono moral al relato.

Las filiaciones cinematográficas muestran la capacidad de conciliación del estilo Favio, que logra una inscripción compleja de sus alegorías entre líneas opuestas de fuerza: el cine político y el cine de Torre Nilsson.

Con el cine político, además del tema de la dependencia, se establece por ejemplo una coincidencia de hipótesis sociológicas. Una digresión surrealista introduce, casi al final del primer acto, el tema de lo mágico-religioso como modo de negación de lo real, con una invocación a la “liberación” que le da peso simbólico al título del film.

Fernández entra accidentalmente, para que ningún cliente lo vea cortejar a la Señorita Plasini, en un centro espiritista contiguo a la casa de su pretendida. Allí, en una sala totalmente iluminada ve a los asistentes sentados pero en situación casi de trance, mientras en el escenario una mujer se sacude violentamente y el pastor-medium dice la palabra “*Liberese*”. Ante la inquisitoria del médium Fernández sale aterrado de esa sala, encontrando luego la puerta “correcta” que lo lleva a la placidez de una Señorita Plasini expectante y sensual. Alberto Farina ve en la escena del centro espiritista “*un tratamiento laberíntico, pesadillesco del espacio, cercano a El proceso de Orson Welles, sobre Kafka, o a cierto cine italiano de terror*” (1993: 19). La situación, no obstante, es similar y contemporánea en su concepto al inciso 12 (“La guerra ideológica”) de la primera parte de *La Hora de los Hornos*, en el que Solanas y Getino filmaban críticamente, el “trance” de dos actos muy distintos atravesados por el grito y la histeria: un ritual de brujería en el norte argentino y un ensayo experimental en el Instituto Di Tella. La película de Cine Liberación construía a través del montaje la funcionalidad de ambos (el pensamiento mágico y el arte colonizado) para negar la realidad de la dependencia. El grito gutural de Fernández en el sueño que precede a la muerte de Don Vila también se conecta con la escena del Di Tella.

La reivindicación que Favio hizo de *La Hora de Los Hornos* (y la dedicatoria a Cine Liberación en su film *Perón, sinfonía del sentimiento*) muestra la sintonía política de ambos Autores en los cuerpos de sus obras.



Filiaciones con Solanas. El final del sueño de Fernández



Filiaciones con Torre Nilsson-Guido. El opa en la casa de los Plasini.

Otra filiación, muy distinta pero más determinante, es la establecida con el cine de Torre Nilsson (y con la escritura de Beatriz Guido). Esa huella está presente en el personaje de Estanislao, el “opa” que los Plasini esconden en una habitación de la casa. La escena cita el Mc Guffin de *La mano en la trampa* (1961), en dónde se habla de un hijo “tonto” que nunca se ve y que al final es un engaño tendido para tapar una situación de hipocresía social. Como en casi todas las citas de Favio a su padre filmico Torre Nilsson, el elemento de la doble moral es desarrollado e invertido. En *El dependiente* el opa si existe y “sale a la luz”, cuando el deseo de la madre de la señorita Plasini se sublima a través del baile y olvida darle la comida al hijo escondido. Este aparece a la mirada del Señor Fernández y quedará visible el resto del film, quitando la sanción moral que sobresale en la escritura de Guido-Torre Nilsson. Aunque Berardi remarca que *El dependiente* expresa la crítica de la Generación del ‘60 hacia la doble moral de la clase media argentina en el panorama de devastación familiar (2006: 228), pareciera que Favio hace foco más en la mezquindad que en la hipocresía.

Alegóricamente, la figura de Señor Fernández, antihéroe patético de la pequeña burguesía funciona en plenitud como deformación representacional de un mito cultural: el progreso económico a través del trabajo. La alegorización faviana actuará entonces sobre el sueño pequeñoburgués, desmontando una recurrente y falsa imagen de realización popular.

3.2. La dependencia hecha estética

En *El dependiente* la acumulación temporal característica del estilo Favio llega a una densidad inusitada. El tiempo presiona el encuadre y va desbordándolo para construir la más dramática de las figuras favianas: la situación de la espera, verdadero patrón emotivo del film. El estilo Favio constituye esa espera desde un encuadre sin centro, vaciado, con una mitad plana y sin elementos (Farina, 1993: 38).



Vaciamiento del centro del encuadre y equilibrios estáticos: una marca faviana.



Ese "descentramiento", en palabras de Wolf, sostenido en tomas largas⁶ agota la imagen, hace que el tiempo real se enrede en la complejidad de la imagen (1994: 111). Vaciar los elementos del cuadro y de la banda sonora (incorporando el uso expresivo del silencio o de un solo efecto sonoro repitiéndose), otorgan espesor a las mínimas acciones, como se comentó en 3.1.

En el patio de la familia Plasini, el lugar más inquietante del film, abundan esos planos "demasiado largos, con lo que pueden ser leídos y releídos hasta la náusea" (Cassetti y Di Chio, 1994: 155). Los planos generales del patio de la casa con movimientos de la cámara hacia atrás, que reencuadran el espacio inútilmente, van extrañando el tiempo del plano hasta las últimas consecuencias de la lectura. La sensación que se desprende de estas reuniones entre la señorita Plasini y Fernández, es la de una espera de muerte, proyectada imaginariamente en el deceso del dueño de la ferretería que Fernández espera heredar. No hay cercanía humana y como sostiene Farina, "los protagonistas están divididos o separados por objetos (...) El director tarda mucho en mostrar a los personajes en el mismo encuadre, sin obstáculos de por medio" (1993: 19).

La escena propuesta es padecida como el signo de un tiempo de los derrotados. Escondido detrás de la fluidez de la cámara y una puesta en escena hipnótica (en las tensiones espaciales planteadas), el uso del tiempo construye, más allá de lo narrativo, una vivencia. Se plasma aquello que Leirens llama el "espesor de lo cotidiano".

Eduardo Saglul ha dicho a propósito de *El romance del Aniceto y la Francisca* y *El dependiente*:

"Hay dos aspectos disímiles: el de la trama exterior, intencionadamente mecánica, vulgar y casi indiferente pero que sirve para introducirnos en los conflictos de los protagonistas - de una espiritualidad intensa- porque no interesa saber qué hacen sino cómo son" (1972).

Pero si *El dependiente* es un relato sobre una ambición modesta y destructiva, este sentido se construye no sólo en lo temático sino también desde diferentes niveles estilísticos. Aníbal Di Salvo, el célebre camarógrafo del film describía su fotografía dominada por el gris, "un gris acero de todo: chaquetilla de Walter [Vidarte], la pollera

⁶ Para Bordwell y Thompson, la toma larga es una "alternativa a una serie de planos". Consiste en un plano de duración mayor a la norma, que los Autores fijan, en el cine sonoro, en 10 segundos. Cf. Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995), *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, pág. 234-239

negra de Graciela [Borges], y esa ferretería sin colores. Todo era color zinc, y todo gris" (Tabarrozzi, 2007: 3). La mezquindad de ese mundo de pequeños propietarios y aspirantes a propietarios, es expresada sin los claroscuros del cine moderno. Del mismo modo, la puesta en escena construye cuerpos en tensión, rígidos, de pulsiones que sólo resuenan históricamente en el rostro.

Respecto de los dos filmes previos del estilo Favio, *El dependiente*, resulta menos empática con los personajes principales: elude la estilización poética de estas figuras sociales menores y –particularmente en la casa de la familia Plasini- prefiere una disposición mecánica, con movimientos antinaturales y pasividades inquietantes. Son los rostros actorales (Graciela Borges, Walter Vidarte) los que otorgan el lazo de identificación más eficaz; la puesta trabaja todo el tiempo para enrarecer la identificación.

En ciertos momentos (la vereda de los Plasini, con la casa de chapas de fondo) la escena se asemeja a una representación teatral pueblerina, la "rascada", que aparecía a modo de homenaje en *El Romance del Aniceto y la Francisca*. De carácter elemental y simpleza popular, con "efectos especiales" infantiles y transparentes (en *El Romance* se mostraba el ascenso de un ángel hecho con un muñeco y con sogas a la vista de todos), el espacio se hace, en esta cita, reflexivo. La ferretería o la casa de los Plasini, encuadradas en extraños planos generales de rara geometría, convoca esos materiales populares, y esquematiza el espacio haciéndolo postal de Pueblo y escena transparente. Con esta alusión solapada, el estilo Favio nos recuerda la condición representacional de los seres de Pueblo que ha puesto en escena.

La puesta en plano también resulta ser anómala respecto de filmes anteriores y posteriores del estilo Favio, al combinar dos formas estéticas. Por un lado, siguiendo su impronta habitual, con una cámara fluida y precisa en sus movimientos, barroca en sus encuadres y de acumulación temporal en su fluir. Y, por otro, una cámara en mano - especialidad de Aníbal Di Salvo- firme pero naturalista, de movimientos bruscos y encuadres menos estilizados. Como si el estilo Favio no pudiera mantenerse impávido, a distancia de Fernández y tuviera que asimilar su urgencia, su fricción física con Don Vila, su ansiedad sin la lejanía de un encuadre fijo.



Un espacio extrañado, que homenajea el teatro popular y se inscribe en lo reflexivo.

En los otros siete filmes de ficción del estilo Favio, los movimientos bruscos se relacionaban con el estallido del tiempo, con el desborde de la espera (Tabarrozzi, 2007: 2). En *El dependiente* el sobresalto expresa directamente el carácter del protagonista: Fernández no contiene físicamente su ansiedad y la cámara se sintoniza con esa acumulación. El montaje, finalmente, trabaja las elipsis y los cortes temporales pero sobre los dos objetos de la ilusión del protagonista: muestra los diferentes momentos de la luz sobre la ferretería en la secuencia inicial; nos da lapsos temporales del rostro de un enamorado Fernández luego. Sintetizar la espera, elipsarla, supone una aceleración de la muerte.

3.3. Yo soy el Pueblo

El contraste entre el discurso público de Favio (lo metadiscursivo, en dónde aparece explícitamente el peronismo) y los significados *implícitos* presentes en las fracturas o pliegues que su sistema estilístico propone nos hablan de una representación que armoniza lo político y lo artístico. Las declaraciones de Favio logran, como su cine, plantear puentes y conciliaciones. La frase “Yo soy el Pueblo” (de 1973) convive, sin mayores contradicciones, con la idea de que el cine “elitista” de los ‘60 también puede ser para el Pueblo.

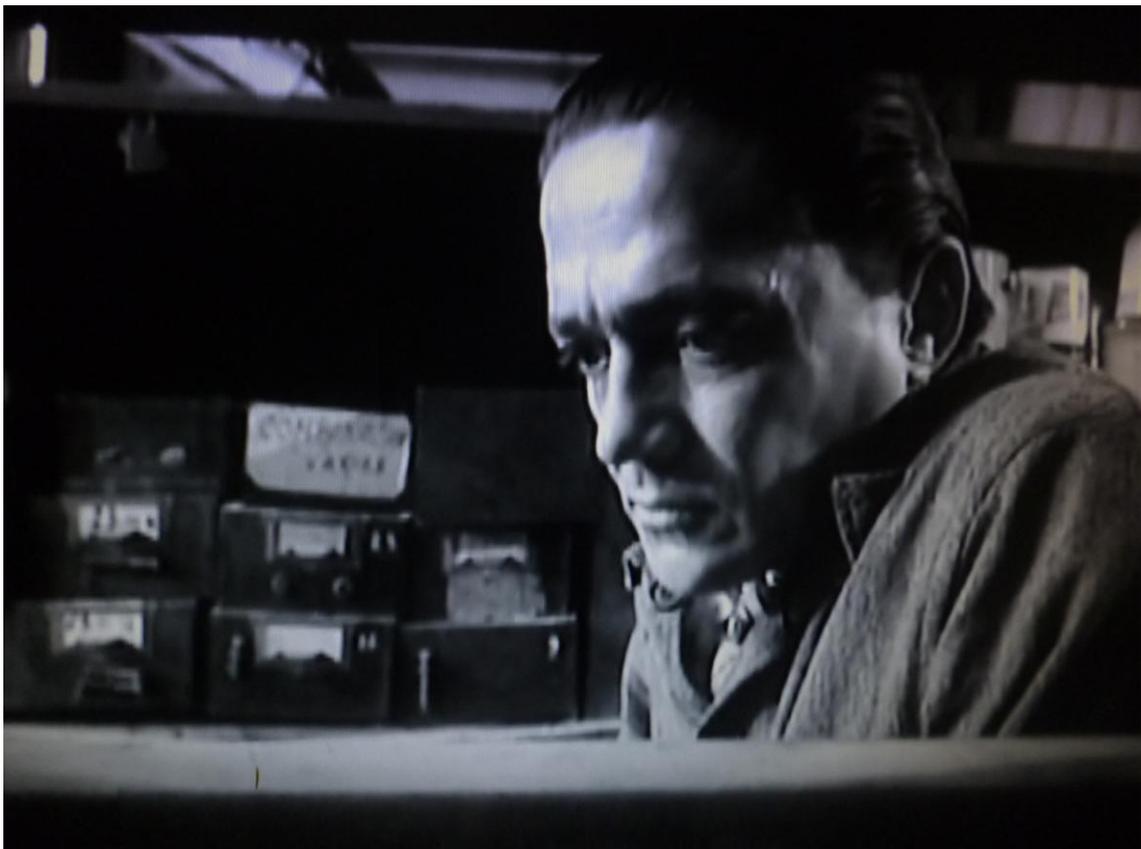
Fernando Peña sintetiza esta oscilación:

“En algún momento Favio renegó o fingió renegar de sus primeras películas, argumentando que en ellas se había olvidado de llegar a la gente. Retratarla, capturar sus tiempos, dijo, no es lo mismo que alcanzarla, conmoverla, sacudirla. Fernando Solanas le hizo por entonces una crítica parecida (...) Favio mismo ignoraría esos argumentos al reencontrar su primer lenguaje en “Soñar, soñar...” (1975) y también al responderle a un periodista en 1993: “¿Y quién te dijo que el Pueblo no es intelectual? ¿O es que los intelectuales no son Pueblo?” (1993: 5)

Al igual que Torre Nilsson, Favio elabora fragmentos-personajes para alegorizar al Pueblo, pero a diferencia de su maestro representa visualmente a la multitud no como una exterioridad imposible sino como conjunto vivo. La inserta en el mundo autoral (es decir que la traduce y esquematiza institucionalmente) sin despolitizarla. En Favio, las escenas de multitudes nos remiten a la visión pasoliniana del figurante.



Elipsis sobre un primer plano y fluir entrecortado del tiempo: Fernández enamorado.



La cámara en mano y el estilo indirecto libre. Una excepción dentro del estilo Favio para contar a Fernández.

“Yo no los llamo extras sino actores de conjunto. No creo que sean extras porque están actuando y aportando su sensibilidad y su amor (...) Yo les cuento. Los hago participar (...) les explico de qué se trata la secuencia que se va a rodar (...) hago que ellos mismos armen su propio cuento” (Schettini, 1995: 111).

Esta lectura de los “actores de conjunto” despliega en el campo ficcional las premisas de una concepción de lo popular aunque, por supuesto, supeditadas a una visión personalista, autoral. La cuestión del cuerpo de la estrella como signo sin misterio (que sí posee el pueblo) también es un punto conflictivo que Favio reconoce aún no resuelto en la época de *El dependiente*. Al respecto, afirma que *“yo estaba en los primeros buceos, pero a medida que pasa el tiempo cada vez me alejo más de los actores conocidos porque los han manoseado mucho en la televisión. Ya son cotidianos. Perdieron el misterio”* (Schettini, 1995: 111).

La distancia justa respecto del misterio del Pueblo se encuentra, en *El dependiente*, en medio de un conflicto que llevará a Favio pocos años después hacia *Juan Moreira*, cuya visión de lo popular ya es propia de la épica. Esta crisis del estilo Favio tiene su manifestación en la existencia inicial –y eliminación posterior treinta años después - de un plano que formó parte del montaje original, en la escena de la muerte de Don Vila. Allí el Pueblo aparece por única vez colectivamente como multitud (al final veremos un plano de la multitud pero de lejos, en el travelling comentado en 3.1.).

El plano desechado en el montaje contemporáneo, se daba justo en el clímax del film, y es un punto crítico en los problemas del cine moderno para la representación del Pueblo. En esa imagen, la mirada del atribulado Fernández (en subjetiva), recorre el círculo de vecinos que lo rodean en el momento en que su deseo se concretó.

Un grupo inquietante pero diverso (aquí no está la idea del hombre-masa) mira en a cámara (a Fernández llorando, al espectador), en silencio y con total seriedad. A través de un paneo lento, que recorre la multitud se produce una pausa inusual y también una catarsis dilatada, amenguada.

Resulta significativo que Favio haya descartado este plano en un remontaje posterior del film, sugiriendo una disconformidad de puesta: *“Los extras están muy puestos... no debería haberla hecho. Voy a amputarla en el video que se vende ahora. (...) Quizás conviene dejarla así para trabajar con alumnos y hacerles descubrir cuál es la escena que es un parche en la película”* (Schettini, 1995: 110). Una razón más profunda pareciera ser el hecho de que Favio encontró en su propio cine un plano que

era característico de sus coetáneos de la Generación del '60: la mirada de extrañamiento ante el Pueblo, más cercana al modernismo que al populismo. Una decisión que hablaba de la mirada de Fernández pero descartaba la tensión entre esos dos planos (el formalismo y el populismo, ver 3.4) que Favio, por su inscripción política, no deseaba desequilibrar. Remarcar, como hacían otras poéticas, la distancia insalvable entre los sectores populares y los realizadores/ espectadores institucionalizados era precisamente lo que *El dependiente* no podía hacer.

3.4. Formas y conciliaciones de un tiempo popular

El tiempo interior que comparten agonistas y personajes, y que constituye la escena enunciativa principal en *El Dependiente* (y de gran parte de la obra faviana en sus tres períodos principales), se construye desde una estilística del tiempo: *tomas largas* y planos secuencias sobre espacios vaciados, que permiten una relación directa con la duración real de pequeños hechos, de pequeñas vidas. El tiempo del plano, organizado estéticamente, va produciendo una tensión creciente: Favio articula ese Pueblo posible sobre la base de un malestar esencial, una premisa existencial popular que Rodolfo Kusch resume en la expresión “imposibilidad de vivir” (2000: 148). Para Favio, en un sentido histórico, sólo el peronismo habría comprendido esa condición como sentimiento. La acumulación temporal, sin embargo, desemboca en una resolución abrupta del fluir, y de ese modo el estilo Favio va designando la vida del Pueblo como pugna entre la resignación y una rebelión pre-política. La enunciación se ubica como instancia de cercanía y distancia, como afección ante el destino trágico de los personajes en el seno de una crónica -a la distancia justa- de sus complejidades.

Otra clave enunciativa puede hallarse en el concepto de *conciliación*. En un primer nivel, en tanto armonía entre la incorporación de elementos de la vida popular y las premisas de la estilización moderna. La obra del estilo Leonardo Favio entre 1965 y 2008 es un paradigma significativo de este diálogo entre los códigos populares y forma moderna. Esta conciliación se ha hecho frecuente objeto de estudio de líneas teóricas contrapuestas en la historia estética local, tanto “populistas” como formalistas. Alan Pauls y Rafael Filipelli, representantes de las últimas, planteaba un elogio de la forma en Favio, tomando como caso a *Gatica* (1993):

Alan Pauls: ... yo leo a Favio de otra manera que los populistas. Creo que es un gran director de cine, también cuando filma Gatica. Y creo que hay que disputarles a Favio y a Gatica, a los populistas (...) Rafael Filipelli: ... hay una ideología y una forma, más allá de todos los discursos que el populismo hizo sobre la película. Nadie podría decir que no hay una forma en Favio (Beceyro y otros, 2000: 7).

En el consenso crítico el estilo Favio es un caso ineludible para pensar esa apropiación integrada entre lo culto y lo popular. Dice David Oubiña que el logro de Favio es:

El que mejor ha podido negociar esa idea de una autoría y la idea de masividad y la idea de un cine alternativo y un cine comercial es Favio. Probablemente por el lugar donde siempre se ha colocado, sus películas se manejan en esa oscilación entre lo popular y lo culto y en ese sentido es el que menos sufre, el que mejor pueda adoptar una idea de autoría o de escritura, aún con grandes cambios de estilo (...) Como si hubiera pasado a un lugar donde no se trata de elegir un lugar sino más bien de elegir una zona de mezcla (Tabarrozzi, 2006: 7).

Gran parte del valor crítico de la obra faviana se basa, precisamente, en la presencia de los impulsos de ambas herencias, algo que puede leerse como continuación de los legados de los estilos Rosellini o Pasolini (Beceyro y otros, 2000: 7). Pero la conciliación se resuelve a favor de una u otra vertiente en algún momento de sus filmes y entonces se hace ideológica, como en el plano descartado. También puede volverse ideológica al tematizarse y querer resolver el mundo externo de modo irreal, como en *Nazareno Cruz y el lobo*. *Las palabras y los gritos*, cuyo mensaje final de amor parece impostarse sobre un contexto de inicio de la represión luego de la muerte de Perón.

Finalmente, si se logra una captación singular de una temporalidad popular, cabría preguntarse si ese mismo logro existe en términos de la voz de los otros. En cierto sentido el estilo Favio plantea honesta –y modernamente- una evasión del problema. Las palabras de Fernández – y antes de Polín y Aniceto- quieren dar cuenta de una voz que no puede hablarse a sí misma y expresa accidentalmente (pero con raptos de lucidez) una consciencia. La voz de los otros surge como anomalía llamativa, porque pone en palabras y repeticiones aparentemente mecánicas, un sentimiento que

funciona como contraste vital de esa voz neutral, externa que puebla los filmes de Favio. Puede ser un narrador radioteatral al inicio de *El Romance*, o la voz monótona de un fiscal en la villa miseria de *Crónica*, o el narrador en off que da cuenta del amor en *El dependiente*, o la voz del juez que narra el prontuario de Moreira. Como dice Farina:

... lo que aparece como crónica descriptiva del hecho está descalificado por lo que se ve, y las visiones revelan una "zambullida" directa en la leyenda, en lo esencial. El dato estadístico, el testimonio documentado y científico no es lo que a Favio le interesa, lo pone en contraste con la imagen, a veces como algo casi ridículo" (Farina, 1993: 38).

Todos estos agentes narrativos y de la ley operan un distanciamiento con la acción: abordando los hechos pasionales o los mitos populares desde la neutralidad del poder, remarcan la frialdad humana de la crónica *oficial*. Si la enunciación se concentra en acercarse a su enunciado por vía del lenguaje cinematográfico, en el terreno de la palabra opera una distancia. Asume, como todo el cine moderno, la imposibilidad de hablar por ellos: no "da" voz a lo subalterno sino como sombra de la voz oficial.

CAPÍTULO 4

“LOS HIJOS DE FIERRO”

4.1 Tiempo mítico, tiempo histórico

En 1971, año previo al centenario de la aparición del poema *El gaucho Martín Fierro*, Fernando Solanas decide iniciar el rodaje de un film que homenajee las características revolucionarias de la obra de José Hernández y celebre, al mismo tiempo, el fin de la resistencia peronista ante el inminente retorno de Juan Domingo Perón.

Algunos núcleos de esta obra fílmica se encuentran prefigurados en el artículo “Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino” (1973: 94) escrito por Getino y Solanas. Este texto muestra que, como suele suceder en la historia del cine, el film surgió en oposición a otros filmes. En este caso, los que constituían “cierta tendencia” del cine argentino funcional a la dictadura de Onganía. En el artículo, los objetos de estudio y cuestionamiento son el film *Don Segundo Sombra* (1969, Manuel Antín), considerado un “digno exponente” de la oligarquía, y el *Martín Fierro* de Torre Nilsson, estrenado en 1968 con gran éxito de público y devaluado por Solanas y Getino al nivel de un fiel representante ideológico del gobierno militar. En “Significados....” se criticaba fundamentalmente la desvinculación de esos dos filmes de autores legimitados con el *conflicto todavía vigente* entre las masas y la oligarquía en Argentina⁷. Se ubicaba a Antín y a Torre Nilsson como parte de una interpretación cinematográfica *participacionista* y *colaboracionista* (el caso de “Martín Fierro” agravado por su omisión total de la Historia, y por una coherencia estética “peligrosa”, muy superior al film de Antín). De la oposición a estas dos obras entonces, es que también surge la postura decidida del primer film de ficción de Solanas.

De las dos grandes interpretaciones realizadas sobre el Martín Fierro en la historia cultural argentina, la de Jorge Luis Borges y la de Leopoldo Marechal, Solanas opta por la segunda, en dónde el poema es una visión alegórica del destino nacional (1991: 129).

⁷ Este conflicto estaría denunciado en la primera parte de la obra de Hernández y, según los Autores, tergiversado y ocultado en el *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

La relación compleja y desprejuiciada entre lo ficcional y lo documental en *Los Hijos de Fierro* –característica del cine latinoamericano de finales de los ´60- es el modo principal de la actualización del Martín Fierro a la luz del imaginario peronista; un poema épico concebido desde la perspectiva política de Leopoldo Marechal y la lección cinematográfica de Eisenstein y el *Cinema Novo*.

Los Hijos de Fierro funciona como una interpretación de "la mitología y la esencia temática del poema" que parte de los personajes de los hijos de Fierro (que ahora son encarnaciones de las tendencias del peronismo) y Cruz (el General Valle) desarrollados por Hernández en *La vuelta*, para lograr una alegoría de la lucha histórica de las clases populares exiliadas en su propio país (Solanas en Romano, 1991: 130).

En el terreno narrativo el film compone tres niveles orales, dos de los cuáles (el Narrador en tercera persona y Fierro/Perón en primera) versifican en décimas y sextinas rimadas. En relación con la puesta en plano el desafío es más complejo. Solanas intenta actualizar la ruptura con el "buen arte" que había hecho Hernández (regido todavía, un siglo después de la aparición del libro, por patrones coloniales) plasmando una estética política que alterne el riesgo con la reivindicación de otras tradiciones, mientras resuelve cuentas con los parámetros de representación instituidos tanto por corrientes autorales como por el cine comercial.

La filmación de *Los Hijos de Fierro* atraviesa todo tipo de circunstancias políticas (desde la clandestinidad inicial al apoyo oficial del gobierno peronista y, nuevamente, la persecución luego de la muerte de Perón), y puede terminarse recién en 1977. Ya en el tramo final, en 1975, mueren tres actores, entre ellos el paradigmático Julio Troxler (sobreviviente de la masacre de León Suárez en 1956 y designado como Jefe de la policía bonaerense con el retorno peronista), a manos de la organización parapolicial Triple A.

El estreno del film será en 1978, seis años después de iniciado el rodaje, afuera del país, en la Semana de Realizadores del Festival de Cannes. Para el estreno argentino deberán pasar seis años más, ya en plena democracia, el 12 de septiembre de 1984.

Este contacto de un film hecho a principios de los ´70 con un público atravesado por las condiciones de la post dictadura resulta un caso de estudio en sí mismo. La recepción dispar que tuvo *Los hijos de Fierro* en 1984 da cuenta del choque entre un imaginario político que no llegó a intervenir en su tiempo, y el modo de lectura desengañado de la democracia de los ´80. La utopía planteada en el film no sólo no se

había cumplido sino que las cuestiones denunciadas a mediados de los '70 como parte de un pasado a superar se habían convertido en indicios leves del horror que finalmente aconteció. La escena terminó dando cuenta de una *“atemporalidad mítica (...) como un testimonio [anterior al suceso, como un augurio] de la terrible violencia del régimen militar de 1976-1983”* (Maranghello, 2005: 205).

En posteriores revisiones y lecturas críticas, el film terminó siendo valorizado como una pieza compleja, ejemplar en su estrategia de adaptar y actualizar una obra política –el Martín Fierro– desconflictuada por incorporación del gaucho al panteón cultural (Prieto, 1988: 10) y repolitizada para documentar el imaginario del peronismo y sus luchas.

4.2 Alegorías programáticas

Al igual que en *La Hora de los Hornos*, la oposición entre formas europeizadas y populares, era decisiva para Solanas, como clave de interpretación del Martín Fierro pero también como impronta de su propia poética.

Solanas quería replicar la decisión de Hernández de priorizar lo popular por sobre la adecuación formal a las tendencias europeas. El poema de Hernández que había sido desechado por la intelectualidad porteña por su "incorrección formal"⁸ era, según Martínez Estrada, parte de una literatura gauchesca “que era lo único que estaba ligada a la tierra y al hombre, que padecía sobre ellos”, convirtiéndose en “una denuncia contra lo que en 1872 se entendía corrientemente por buena literatura” (1980: 38)

En la adaptación el film llevaba lo descrito por el poema hernandariano hacia un espacio mítico, que funcionaba como correlato ficcional de la lucha de la resistencia peronista entre 1955 y 1973, una situacionalidad específica del proletariado argentino “en busca de su destino histórico”.

Los Hijos de Fierro plantea, no obstante, diferentes tonos de representación, y así lo reconocía el mismo Solanas en un análisis reciente, al postular que en su film operan

⁸ Cf. la correspondencia que recibe Hernández por parte de intelectuales respetados del 1870, como Miguel Cané o Bartolomé Mitre. En Leumann y otros (1980), *Martín Fierro y su crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pag. 9-14.

niveles como “el poético, el realista y el naturalista documental; pero además quería que tuviera una fuerza antropológica” (Desaloms, 2011: 133). La amalgama de tratamientos y materiales remeda el carácter popular de una comunidad “sojuzgada desde afuera” según Romano (1991:153) Y sin duda produce un desplazamiento permanente de sentido, aunque esta diversidad se encuentre férreamente sostenida por una lógica narrativa en donde los núcleos son claves alegóricas estables: Martín Fierro es Perón, sus Hijos son las tendencias del peronismo post 1955, la esposa de Fierro es Eva Perón, Cruz es el General Valle, los indios son los militares torturadores, el Hermano del Moreno es el Comandante de la Camarilla, el hijo Mayor es John Cooke, Pardal y Vizcacha son variaciones del intervencionismo sindical y la traición (un motivo fuertemente subrayado por los tres niveles narrativos del film).

Aunque el texto en *off* y *over*, cuya forma principal es la de estrofas poéticas, resulta demasiado significativo en su relación con lo visual (Andrés Di Tella decía en 1984 que el texto doctrinario arruinaba el interés visual de la película) lleva a lo alegórico a las fronteras del símbolo representativo, y pone en conflicto la oposición entre transparencia y opacidad. En los momentos finales de la película, las alegorías se amplían o superponen: el Hijo Mayor, sometido a tortura, es representado transparentemente como reverso del “Hombre Universal” de Da Vinci y la esposa del Hijo Menor, en la figura de la Cautiva, alegoriza a la Nación. Esta oscilación final del planteamiento alegórico, que reduce e invierte sus mecanismos, permite una construcción de sentido que deja la acción de la deformación y se hace propositiva. . De lo mítico se pasa a lo histórico: hacia la mitad del film aparece un retrato de Perón en la casa del Hijo Mayor y comienzan a sucederse discusiones sobre la doctrina del “Viejo”. También se metafORIZAN sucesos particulares (el secuestro de Aramburu).

Aunque, como afirma Ana Amado, el film trabaja desde un compendio de arquetipos míticos sintetizados visualmente (2009: 68) la alegoría, tal como la proponíamos en el capítulo 1, aparece en *Los Hijos de Fierro* trastocada. El film invierte la relación tradicional del cine argentino moderno con ella. Decide partir de lo alegórico, en vez de hacerlo jugar de modo críptico. Si en los cineastas liberales la alegoría surge como valor inconsciente o “sutil”, en Solanas se la declama explícitamente, como pilar signifiCante de una Contrahistoria: no hay ruinas o deformaciones de un sentido cristalizado sino un conjunto de formas políticas y estéticas que se proponen reemplazar las figuras de la cultura hegemónica.

4.3 Una estética con el Pueblo

En la definición estética que Solanas hace del film encontramos una relación íntima con las formas populares de la música. El director definía *Los Hijos de Fierro* “como una cantata u oratoria, o una suerte de payada sinfónica´ en tres movimientos, con once subdivisiones concebidas como tangos, vidalas y milongas” (Solanas, cit. en Martín, 1987: 37). Este sentido rítmico musical también es señalado por Robert Chazal al afirmar que *Los Hijos de Fierro* es “... un poema donde la duración de los planos-secuencia obedece a una construcción parecida a la versificación” (1980). Como había sucedido en *La Hora de los Hornos*, la poética de Solanas trata de construir una narrativa fílmica no europea desde préstamos e incorporaciones de modelos diversos del arte popular. Pero si una definición de arte popular compromete varios niveles (temático, de lenguaje, de origen) resulta claro que la consciencia teórica de Solanas le dio al nivel estilístico un primer lugar.

Respecto de las filiaciones cinematográficas específicas, sin embargo, el estilo Solanas parece haberse encontrado más desvalido: las únicas referencias funcionales al programa solaniano que podían contemplarse en 1972 eran contemporáneas (el cine cubano por ejemplo) y no se vislumbraba una genealogía nacional que funcionase como marco, más allá del antecedente de Fernando Birri o de figuras como Mario Sofficci, representante de lo que Getino y Vellegia denominaban los orígenes de la tradición del realismo crítico (2002: 43-45). La solución a este problema fue la indagación en el cine político clásico. César Magrini remarcaba hasta dónde tuvo que retomarse el film, al sugerir que “... en algunas de las secuencias se insinuaba nada menos que la sombra de Eisenstein. Solanas trabaja en blanco y negro, con magnífica fotografía de Juan Carlos Desanzo, lo que imprime mayor dramatismo, y hasta cierto aire trágico a lo que va mostrando en la pantalla” (cit. en Romano, 1991: 153). La apelación a la tradición clásica del cine político, con foco particular en Eisenstein, permite entender las figuraciones tradicionales que sobresalen en el film a la hora de representar al Pueblo.



Sobreimpresión de dibujos sobre el film. Efectos cómicos y paródicos.

El rol de las multitudes y sus antagonistas se expresa didácticamente en la composición plástica y dramática de las líneas visuales de fuerza, que replican entidades políticas de la lucha del peronismo durante los '60.

Otras estructuras visuales (por ejemplo la *dilución* para contar la clandestinidad o la cárcel aislada del mundo, la *simetría* para connotar el mundo los patrones y el sindicalismo corrupto y la toma general frontal –con fuga en perspectiva- para construir imágenes utópicas) y de montaje (intelectual) son engranajes transparentes de un aparato formal preocupado por lo pedagógico. Más originalidad y eficacia comunicacional tiene el tratamiento humorístico y paródico de los comicios: las divisiones y rencillas en el Gremio son planteadas como tragicomedia y Solanas recurre con gran audacia a objetos animados que se imprimen sobre las escenas, simulando insultos y efectos de historieta. También utiliza una música narrativa de Zitarrosa, que describe la acción y acompasa los avances y retrocesos de la imagen a modo de *slapstick* en una curiosa forma de representar una situación escénica no exenta de violencia.

Pero por fuera de estos variados recursos, un elemento contemporáneo a la película, y que se desvía de la línea formal clásica, nutre al film: la concepción de la imagen como presencia que acompaña a los actores sociales, como *parte* del Pueblo. Esta decisión de puesta, que ya había aparecido en *La Hora de los Hornos*, se centraba en una cámara en mano, a mitad de camino entre la objetividad y la subjetividad, pero demasiado inestable y visible para ser parte del estilo indirecto libre que por esos años había definido Pasolini. La cámara de *Los Hijos de Fierro* está marcada por un movimiento fluido pero evidente, que lograba (al igual que en Rouch y Pasolini) *estar con* el personaje, como testigo que sugiere desde el "temblor" del encuadre un estadio de crisis. Como en Glauber Rocha, León Hirtzmann o el mismo Birri, esa cámara "en trance" (citando la definición de Deleuze), vibrando, también implica una representación del Pueblo como actor emergente, en construcción y conflicto con un estado hegemónico de quietud de la política y el encuadre estable del cine de Autor. El cine político del Tercer Mundo de finales de los años 60 pensó la cámara como *resistencia ideológica*, al articular la puesta en forma de una violencia social no resuelta (Deleuze, 2007: 286-295). Es por eso, que la cámara en mano de *Los Hijos de Fierro* es un signo de representación y enunciación.



Estructuras gráficas didácticas en Los Hijos de Fierro: dilución, transparencia y desencuadre

El uso del gran angular produce, además de una clara delimitación espacial de los contextos –una preocupación central en Solanas (Monteagudo, 1993: 47)- un ritmo visual de mayor dramatismo, con figuras humanas a punto de emerger del centro del encuadre. Una violencia plástica para representar fílmicamente la urgencia de una transformación social. En *Los Hijos de Fierro* este objetivo fotográfico y su perspectiva alterada, deformada, es el primer recurso expresivo de la puesta en plano de las escenas más violentas: la profanación del cuerpo de la esposa de Fierro (Eva Perón o la Cautiva) los fusilamientos de Trelew, las arremetidas policiales contra los detenidos en la fábrica, las persecuciones en el desierto, la violación de una mujer del Pueblo.

Del mismo modo que en Rocha, el trance aparece en la autonomía de la cámara respecto de los personajes, moviéndose rápidamente hacia ellos, rodeándolos en semicírculos que se andan y desandan. Convocando parcial e indisciplinadamente recursos del documental y el *Cinema Verité*, los personajes parecen saber que están siendo filmados, se construyen como partícipes (aunque no lo sean explícitamente) de su propia representación. Ese ir y volver en el movimiento connota, sobre todo en su utilización en la rebelión en la fábrica, en las caminatas de Picardía y el Hijo Menor o en los momentos de soledad del Hijo Mayor- un *acompañar* la movilización popular.

Aunque el primer ejemplo de esta concepción se da en la secuencia de las "persecuciones históricas" (capítulo I), es en la presentación que harán los Hijos de sí mismos, en la que puede verse el aparato retórico del film en su plenitud: en el capítulo II la cámara se mueve alrededor de Picardía, que está bajándose de un tren, lo rodea en el andén, lo acompaña en la fábrica, desplazándose detrás de las máquinas, o lo recibe viniendo a cámara, y desde lejos, en el patio de un complejo de departamentos. La secuencia de presentación muestra luego tres planos de la infancia de Picardía con niños llevando carritos (con un encuadre mucho más inestable) y hasta una pose fotográfica de él y su barra de amigos "registrándose" ante cámara. Esas miradas a cámara son disgresiones de la narración mítica y articulan un doble sentido: la reflexividad y la constitución de sujetos fílmicos.

En otro momento, en la presentación del Hijo Menor, la cámara se trasladará junto a él lateralmente, en primer plano. Lo tomará en el almuerzo y cuando se levanta junto a otros obreros, lo seguirá yendo hacia atrás (ubicando los rostros muy cerca del objetivo). Como en la presentación de Picardía, el Hijo Menor también mira a cámara en primer plano mientras el *over* completa la presentación del personaje. Incluso los

planos quietos del Hijo Menor sentado, hablando con sus compañeros, tienen ese leve temblor propio de la cámara en mano, como un signo de veracidad.

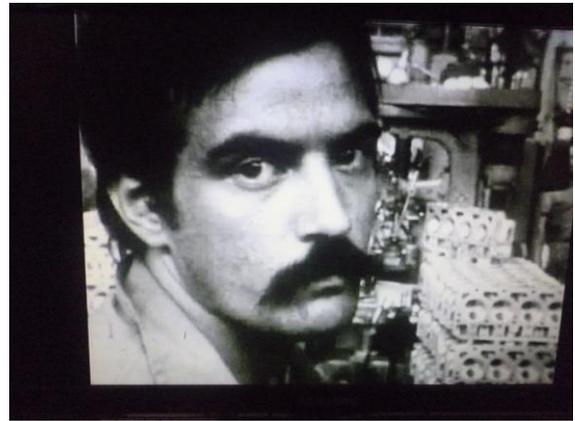
Esta representación solidaria con los Hijos se hace explícita al mostrar a sus antagonistas, los patrones y sus aliados. Cuando los obreros proceden a la toma de la fábrica (capítulo II-planos 52 a 68) la cámara acompaña a la multitud, circulando hacia el sector de la reunión como un individuo más.

En la misma escena los secretarios y agentes de control de la patronal son filmados con *zooms* que los muestran detrás de ventanas de los pisos superiores, en encuadres simétricos, como actantes inhumanos sólo dispuestos a la vigilancia.

Párrafo aparte merece la representación del espacio de encuentro entre Fierro y sus Hijos, una llanura que linda con la gran ciudad y sus fábricas. En esa frontera los personajes deciden el exilio y la resistencia luego de la “traición” y allí volverá la película hacia el final, en un breve reencuentro. Es un lugar cargado de sentido: produce la contigüidad del campo (propio del Martín Fierro) y de la ciudad (propia del peronismo) como espacios históricos del Pueblo en continuidad.

El desierto y la lucha de Fierro con sus perseguidores es un tercer espacio que alude al exilio. El tratamiento en grandes planos generales resalta la soledad del líder. Los *zooms* in refieren a los intentos de retorno de Perón o a su proximidad.

En el estilo Solanas de este período, de cualquier modo, la cuestión del espacio escénico (mencionado permanentemente en los análisis del film: el desierto, las fábricas) es menos relevante que el tránsito de la cámara por ese espacio. Es ella la que le da verosimilitud o densidad mítica a los escenarios.



Miradas a cámara. Reflexividad y constitución política de los personajes.

4.4 La memoria popular como imagen

Para el estilo Solanas de principios de los años ´70, el Pueblo es una realidad tan contundente y sólida que sólo falta hacerlo presente artísticamente a través de una memoria fílmica popular. El Pueblo pre-existe al universo heterogéneo construido por los filmes del estilo Solanas: es poetizado por ellos, no inventado ni proyectado idealmente. Octavio Getino, que destaca a *Los Hijos de Fierro* como una de las piezas más representativas de la cultura argentina del siglo XX, también reproduce esa certeza al definir al film como

“la épica de un Pueblo, resuelto a afirmar su derecho a la existencia (...) [plasmado por] narrativas diversas que oscilan entre la comedia y la tragedia, enriquecidas por la experiencia de la cultura popular y la combinación de personajes reales que se interpretan a sí mismos o a otros personajes y seres de la ficción, tan testimoniales, como los de la propia realidad” (2005, 97).

En filmes de Solanas posteriores a *Los Hijos de Fierro* esa idea programática del Pueblo como entidad sólida, desde una característica propia del cine político clásico (Deleuze, 2007: 286) permanece. En *Sur* (1988) dos escenas lo muestran como fuerza complementaria de los personajes: en la primera la multitud marcha y celebra en medio de la noche la vuelta democrática; en la segunda, también de noche, aparece resignada y cansada, mientras un *travelling* la muestra sobre la vereda de una calle de barrio y la voz del Muerto, el fantasma del film, la justifica como “superviviente”. En *La Nube* (1999) el Pueblo, ausente gran parte del film, acude casi al final, como un *deus ex machina*, al rescate del teatro que está por ser clausurado. Y hasta en el primer film del siglo XXI del estilo Solanas, *Memoria del saqueo* (2003), la Nación-Pueblo es presentada como unidad sin contradicciones ante el enemigo de la política neoliberal y sus estrategias sistemáticas de saqueo.



La "llegada" del Pueblo a la Historia. El golpe de Estado y el vacío.

Partiendo de la certeza de su existencia y la intención pedagógica, Solanas de todos modos quiere caracterizar y mitologizar lo popular desde el afecto. En *Los Hijos de Fierro* el Pueblo es propuesto al mismo tiempo como arquetipo, sujeto deseante y particularidad afectiva. El plano inicial del film es, en este sentido, emblemático. Se inicia con un *zoom* rápido que va de un gran plano general a un plano general de una multitud que camina hacia cámara.

Siempre por *zoom* vamos viendo cada vez más cerca a esa multitud; la cámara comienza a panean lentamente de izquierda a derecha para mostrar su fervor. La imagen nos permite reconocer y sentir los cuerpos del Pueblo mientras éste baila, se abraza, tira papelitos, agita la bandera argentina.

Los paneos y *zooms* sobre esa comunidad permiten distinguir los rostros de los diversos personajes (niños, obreros, mujeres que arrojan papelitos, militantes: algunos serán protagonistas del film). El Pueblo es diverso y está integrado por particularidades. La cámara, desde un mismo lugar, sin acercarse materialmente, panea acompañando a los manifestantes, interdependiente con la acción dramática. En rigor, el avance de la multitud no presenta focos prioritarios de atención, aunque la imagen los intente construir. La canción y la voz en off que cubren estas imágenes nos hablan de los “trabajadores” y de la “memoria popular” luchando por su libertad ante el neocolonialismo. Pero es la modalidad posesiva del encuadre la que determinará el tratamiento amoroso – y por tanto cercano, pese a la mistificación, de la enunciación hacia su enunciado. La marcha de las figuras hacia la cámara hasta ocupar – por el cambio de escala- todo el encuadre, hace que la fábrica que está detrás (y que ocupaba casi todo el espacio al inicio del plano) quede al mismo nivel que el hombre y se difumine como fondo gris. Es una alusión directa al humanismo peronista, planteada en términos audiovisuales y que hace confluir los recursos formales para diferenciar lo humano de las estructuras del capital económico. En esta “llegada” del Pueblo trabajador a la Historia (los actores viniendo frontalmente desde lejos hacia la cámara) se le da cuerpo a esa entidad abstracta del Pueblo, en el marco de un humanismo peronista.

En el mismo sentido se establece la contraposición entre vacío y ocupación visual-sonora para referir la relación identitaria entre Pueblo y peronismo. El espacio desierto o poblado de la calle establece la diferencia entre el triunfo del Pueblo y la derrota, ante la contraofensiva del imperio. El movimiento de la cámara dará cuenta

de este contraste: cuando los obreros ocupan la cámara realizará un lento zoom que va hacia la multitud y un paneo tomará los rostros de los manifestantes; cuando el Pueblo es derrotado y la calle esté vacía el *zoom out* sobre la calle agrandará el espacio y dejará a la fábrica sola, con el sonido del viento.

A partir de aquí, no habrá, hasta el final de la película, un solo momento del film que represente al Pueblo unido en un plano; la lucha popular será mostrada separada y melancólicamente en sus células o fuerzas de acción, en casas oscuras y calles vacías: el film mismo será el proceso de reconstrucción de esta unidad del Pueblo en el plano, que acontecerá luego de la vuelta de Fierro y en donde reencontraremos partes de la secuencia inicial.

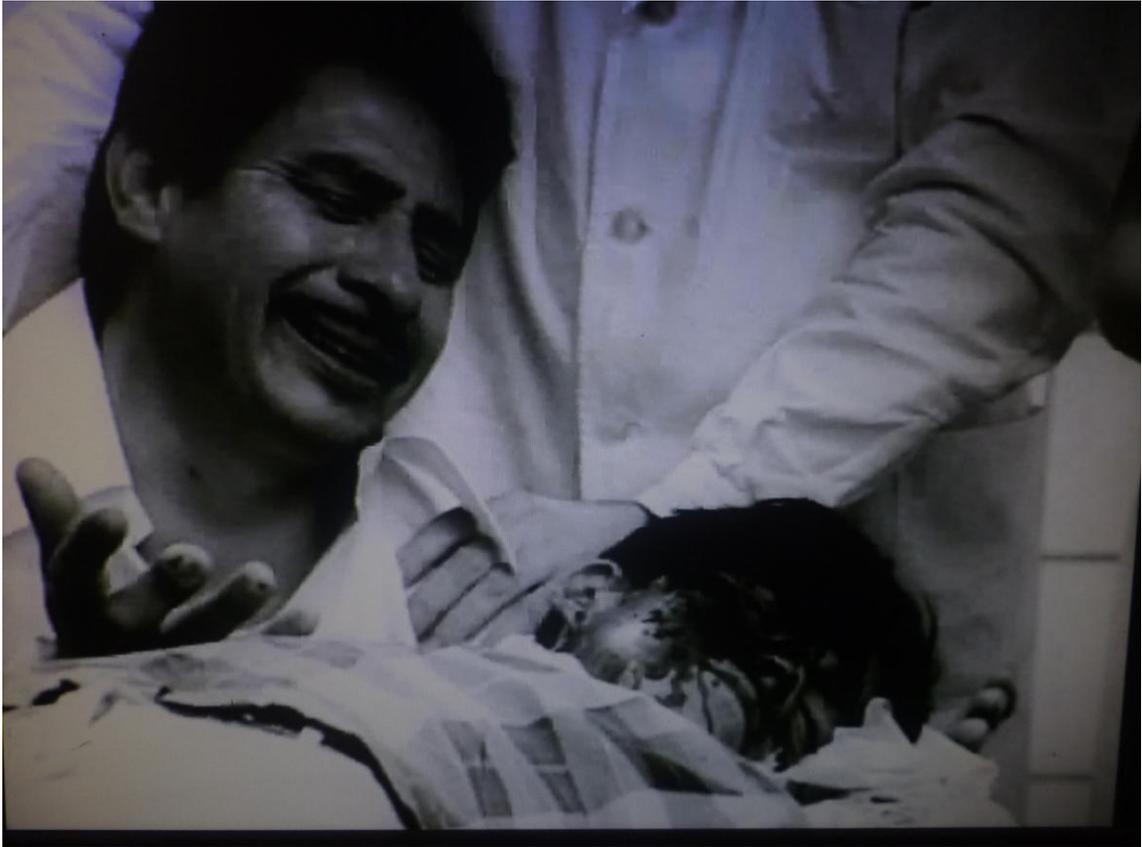
La preeminencia de la humanidad sobre la materia se representará también en la escena en la que los delegados deciden la toma de la fábrica (capítulo II). Se desarrolla con un travelling circular alrededor de un núcleo que, sobre una tarima, conforman Picardía, El Hijo Menor y El Hijo Mayor. La cámara contrapicada muestra a cada uno de los disertantes de la cintura para arriba, con el fondo del encuadre dado por el techo del lugar, una masa de color claro, dividido por vigas. En la figura de Picardía en particular (su cabeza con el fondo de las vigas del techo), se arma una visión de lo humano frente al concreto, y una oposición entre los obreros y la materia.

En la misma secuencia un texto reafirma el sentido humanista, cuando Picardía enfrenta a la patronal y dice "*puede ser que los ladrillos, y las máquinas sean suyos pero los empleados no*".

4.5 Enunciación

Se ha señalado en diversas oportunidades que la fuerza irreductible de las entidades propuestas por el estilo Solanas la (memoria popular, el destino del Pueblo) es el punto débil de su estética, porque superpone ideológicamente su deseo de Pueblo por sobre las contradicciones de los procesos sociales y políticos.

Raúl Beceyro, uno de los más férreos opositores a la idea de un cine político, ha definido la obra de Solanas como un perfecto ejemplo de populismo estético equívoco, complaciente y simplista (Beceyro, 1997: 37).



La prefiguración de la violencia

Incluso Tzvi Tal, un atento estudioso de los filmes de Solanas menciona, en referencia a *Los Hijos de Fierro*, que “el film ignoró la ruptura entre Perón y la corriente izquierdista de su Movimiento, y apropió la metáfora geográfica característica del pensamiento oligárquico para describir la lucha de los enemigos de la hegemonía cultural” (2005: 129).

Memoria del saqueo (2004) treinta años después de *Los Hijos*, reproduce este tipo de operaciones de omisión que salvan la visión poética y homogénea del Pueblo. Durante este film se evita señalar la participación popular en la reelección de Carlos Menem, cara visible del saqueo neoliberal. El “manto piadoso” que *Memoria* arroja sobre lo popular establece la mayor contradicción en el discurso del film y una señal de las limitaciones enunciativas del programa solaniano.

Otros críticos y teóricos como Homero Alsina Thevenet u Oscar Traversa han encarado la revisión de *La Hora de los Hornos*, impugnando las equívocas construcciones de sentido desde el montaje, por encadenamiento de unidades, diciendo que remedan estrategias publicitarias contrarias a la posibilidad reflexiva que debe ofrecer un film “político”. Beceyro resume esta sanción al decir que en *La Hora de los Hornos* abundan:

“... secuencias de un montaje rápido y entrecortado (tomas cortas, música de percusión) que proclaman, mediante carteles que se acercan o se alejan rápidamente, que la violencia es igual a la liberación, o mejor dicho que el único camino para acceder a la liberación política es la vía violenta. (...) esta elección “formal” se presenta como incoherente. Porque se supone que lo que se busca es transmitir un mensaje político, plantear un análisis político. De ninguna manera conseguir una adhesión irracional, inevitablemente momentánea, frágil, fácilmente modificable por otro mensaje un poco más compulsivo.” (1976: 23)

Cabría agregar que, en contrapartida, aparecen en el corpus solaniano fragmentos que desarrollan claves de mayor ambigüedad y ofrecen un panorama de significados más amplios en el cine de Solanas (Aguilar, 2005: 666). Por ejemplo, en la primera parte de *La Hora de los Hornos* el pueblo obrero y las clases medias emergentes son pensadas, fiel a las consignas programáticas de su autor, en tanto comunidad sometida

por el poder neocolonial. Pero una escena del filme produce una disonancia en esta transparente visión política: los planos generales de un desfile del ejército, con la cámara posando sobre ciudadanos y militares se hace perturbadora en conjunción con el texto que habla del “disfraz del enemigo”. ¿Quién es Pueblo si los enemigos están entre nosotros y hablan nuestro idioma? Esta lectura, en dónde la paranoia política disgrega la homogeneidad del Pueblo puede calificarse despectivamente como una “alucinación de la realidad creada por el taumaturgo Perón” como sostiene Aguilar (2014: 120), pero también como una indicación sobre las diferencias entre la multitud y el Pueblo.

Finalmente, deberíamos mencionar el lugar de la voz del Pueblo en el film. *Los Hijos de Fierro*, enrolado en el campo de la Contrahistoria, postula también –como lo hizo también el Martín Fierro- una preeminencia de la voz gaucha para la narración de su propia historia. Hernández ficcionaliza la entrega de un don: ese dar la voz constituye una situación clave del género gauchesco (Ludmer, 2000: 9-11).

En *Los Hijos* este don o estrategia de integración se plasma en una narración coral en dónde intervienen diferentes voces, asimilables a sectores del Pueblo. Pero las voces están jerarquizadas: un primer nivel (la voz en off o meganarrador fílmico, que representa al mismo tiempo a la memoria popular y a la enunciación), un segundo nivel (la voz off de Fierro-Perón, protagonista en ausencia) y una serie de subnarradores (Los Hijos, sus mujeres, Picardía), que ocupan las divisiones o capítulos del relato (Gaudreault y Jost, 19: 47-69).

Resulta evidente que el orden jerárquico disminuye parcialmente el rol de las voces populares y pone el acento en dos figuras excluyentes: el Autor y Perón (el arte y la política), que terminan siendo las verdaderas autoridades del discurso. Para mitigar este efecto, la enunciación dispone de dos recursos de armonización. El texto en off del primer nivel ficcionaliza (y de este modo neutraliza parcialmente) su propia ideología usando la primera persona del plural (*revivimos [la Historia] como homenaje a Fierro y su lucha revolucionaria*): su recitado en estrofas y su alusión a lo mítico es lo contrario de la linealidad discursiva y la sobredeterminación. Por otra parte los momentos de protagonismo de las voces de los tres Hijos y sus mujeres, sus historias, avatares y vivencias militantes conforman un paisaje humano denso y lleno de contrastes. Las voces de los actores y no actores, las notables referencias a lo real (Troxler, el sobreviviente de la masacre de José León Suárez interpretando a un Hijo de

Perón), y la reconstrucción políticamente comprometida de escenas históricas (la toma de la fábrica, la cárcel) constituye un relato sólido de lo colectivo como complejidad. El cuidado del film hacia lo dramático de las particularidades del Pueblo, aunque sirve para legitimar los dos primeros niveles, replica la operación del don que caracteriza al poema de Hernández.

Mucho más lejos se llega en unos *inserts* documentales-ficcionales del Cordobazo e incluso Solanas, se anima allí a darle voz, citando a Pasolini, al personaje de un soldado que reprime las manifestaciones populares, ese sector del Pueblo alienado como ninguno. En esta breve entrevista, el soldado confiesa que a veces tiene miedo, que su mujer se preocupa y que está contento con su puesto por los días de descanso que le suelen dar. Solanas, en estas operaciones aisladas, se acerca a una definición compleja de las voces de lo popular, que excede la oposición de fuerzas y redime a los sectores arrastrados por esas fuerzas.

CAPITULO 5 “EL AMOR ES UNA MUJER GORDA”

5.1 Explícito – implícito

Ya radicado parcialmente en Holanda, Alejandro Agresti se propuso realizar entre 1986 y 1987 un film que abordara los traumas de la dictadura, que consideraba aún no explorados por gran parte del “cine de la democracia”, a quienes atribuía una ideología conciliatoria. En el contexto de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Agresti pensó su film, finalmente, como un documento, porque “... diez años después nadie se acuerda. Cuando vean la foto de Alfonsín, o escuchen la radio con la voz del Papa, van a tener que pensar tres minutos para entender que había querido decir (...) todo eso no lo decía nadie en el cine, y alguien lo tenía que decir...” (Wolf, 1993: 10).

El amor es una mujer gorda es una obra, como dice Fernando Peña, voluntariamente explícita en lo político, que desea gritar en el marco del silencio de otros filmes que optan por la “vaguedad alegórica o metafórica” (2012: 222). Ese conjunto de filmes a los que el cine de Agresti se opone está representado, entre otros, por *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), que evidenciaban su posición conciliatoria al recurrir a la espectacularización – a la simplificación- del horror. En un sentido, estos filmes expresaban cinematográficamente superficies habituales del pensamiento liberal respecto de la militancia, aliándose a diferentes recursos discursivos del costumbrismo y el melodrama. Era “un cine didáctico, amnésico y muchas veces oportunista” (Luka, 2003: 51) y respondía a la perspectiva “realista afectiva”, lejana a cualquier inscripción en la representación “reflexiva”. (Amado, 2009: 23).

La Historia Oficial fue el paradigma de una forma tranquilizante y convencional que debió su trayectoria internacional, como dice César Maranghello:

“...al haber sido elaborado de acuerdo con las convenciones de Hollywood.(...) el film instala la falaz idea de que las madres que recibían hijos ilegítimos “no sabían”, y que, al saber, “los devolvían, en un acto de contrición (...) Hay también excesiva utilización del lenguaje publicitario. Fue precisamente esa entelequia tranquilizadora la que el público de clase media aplaudió sin problematizarse” (2005: 229).

Es que los traumas relatados se cuentan “*como afectando a unos ‘otros’ diferentes de los autores de los filmes y del público masivo (...) e interpelaba al conjunto de la sociedad y a la política en abstracto para que se hiciera cargo de las anomalías reveladas*” (Aprea, 2012: 52). Como afirma Aprea sin duda se produce un abandono de la discusión política. Se rechazan “*...las posiciones ‘setentistas’ y el peso de los temas que desarrollaban los sectores exitosos de la Cinematografía argentina de ese momento diluyeron la posibilidad de existencia de un cine militante y explícitamente político*” (2012: 53).

La trascendencia de muchos de estos filmes conciliadores a mediados de los años ‘80 se da como parte de un ánimo social que, como define críticamente Octavio Getino, necesitaba del

“gesto subjetivo y personalizado, antes que la reflexión de lo racional o lo generalizante (...) Magia o religiosidad: dos elementos siempre presentes en la historia de nuestra cultura, que cobrarían más vigencia luego del Proceso en amplios sectores de la sociedad; pero no en términos excluyentes. Buena parte del público seguía privilegiando otros mensajes, no menos ilusorios, como los que ofrecía Enrique Carreras con sus películas de “colimbas” o Hugo Sofovich con sus softporno, ambos con repercusión masiva”. (Getino, 2005: 95).

Lejos de estas posturas *El amor es una mujer gorda* muestra una estupefacción, una negación crítica metaforizada en el errar urbano de José, un escritor que vive el duelo por una novia que lo abandonó y que – se “explicará” al final en un intercambio con los “*intelectuales de café*”- es una desaparecida. En el transcurso de una deriva arltiana, mientras busca a María, esa mujer que “se fue”, José tomará contacto con diferentes personajes y situaciones en una ciudad desangelada y anticipatoria de la década de los ‘90. En sintonía con un cine manierista, de vínculos con el posmodernismo, el cine y la representación de lo real aparecen en *El amor...* como un tema reflexivo. Al inicio de la película, José interrumpe la filmación de un film norteamericano que registra imágenes de la pobreza. Durante la película la fuerte resistencia de José ante la obscenidad de esta mirada fílmica será cada vez menor, hasta la escena final, en donde el protagonista asume esa mirada como destino inevitable, en una anticipación de la estetización global de lo político.

El film se estrenó el 2 de junio de 1988, el mismo día en que Agresti cumplía 27 años, y duró una semana en cartel.

5.2 Lo que del Pueblo quedó

En el cine de Alejandro Agresti lo colectivo surge de la dispersión: una serie de actos apenas recompuestos por una mirada que emerge desde los bordes del sentido común. Los personajes de Agresti de los años 80 y 90, desde *El amor es una mujer gorda* hasta *El viento se llevó lo que*, viven encerrados en el fetichismo y la obsesión, aunque por esa condición brinden, paradójicamente, una deformación lúcida de la realidad falseada y homogeneizada por el sistema. Una definición de Agresti señala la actitud fetichista como condición de sus personajes y posible de la argentinidad: “*En La cruz, el personaje de Norman Briski es un quilombo, porque en realidad es un fetichista, como somos la mayoría de los argentinos. El tipo perdió a su mujer (...) Lo que tiene destrozado es el narcisismo y extraña el fetiche, eso es la mina para él. Es terrible*” (Peña y Wolf, 1997: 21).

La predilección por subjetividades descentradas como punto de observación—heredera de Roberto Arlt—presupone una visión pesimista en la que es imposible la concepción orgánica de Pueblo. El Pueblo que nos brinda la mirada sobre la obsesión fetichista no revela potencias de lo colectivo sino —haciendo sentido con el desencanto ante la democracia alfonsinista primero y el advenimiento del menemismo— una serie de gestos aplastados por la fuerza de lo dominante. Entre estos restos se ubica el narrador-intelectual agrestiano, verdadera fuerza alegórica, y el más obsesionado de todos. Ante él, el Pueblo es una parodia de sí mismo: la decadencia visible de los discursos nacionalistas en el entramado del film sugieren a un Pueblo perdido, que quizás se equivocó porque dejó que esos relatos agotados (o los que los sustituyeron, de la mano de las Industrias Culturales) constituyan su realidad. En el viaje, José encuentra apenas en la excentricidad trágica de los testimonios una actitud disidente: pequeñas acciones y miradas que sobresalen en las ruinas por su diferenciación, en un sentido similar al que emergen en el cine de Solanas, pero sin las postulaciones utópicas de éste. Como afirma David Oubiña: “*tal vez esa mirada extrañada y libre de convenciones sobre la cotidianeidad, es la innovación más interesante que aporta*

Agresti al cine argentino, porque en la alegoría los pequeños actos adquieren un valor fundante por la convicción con que se llevan a cabo (Oubiña, 1994: 246).

En otros filmes posteriores, como *Boda Secreta* (1988) o *El acto en cuestión* (1993), el personaje narrador de Agresti ya orilla la extrañeza o la locura; en los filmes holandeses –salvo en *Luba* (1990) que parte de un relato de Piglia inspirado en Arlt– las incorpora, aún tocando, como en *Modern Crimes* (1992) o *Todo el mundo quiere ayudar a Ernesto* (1991) temas culturales propios de Europa, como el consumo, el neorracismo y la contaminación ambiental de las corporaciones.

Pesimismo y obsesión son dos ejes temáticos en la poética agrestiana, sujetos a una tensión cuyo punto culminante se encuentra en *Buenos Aires visceversa* (1996), film en dónde los signos del Pueblo son diversos y caóticos, y sólo se hacen verdaderamente humanos al final, en el grito de “locura” de la protagonista, único atisbo de coherencia ante la impunidad de los asesinos del film.

El diálogo que se da en los primeros filmes del estilo Agresti entre la resignación social y la fijación de los personajes remite a los estallidos favianos y a la subversión de la linealidad alegórica de Solanas. La primera expresión de esta cadena de reacciones se da en *El amor es una mujer gorda*, en dónde los caracteres que encuentra un molesto José son restos de un mapa social en el que el Pueblo está desintegrado. En el mismo lugar en dónde los filmes de Favio o Solanas mostraban evidencias del Pueblo, Agresti propone parodias de lo popular: el tanguero Cafferata, los lúmpenes, un obrero encarcelado por asesinato, la maestra Jacinta “Pichi”, o la chica que conoce en un estudio de televisión que sueña ser una estrella.

Inicialmente, el esquema alegórico de este film es sencillo y efectivo: el personaje de José realiza de modo transparente la caracterización de una consciencia artística. José se define como escritor, aunque no pretenda ser un intelectual e incluso niegue las explicaciones de los intelectuales y militantes de café. Entre la bronca y la negación, se enfrenta a los roles y personajes de una Buenos Aires desangelada, personajes fragmento que funcionan como ruinas. El camino de José, como afirma Ezequiel Luka, es un “raid por los diversos rincones de una Buenos Aires que ya comenzaba a entregarse al neoliberalismo”, en el que se “cruza con amigos y conocidos, ‘cobardes’ y ‘traidores’ que lo instan a abandonar su búsqueda, a enterrar el pasado para seguir adelante con su vida” (2003: 51).

Los restos de esa ciudad parcelada y recortada nostálgicamente son, sin embargo, menos alegóricos que la casa derruida que visitan José y Cafferatta buscando a la familia de Claudia, en una escena central del film. El recorrido casi expresionista de los dos personajes en esa ruina material se asemeja a las representaciones canónicas que el cine moderno hizo de la casa desde Torre Nilsson (en otra alegoría de la Nación), pero un detalle al inicio de la acción completa y se acerca a lo que esas representaciones anteriores eluden. La escena se detiene brevemente en el plano de una pared, que acaricia Cafferata, y en la que se adivinan los rastros de una balacera. El recorrido por la casa devastada no tiene mayores revelaciones, aunque se intuye que el espacio ha sido abandonado a la fuerza, violentamente. Ya en el exterior, José tira piedras sobre esa ruina que alguna vez albergó a Claudia, en una escena demasiado expresiva para la inexpresividad del lugar. Desde ese gesto y esa temporalidad, la casa, sin acción que la justifique, aparece como una alegoría implícita remarcada formalmente.

Los vínculos del film con la escena moderna residen precisamente en estos señalamientos, que pretenden desarticular lo alegórico y buscar una comunicación explícita. Otros indicios de esta estrategia se dan a través de un sencillo recurso de puesta en escena: la ubicación de un objeto que sobresalga en un fondo despojado. En dos momentos específicos, pregnantes del film (antes del clímax y en el discurso final) y en las habitaciones de personajes de clases sociales específicas (el arquitecto de clase media y la chica que vive en una pensión) reconocemos como *objeto de fondo* sendas y muy características fotos de políticos: Alfonsín primero y Menem después.

En el acto final, en el que los militantes e intelectuales de café le dicen a José que Claudia es una desaparecida, el héroe insiste en su negación como modo de rechazo de lo imposible, lo que no puede aceptarse. El estilo Agresti fuerza este desenlace de modo antiacadémico, desarticulando la norma formal desarrollada en toda la película, y haciendo que el protagonista grite explícitamente *todo* lo que estaba sugerido e implícito anteriormente. La secuencia termina cuando Cafferatta y un ciego de valor mítico y lo sacan del café: “*No les hagas caso*”, dice el primero refiriéndose a los militantes de café, identificados con el PJ, el PC y el PI. La reversión de lo implícito hacia lo explícito llega al punto de que aparezca fugazmente el fantasma de la misma Claudia, cuando José ya se ha ido.



Objetos en el fondo: testimonios de una época y señalamientos antiacadémicos.



Explícito-Implicito: la aparición sorpresiva (y efectista) de Claudia en la secuencia final del film.

Una última reducción de lo alegórico se da en el boicot permanente que hace José hacia el film que ruedan los norteamericanos. Allí, sí hay un Pueblo (los chicos del basural, la madre que amanta en el tren) pero ha sido convertido en postal y desde la insensibilidad del cine *mainstream*. En este y otros contactos entre los cuerpos (la mano de la chica que cae sobre el álbum de fotografías, los brazos de una mujer tendiendo la ropa) son el modo elegido por el estilo Agresti para reforzar la oposición entre lo real (“esto tiene carne” dice José al levantar al chico filmado en el basural), y la mercancía visual, como si hubiera algo real *a pesar de todo*. La condición táctil resalta en medio del cinismo de las imágenes publicitarias, televisivas y de la representación hegemónica.

En el panorama desolador construido por el film, apenas los niños alegorizan una potencial esperanza popular, solidaria, en comunión con el intelectual. El nene que se ratea de la escuela y el otro nene “actor” que le expresa un sonoro “*Andate de acá sorete*” al director de la película norteamericana, tienen una conexión afectiva con José. Son los niños que diez años después van a ser redimidos como jóvenes en *Buenos Aires visceversa*.

5.3 Maximalismo

En lo discursivo Agresti ha declarado su oposición al minimalismo, y su predilección por estéticas que mezclen y combinen elementos. Incluso reivindica a directores como Solanas, porque “mezcla cosas” (Quintín, 1993: 32). En esta posibilidad de acumulación y composición anárquica pareciera residir, según su opinión, una clave estética del arte argentino. Así, afirma que “*la Argentina es combinación de estilos. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta, y eso acá de una tradición: la mezcla*” (Peña, 2002: 50). Pero en definitiva, como afirma Octavio Getino, Agresti plantea una forma “*deconstructora de la narrativa clásica, y claramente diferenciada del convencionalismo predominante...*” (2005: 101).



Lo táctil como resistencia ante la visualidad instrumental.

Desde un punto de vista estilístico se produce en la obra agrestiana una confluencia de elementos heterogéneos llamados a la superposición y al pastiche. Los niveles de narración y estilo se entrecruzan. Esta abundancia no configura, sin embargo, la particularidad de su estética. Es la particular organización de estas capas lo que define mejor la clave estilística dominante en el director. La dispersión y la falta de centro la diferencian levemente de cánones del cine moderno, al que sin embargo pertenece en función de la posición enunciativa y su contestación formal a lo clásico.

La estética maximalista y manierista, de mezcla, collage libre y superposición, que en diferentes grados organiza la forma sin disolverse en ella, termina siendo una resistencia a la gravitación de la articulación clásica. El eclecticismo, más que funcionar como regodeo deshistorizante (a la manera posmoderna) configura una estética del pesimismo: la fragmentación formal no vale en sí misma sino como signo de una desintegración social y en contraste con el naturalismo hegemónico del cine de mediados de los '80. En *Buenos Aires visceversa* (1996) o en *La cruz* (1997) la cámara en mano, que no teme a la brusquedad ni a la deformación del gran angular en el seno de una inscripción en un realismo "sucio", plantea una radicalización del maximalismo: un grito estético más expresivo que el de los años '80 (Peña y Wolf, 1997: 18). *El acto en cuestión* (1993) es probablemente la que más citas y recursos utiliza, y la que de modo más brutal los impone en sorpresivos cambio de tono, produciendo un collage narrativo-expresivo de gran libertad, basado en la "adición y la acumulación, y que esos elementos que se suceden, relevan, superponen u oponen tienen tal heterogeneidad, que terminan por parecer incompatibles" (Wolf, 1993: 7).

Sin contar con esa multiplicidad de capas ni con esta radicalidad formal, pero abriendo la forma desde el concepto de encuadre y montaje, *El amor es una mujer gorda* logra producir la sensación de una suma de partes. El film mantiene una leve unidad de acción (la "búsqueda" errática de José) contada desde un solo nivel narrativo, pero con giros y sentidos adicionales dados en lo estilístico, desde una convicción antiacadémica particularmente visible en la tergiversación de escenas familiares del costumbrismo, desnaturalizadas en el plano visual. Vemos espacios típicos de las representaciones de esa estética (pensiones, casas viejas, calles porteñas) pero irrealizadas por picados o contrapicados marcados, *travellings* simétricos y elegantes o una cámara de lógica complementaria a la de sus personajes: movimientos frontales (José en el auto) y semicirculares (en el café de los militantes)

que no tienen otra justificación que transmitir el estado de calma resignada que rodea a José. Casi no hay una altura o dirección normal de la cámara. La puesta sólo vuelve a funcionar de modo convencional en los espacios del poder económico, como el edificio del diario en el que trabaja José, fácilmente asociable con un poder corporativo en ciernes. El blanco y negro sirve, en esa clave, para anclar la ciudad a un pasado irreal opuesto a la realidad histórica que el film muestra. La grúa (*leit motiv* siempre reflexivo porque alude a la espectacularización de la filmación norteamericana) logra un tipo de representación más irreal aún, como una toma del territorio (Quintín, 1993: 20) que indica una actitud de reapropiación anormal del espacio suburbano de Buenos Aires. Como afirma Maranghello, hay un tratamiento “fantasmal” del espacio porteño, que genera “incómodas asperezas ideológicas” (2004: 238). El montaje también se posiciona como intervención sutil pero marcada respecto de lo real: recurre a fundidos encadenados que nos dan elipsis y un sentido suspendido del tiempo, como modos del tiempo interior de José. La música de Paul M. van Brugge introduce otra mediación, evocando al tango y al jazz con sintetizados que no temen interrumpirse o “decaer”, como en la escena inicial.

Para Prividera, el film recibe una notable influencia wenderiana (2014: 134), algo visible en la concepción de lo urbano. Agresti también se sintoniza estéticamente con un film contemporáneo como *After hour* de Martin Scorsese, que de modo similar contrastaba el juego vital y elegante de la cámara con devenires tragicómicos, en una ciudad indiferente en manos de las corporaciones.

5.4 Imágenes del Pueblo

La sucesión de personajes paródicos de los estereotipos sociales es el remedo que encuentra *El amor es una mujer gorda* para reemplazar al Pueblo: el tanguero Caferata, la maestra que parodia a Jacinta Pichimahuida, la humilde chica que aspira a estrella, la historia de amor oscurecida en la que alguna vez estuvo “todo claro”.

En términos de representación de lo colectivo una escena clave del film es la del estudio de televisión, cuando José acepta trabajar como extra y aplaudidor de un programa.



La visita a la casa de Claudia: inexpresividad de las ruinas y obsesión dramática.

La división tajante de la puesta en plano entre el personaje arriba del escenario, que recita lacónicamente unos versos, y el público aplaudiendo mecánicamente produce un efecto concreto: el estilo Agresti iguala lo colectivo a lo masivo y sugiere una imagen domesticada de Pueblo.

Sin embargo el film reserva otro encuentro significativo en esta secuencia. José aplaude desganadamente y cuando mira hacia la otra tribuna encuentra a una mujer le devuelve la mirada y aprueba su “cabeceo”, generando una de las pocas sonrisas sinceras del personaje en el film. La historia de esta mujer (que José escucha pasivamente en una pizzería y en su pensión) es esclarecedora de las consignas del film: ella sueña ser una estrella sin atisbar en las condiciones de lo real, como el Pueblo que sigue la utopía mediática esperando una redención imposible, desintegrándose a sí mismo en la imitación de un Pueblo falso, el de los ídolos de la televisión y la gente de las revistas. El sueño de “ser alguien” a través de elementos escénicos: en la pizzería una película norteamericana contando la historia de bailarinas pobres que llegan a “triunfar”.

Dos relaciones fallidas más se dan en las escenas en que José se encuentra primero con un preso y, más tarde, con un “niñero”, personajes que podrían ser *alter ego* del mismo José. En la cárcel, está el obrero que una vez asesinó y que pide que consideren su vida en términos de los otros –múltiples- actos que realizó. En la plaza, un hombre que hace de niñero y cuenta su historia, en el único *flashback* del film, en dónde aparece visibilizada, en su dimensión más sensible, algo parecido a la utopía, esa noche en que –dice el hombre- “llegamos a tener todo claro”. En ambas ocasiones el movimiento de la cámara nos permite ingresar o salir de las escenas como si esas partes fueran autónomas respecto del relato, aunque la última posea una ubicación y un desenlace (el hombre deja el carrito con el bebé abandonado en la plaza) que marca el tono crudo de todo el film.

En este sentido resulta productivo comparar el acto final de *El amor es una mujer gorda* con el de *Sur* (Solanas, 1988): en ese film también están los restos del Pueblo, pero redimidos y armonizados por un travelling que les da unidad, mientras un relato en off (del Muerto, el Virgilio del personaje protagónico de Floreal) que explica que ese Pueblo aguantó, sobrevivió, está expectante.

Para Agresti en cambio, la otredad no está sentada en el costado de la calle sino viendo las pantallas; triste refracción del único Pueblo que quedó, el de la televisión y



Una noche con el Pueblo televisivo.

el cine *mainstream*. La comunión humana, otrora lugar de la esperanza popular, es sólo factible en ese estudio televisivo (o en las ficciones de la película norteamericana); en donde los sujetos aparecen como extras de la mirada espectacular.

5.5 Resistencias de la enunciación

La interacción entre el maximalismo estético y el tema de la obsesión individual confluye en una dialéctica crítica del presente y sus naturalizaciones. En *El amor es una mujer gorda* la enunciación no termina de identificarse con José: el antiacademicismo de la propuesta, manifestada tanto en lo estilístico como en los desvíos de la alegoría, conserva la distancia con él. Incluso en el plano reflexivo final (José escéptico, derrotado, ante la cámara de los norteamericanos) el personaje queda integrado a la lógica instrumental y la enunciación lo deja allí, abrazando definitivamente el desencanto y el escepticismo FOTO. Ana Amado no obstante, señala que la aparición en el final del mismo equipo de filmación que iniciara el film y la frase de José “*Ya es demasiado tarde*” no implica una lectura pesimista de Agresti, sino la intención de “*problematizar el registro y la puesta en escena de imágenes vinculadas con la memoria del exterminio y la desaparición, a la par que señalan la existencia de resistencia política posible a las máquinas visuales de representación*” (2007: 113).

Esta postura de resistencia, que no se limita a los sabotajes de José, se ve en las escenas que surgen arbitrariamente en el film en donde el equipo de filmación norteamericano registra a una mujer pobre amamantando o a un representante de la Iglesia hablando de la “subversión marxista”. La película insiste en mostrar estos momentos a modo de crítica aún a riesgo de caer en ideologemas y debilitar la propia enunciación, porque esa metáfora del manipulador rodaje norteamericano pone en tela de juicio la propia condición enunciativa: ¿no es también *El amor es una mujer gorda* un film que elige sojuzgar desde el cine la mayoría de las posiciones vitales de los personajes y la situación de la sociedad? ¿No vocifera José una serie de verdades y discursos políticos que el film no invalida explícitamente?

El exhibicionismo del dispositivo es una referencia en abismo, más cercana a la celebración del Autor que a su crítica: es la enunciación mostrándose y regodeándose

como instancia final del discurso. Como afirma Wolf, se da un *“espíritu welliesiano del exhibicionismo del aparato formal”* (1996: 23), que habla del goce artístico pero también –agregaríamos- de un desinterés en hablar de los otros. Aunque José opere como un virtual entrevistador de los sujetos del relato y el film poetice las ruinas simbólicas de lo popular (el café, la pensión, el tanguero, los lumpenes), la reflexividad nos aleja de ellos.

Una relación de afecto (particularmente con los niños) impide que ese aparato crítico se transforme en un enjuiciamiento sin matices, pero al mismo tiempo sugiere lo que el film podría haber encontrado si no hubiera cedido gran parte de su retórica al escepticismo. La parodia del Pueblo es eficaz artísticamente aunque no deja lugar para que esos restos populares hablen por sí mismos, y se muestren desde las potencias del afecto que subyacen en los cuerpos vencidos.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

En el mismo momento en que el cine argentino incorporó la figura del Autor como potencia intelectual capaz de iluminar lo real en un mapa imaginario, el Pueblo apareció como problema de representación. Los autores del país, aún los liberales (que preferían la idea de masas) o los de izquierda (de proletariado), tuvieron que responder al interrogante sobre esa masa-multitud, en una atmósfera de resquebrajamiento político, y con el peronismo depuesto y su “Pueblo” flotando como significados.

El Pueblo aparece alegóricamente en las poéticas y filmes estudiados como una serie de fragmentos desiguales reordenados por la mirada autoral por oposición a los estereotipos sociales instalados en el cine clásico y sus sucedáneos. Sobresale, como señala Prividera, pese al temor de recaer en el populismo complaciente que se atribuyó a un cine clásico identificado con el paternalismo (2014: 68). Las poéticas estudiadas expresan entonces diferentes coyunturas de esta relación desigual con una imagen que se evita y se filtra a la distancia: como parte de la crisis de consciencia del cine de autor ante un proyecto problemático de Nación que entre 1955 y 1989 parece solicitar al arte cada vez más herramientas para una comprensión profunda.

En el escenario extendido del cine moderno argentino las reglas representacionales para pensar al Pueblo son planteadas por Torre Nilsson (en donde el pueblo es honestamente una imposibilidad, a veces amenazante), desplazadas por Favio (el pueblo sujeto y contradicción viva), revertidas por Solanas (el pueblo como actor político coherente y afectivizado) y disgregadas por Agresti (el pueblo como parodia de sí mismo ante la sociedad del espectáculo). En todos los casos, incluso en Solanas, es una instancia dispersa, objetivada por personajes que representan lo intelectual-artístico (Albertina en *La caída*, José en *El amor es una mujer gorda*) o una consciencia social (pre-política o política) en conflicto, marcada por la soledad (Fernández en *El dependiente*, Los Hijos en el film de Solanas).

Intentaremos, a modo de conclusión, precisar este devenir representacional, señalando finalmente aquellos aspectos inconclusos de nuestro ensayo que pueden convertirse en ejes para futuros trabajos.

En tanto primer estilo moderno del cine argentino la obra de Torre Nilsson inauguró y delineó la función alegórica que seguirían los programas posteriores de todo el cine Autoral: desde situaciones ficcionales abiertas trazar un mapa artístico, intelectual, de las fuerzas sociales (políticas) de la Nación. Esta pretensión de una consciencia intelectual en el cine alcanza su máxima expresión en *La caída*, en donde se plantean de modo lúcido los conflictos políticos que pueden llegar a determinar incluso a esta libertad artística. Por eso su visión “cruel” de los niños, que en el cine clásico habían sido signo del futuro de las clases populares. La estrategia padece, sin embargo, las aclaraciones normativas contra el peronismo que el director no pudo evitar. Concentrado, por otra parte, en representar el terror de la mirada intelectual hacia el afuera, clausuró el encuentro posible con imágenes de lo popular no connotadas: Retiro, la calle o el cementerio nos dejan esbozos pequeños de lo que hubiera sido una relación más observacional con lo real, más dispuesta a mirar el lugar del Pueblo.

El plan no conciliatorio de la poética torrenilsseana, fue registrando, luego de *La caída* y sobre todo después de *La mano en la trampa* (1962) variaciones y declinaciones, afectado por el diálogo constante con cambios políticos ante los cuáles esa cómoda posición de observador no alcanzaba. El fracaso de las políticas que ilusionaron a su generación (particularmente el desarrollismo de Frondizi, cuya visión distante del Pueblo compartía) mermaron la confianza en el rol del intelectual como observador externo, que había sido un valor fundante del primer post peronismo. El corpus heterogéneo y cambiante de la obra torrenilsseana, sostenido durante treinta películas (desde *El crimen de Oribe* en 1949 hasta *Piedra libre* en 1976), desde ese lugar equidistante entre la integración industrial y el desvío artístico (anticipando la figura del autor industrial) es una consecuencia transparente de una posición liberal que asistió a la dinámica siempre incomprensible de subdesarrollo y vacío institucional: tres golpes de estado, diez años de gobiernos militares, ocho de gobiernos pseudo democráticos (con el peronismo proscripto), entre otros períodos y circunstancias.

La caída entonces aparece como la expresión más temprana y más compleja de la relación moderna entre cine y Pueblo, en un momento bisagra entre el derrocamiento de Perón y la posibilidad de un nuevo proyecto político, y antes de que la Generación del '60 llevara su mirada hacia zonas de mayor complejidad.

Favio es precisamente quién cerrará los esfuerzos intelectuales que esa Generación, inspirada en Torre Nilsson, hiciera para comprender lo real. En el estilo Favio aparece la proximidad como clave para resolver los problemas de una racionalidad fílmica que abundaba en las audaces películas de los tempranos '60, y ya se revelaba como insuficiente para una relación con el Pueblo. En este plan afectivo, fabulando un tiempo cultural que en la realidad política no existe, Favio construye una cadencia trágica de seres excluidos, "vulgares". Incorpora todos los elementos formales del cine moderno (y sus distancias) pero su originalidad reside en no utilizarlos para representar los temas habituales de "los nuevos cines" (la incomunicación, la soledad de los jóvenes, la falta de horizontes) sino la situación de espera de las criaturas subalternas que parte del cine moderno había dejado atrás. Desde una resolución estética depurada y austera en sus elementos formales logra un puente entre el espectador y un Pueblo representado en su temporalidad morosa, a través de lo que Aguilar y Oubiña llaman el modo distancia-afección y el pensamiento emocional (1993: 9). En *El dependiente* la situación es ambiciosa, porque Favio abandona las figuras más carismáticas de sus filmes anteriores (Polín y el Aniceto) para presentar el tiempo de Fernández, expresión de una pequeña burguesía que *a priori* no tiene ninguna densidad trágica y es claramente el Pueblo negándose a sí mismo. La profundidad política del gesto faviano, que busca lo popular en el lugar más arduo, condiciona su precisión formal y produce una obra irregular e inquietante, impregnada de dos líneas estilísticas en pugna. El suicidio de Fernández resulta moral y problemático en su contraste con la multitud que asiste a una reunión popular: como si la sordidez de unos se contrapusiera a la indiferencia de otros. El plano eliminado del montaje que representa la mirada extrañada ante la multitud (un tipo de acercamiento que Favio había eludido abiertamente) es otra señal de un malestar esencial con un cine de autor que ya se hallaba en crisis ante el recrudecimiento de la opresión política iniciada a mediados de los '60.

Desde 1968, el inicio de una discusión aún vigente sobre los mitos burgueses en torno al Pueblo (que no es lo mismo que el Pueblo como mito burgués) y el lugar del cine en las mistificaciones de lo popular –tema abordado tanto por Rocha como por Godard– incluyó cuestionamientos inéditos al lenguaje y el dispositivo. En este sentido, la vanguardia política planteó un proyecto desafiante de revisión del cine como signo

de lo real, en el que los encuentros y las discordancias entre programas militantes y programas artísticos conformaron un nuevo terreno de pugna simbólica.

En *Los Hijos de Fierro* una de las cumbres ficcionales de esta etapa, los cruces entre cine, poesía, ensayo e historia adquieren una complejidad nunca antes vista en términos fílmicos en el cine argentino. Sin embargo la fabulación se encuentra limitada por los determinismos que recorren la obra de su autor. El estilo Solanas, un claro ejemplo de lo que en el capítulo 1 denominamos Autor Estado –la interpelación desde el arte fílmico de la estetización del poder- superpuso constantemente a lo real su proyección alternativa – política- de la Nación y el lugar del Pueblo. En este sentido proyectó una imagen moderna de Pueblo pero desde la recuperación historiográfica de unos cuerpos, un pensamiento y una memoria tan orgánicos que la condición revolucionaria clásica de su mirada se evidenció como anclaje definitivo y limitante (Tabarrozzi, 2007: 8). En cambio en el Solanas que se acerca a Jean Rouch y nos da postales breves de la vida social (la fábrica, el barrio, las casas, la Unidad Básica) aparece un Pueblo menos impostado, que termina validando al otro, el idealizado.

Luego de los años de silencio representacional y genocidio político, los gestos interrumpidos de los cineastas de los ´60 y los ´70 pudieron proseguir sus obras, pero el optimismo inicial de la post dictadura dejó paso a una perversa consecuencia cultural: “envejecidas, agotadas e involuntariamente fuera de tiempo, las respuestas artísticas que resurgían no producían los mismos efectos que sí eran posibles antes de 1976” (Tabarrozzi, 2014: 87).

Sin embargo, el recambio generacional y la irrupción de cineastas jóvenes a mediados de los años ´80 permitió el despliegue de otros tonos y enfoques fílmicos. Como expresión de la devastada generación del ´80, más inclinada a la reflexividad posmoderna que a la recuperación utópica, los frisos alegóricos de Agresti muestran lo que quedó de una serie de obsesiones del pasado: la intuición, demente y lúcida, de pocos seres que resisten ciegamente ante la derrota social y son la única medida de cualquier esperanza común. En *El amor es una mujer gorda*, obra que inicia las variaciones de esta tesitura desencantada que recorrerá su filmografía durante los ´80 y los ´90, ya no sobrevive nada en lo real político sino ruinas de eso que alguna vez fue la claridad de una consciencia social. Sin articular esos signos, José funciona como un intérprete que anota las pistas de una posible unidad de esos estereotipos levemente paródicos. En un punto, al recurrir a la parodia, Agresti obtura totalmente la

posibilidad de emergencia accidental del Pueblo. También, al igual que Torre Nilsson y Solanas, parece poder mirarlo sin instrumentalizarlo en contados momentos: José viendo por la ventana en silencio a una mujer tendiendo la ropa es un breve ejemplo de este camino negado. Como justificación, resulta evidente que Agresti parte de obstrucciones y consecuencias de los planteos del cine de los ´60 y los ´70: debe lidiar con la herencia del miserabilismo estético (al que cuestiona permanentemente) propio de algunos exponentes del cine social sin dejar de acercarse a los espacios de la miseria; tiene que mostrar la ciudad sin regodeos folklóricos; necesita reconstruir claves de empatía en un contexto formal manierista y rebuscado.

En diversos sentidos la mirada agrestiana integra, de modo lateral y rebelde, algunas de las aproximaciones al Pueblo de sus predecesores. Como en Torre Nilsson sus personajes no pretenden ser parte del Pueblo, sino una mirada intelectual, ajena, sobre su estado. Al igual que Favio se intenta un acercamiento afectivo –en la figura de los niños- que no inhiba una postura crítica. Como en Solanas los recursos y las capas de lenguaje, las “mezclas”, buscan traducir un modo narrativo cultural porteño y argentino al cine. Es el tono desesperanzado, propio del fin de otro sueño democrático, lo que condiciona la integración más constructiva de la historia formal en la representación del Pueblo.

Durante los capítulos dedicados a cada film fuimos describiendo y poniendo en consideración las diferencias estratégicas y contextuales entre los cuatro autores. Pueden verse miradas con varios grados de distancia con lo popular, desde un autocrítico lugar intelectual (Torre Nilsson y Agresti), pero no exentas de prejuicios, así como los acercamientos, seguridades e identificaciones del Autor con el Pueblo (Favio y Solanas), en donde no faltaron las mediaciones excesivas y las mistificaciones. Los filmes mantuvieron una relación estrecha con las problemáticas existenciales de cada momento de crisis e intentaron iluminar un cuadro de relaciones afectivas entre las partes de la Nación: el final abierto para la relación con el Pueblo en *La caída*, la asunción de un Pueblo sin grandeza en *El dependiente*, el relato mítico enfrentado a sus propias contradicciones en *Los Hijos* y el registro gris de un sueño popular cooptado por el poder en *El amor es una mujer gorda*.

Puestas en perspectiva, las cuatro poéticas se conectan en su pretensión moderna de dar cuenta de la totalidad de la que el Pueblo es parte. Compartieron su deseo de

alegorizar la Nación e imaginar salidas que las estrategias de la política no podían alcanzar. El campo audiovisual argentino del período 1955-1973, al que pertenecen tres de los films que tomamos como casos, mantuvo además una genuina relación de preocupación e interés por lo popular. Entre 1973 y 1989, mezclado con otras imágenes, el Pueblo se hizo más evanescente: el breve sueño de la democracia peronista, la acción del terror, y la decadencia del peronismo lo convirtieron en un significativo vaciado y en ese vacío se ubicaron los cineastas de la generación posterior (desde mediados de los '90), que negó su filiación directa con esta trama conflictiva del arte y la política, aunque paradójicamente reprodujo el lugar de la alegoría que el cine argentino moderno dispuso (particularmente el de los '60).

En su adhesión a lo contemporáneo, la Generación del '90 se abstuvo de ligar el mundo fílmico con la totalidad. El desdibujamiento definitivo del Autor-Estado (en donde no fue menor la crisis del relato revolucionario de los años '70, la integración de sus acciones al "cine de la democracia" y la aparición de los primeros filmes de los "hijos" de esa generación) explica varias claves de esta etapa y la mutación sustancial de las relaciones ortodoxas entre arte fílmico y política.

La indagación de esta etapa contemporánea y sus relaciones con las poéticas analizadas ha sido bocetada en el capítulo 1 pero queda como idea directriz para futuros trabajos.

Otro aspecto que ha sido comentado brevemente y puede ser profundizado es la descripción de diversas circunstancias estéticas y políticas de los contextos en los que las obras han operado, que interactuaron con ellas y que compartieron el abordaje del problema del Pueblo. Un análisis sincrónico más detallado, que atienda tanto a obras de otros campos como a sucesos sociales que forman parte de las "atmósferas" sociales de cada período, permitiría la ampliación de las conclusiones y el fortalecimiento de las hipótesis de trabajo.

Finalmente, ha quedado como tarea un desarrollo específico de la situación de los cuerpos en escena y su proyección como estrellas o figurantes en tanto signos de lo popular. Lo comentado en 1.9 merece un estudio aparte, similar al que emprende Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, Pueblos figurantes*.

Como cierre provisional dejamos una breve respuesta a un interrogante crucial. ¿Qué aportaron estas obras del cine moderno para la comprensión histórica, social y política de eso que llamamos Pueblo en la historia argentina?

En principio, algo que hoy resulta evidente desde lo teórico pero que en varios momentos del período abordado era impensado: llevar el foco de atención hacia lo particular, y señalarlo como indicio y parte de lo popular. Los personajes de cada film, son fragmentos alegóricos y signos de la totalidad, modos de figurar lo colectivo, pero también significante de lo popular. Condición diferente, heterogénea, que muchas veces se omite en una interpretación homogénea del Pueblo. Los filmes también sugirieron –y este es su aporte más específico- categorías de la mirada de la otredad popular: proponiendo límites y críticas, haciendo ambiguos los postulados morales, deformando lugares comunes y sentidos cristalizados de una dinámica cambiante y nunca sustantiva. Sus autores realizaron un esfuerzo conceptual enorme en momentos de crisis política (en dónde el pensamiento social parece hallarse sin asideros ideológicos o morales), para pensar la Nación y el Pueblo, en metáforas e imágenes concretas.

Finalmente, nos dejaron conceptos y diagnósticos para la acción política, porque más allá de los discursos sobre la autonomía del arte (y el cine), la figura del Autor intelectual nunca pretendió excluirse de la intervención social. Los filmes también tuvieron su parte en las resistencias y decisiones ante la crisis.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2009), *Estudios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- -----(2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- -----(2005), "El cine argentino en busca de Autor. La raíz gauchesca se abre a la violencia ciudadana" en España, Claudio (coord): *Cine argentino 1957-1983. Modernidad y Vanguardias II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Volumen II.
- -----(2002), "Leopoldo Torre Nilsson" en Vieites, M. Del C. (compiladora), *Torre Nilsson, una estética de la decadencia*, Buenos Aires, GEA.
- Aguilar, Gonzalo y Oubiña, David (1993), *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires, Nuevo Extremo.
- Aijaz Ahmad (1987), "Jameson's Rethoric of Otherness and 'National Allegory'" en *Social Text 17 (Fall)*, Duke University Press.
- Allen, Robert y Gomery, Douglas (1995), *Teoría y Práctica del cine*, Barcelona, Paidós.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- -----(2006), "Las políticas del cine político" en *Pensamiento de los confines*, número 18, junio de 2006. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- -----(2002), "La casa en desorden. Apuntes sobre cuatro ficciones domésticas" en Vieites, M. Del C. (compiladora), *Torre Nilsson, una estética de la decadencia*, Buenos Aires, GEA.
- Aprea, Gustavo (2008), *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines/Buenos Aires, UNGS/Biblioteca Nacional.
- -----(2004), "La memoria visual del genocidio" en Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial.
- Argumedo, Alcira (2011), *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*, Buenos Aires, Colihue.
- Badiou, Alain (2014) "Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra "pueblo" en Badiou et al, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- -----(1998), "Sobre la situación actual del cine", en Badiou, Alain, (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.
- Bazin, André (2008), *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP

- Beceyro, Raúl (1997), *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fé, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1997.
------(1976) “Teoría: El cine y la política” en *Cine y política*, Cuadernos de Difusión N° 11. Caracas, DGCGDF.
- Beceyro, Raúl, Filippelli, Rafael, Oubiña, David, Pauls, Alan (2000), “Estética del cine, nuevos realismos, representación” en Revista *Punto de vista*, N° 67, Buenos Aires, agosto de 2000.
- Benjamin, Walter (1989), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
----- (1990), “Alegoría y Trauerspiel”, en *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- Berardi, Mario (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933- 1970*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Bernardet, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagen do povo*, Sao Paulo, Brasiliense.
- Birri, Fernando (1964), *La Escuela Documental de Santa Fé. Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral*, Santa Fé, UNL.
- Bolleme, Genevieve (1990), *El pueblo por escrito. Significados ‘culturales de lo popular’*, México, Grijalbo.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995), *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, Pierre (2014), “¿Dijo usted “popular”? en Badiou et al, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Burucúa, J. E. (2001), “Después del Holocausto, ¿qué? Parte I” en *Revista Ramona n° 24*, junio de 2001, Buenos Aires.
------(2001), “Después del Holocausto, ¿qué? Parte II” en *Revista Ramona n° 25*, julio de 2001, Buenos Aires.
- Campodónico, Raúl (2002), “El dominio de Vermeheren” en Vieites, M. Del C. (compiladora), *Torre Nilsson, una estética de la decadencia*, Buenos Aires, GEA.
- Cangí, Adrián (2007), “El rostro en el documental como drama político” en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, p. 38
- Casetti Francesco y Di Chio Federico (1994), *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Casullo, Nicolás (comp.) (1995), *El debate modernidad posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

- Chazal, Robert (1980) en *France Soir*, París, 11/10/80
- Choi, Domin: "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Revista Kilómetro 111. Estudios sobre cine*, N° 4, octubre de 2003, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- Ciria, Alberto (1995), *Más allá de la pantalla. Cine argentino, Historia y Política*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor.
- Comolli, Jean-Louis (2010), *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*, Buenos Aires, Manantial.
- Couselo, Jorge (1985), *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Buenos Aires, Fraternal.
- Croce, Benedetto (1979), *Breviario de estética*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Daney, Serge (2003) "Después de todo" en Renoir, Jean y otros, *La política de los autores*, Barcelona, Paidós.
- Daney, Serge (2004), *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- D'Espósito, Leonardo (2002), "Del cine independiente a la industria: el caso Agresti" en Bernades, Horacio, Lerer, Diego y Wolf, Sergio, *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka.
- De Tomaso, Mariana (2005), "La música en el cine argentino" en *Cuadernos de Cine Argentino n° 6. Imágenes que tejen una red de textos*, Buenos Aires, INCAA.
- Deleuze, Gilles (2007), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós.
- Desaloms, Daniel (2011), *Vidas de película: la generación del 60*, Buenos Aires, La Crujía.
- Di Pego, Anabella (2008), "Experiencia estética y Modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine" en *Revista Question. Publicación académica de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata*, número 18, agosto de 2008.
- Di Tella, Andrés: " Propuesta visual ahogada por un texto redundante" en *Tiempo argentino*, 13/04/84.
- Didi-Huberman, Georges (2014), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial.
- Escobar, Ticio, *El arte fuera de sí*. Asunción, FONDEC, 2004.
- España, Claudio (2005), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires, FNA.
- -----(1994), *Cine argentino en democracia 1983/1993*, Buenos Aires, FNA.
- Farina, Alberto (1993), *El cine de Leonardo Favio*, Buenos Aires, CEAL

- García Canclini, Néstor (1987), “Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular” en *Diálogos de la comunicación*, Lima, Nº. 17.
----- (1984), “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular” en *Revista Nueva Sociedad*, México, nro. 71, marzo-abril de 1984.
- Gaudreault, André y Jost, Francois (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Getino, Octavio (2005), *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ciccus.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina*, Buenos Aires, Altamira.
- Gramsci, Antonio (1981), *Los cuadernos de la cárcel*, Tomo 2, Cuaderno 3, México DF, Era.
- Grilli, Daniel (2002), “No abras nunca esa puerta” en Vieites, M. Del C. (compiladora), *Torre Nilsson, una estética de la decadencia*, Buenos Aires, GEA.
- Grüner, Eduardo (2012), “Prólogo. Fredric Jameson, o la última aventura de la crítica dialéctica” en Jameson, Fredric, *Signaturas de lo visible*, Buenos Aires, Prometeo.
----- (2004), “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura” en *La Puerta FBA. Revista de Arte y Diseño*. Año 1, Número 1, La Plata.
- Heath, Stephen (1999) *Comentario sobre "La idea de Autoría"*, La Plata, Teoría del Lenguaje Audiovisual FBA UNLP.
- Hobsbawn, Eric, (2007), *La era del imperio 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica.
- Jameson, Fredric (2012) *Signaturas de lo visible*, Buenos Aires, Prometeo.
----- (2003), “La existencia de Italia” en *Revista Kilómetro 111*, Nº 4, octubre de 2003, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
----- (1995), *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós.
----- (1991), “El posmodernismo y el pasado” en *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Khiari, Sadri (2014), “El pueblo y el tercer pueblo” en Badiou et al, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Kusch, Rodolfo (2000), *Obras Completas – Volumen 3*, Rosario, Fundación Ross.
- Laclau, Ernesto (2005), *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Leumann y otros (1980), *Martín Fierro y su crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
 - Ludmer Josefina (2000), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
 - Luka, Ezequiel (2003), "Alejandro Agresti", en Peña, Fernando (comp.): *Generaciones 60 90*, Buenos Aires, Malba.
 - Magrini, César (1984), en *El Cronista Comercial*, 13/04/84.
 - Mahieu, Agustín (1962), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba
 - Manetti, Ricardo (1996), "Leopoldo Torre Nilsson. Un argentino internacional" en España, Claudio (coord.), *Enciclopedia Cien años de cine*, N° 42, Buenos Aires, La Nación.
- Maranghello, César (2005), "El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período" en España, Claudio (2005) *Cine argentino 1957-1983. Modernidad y Vanguardias II*. Volumen II, Buenos Aires, FNA.
- .
- (2004), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes.
- (1999), "El cine argentino y su aporte a la identidad nacional" en VV.AA, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, FAIGA.
- Mestman, Mariano y Varela, Mirta, (2013), *Masas, Pueblo, Multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba.
 - Martín, Jorge (1987), *Cine argentino 1984*, Buenos Aires, Legasa.
 - Martínez, Tomás Eloy (1985) "Ángel Rama o el Placer de la Crítica" en Rama, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
 - Martínez, Tomás Eloy (1961), *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, Buenos Aires, Eca.
 - Martínez Estrada, Ezequiel (1980) *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Tomo 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
 - Monteagudo, Luciano (1993), *Fernando Solanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
 - Morin, Edgar (1964), *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba.
 - Oubiña, David y Quintín (1992), "El cine según Martínez Suárez" en *Revista El Amante*, N° 5, Buenos Aires, mayo de 1992.
 - Oubiña, David (1994), "Alejandro Agresti" en España, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

- Oubiña, David (1996), "Leonardo Favio" en España, Claudio (coord.), *Enciclopedia Cien años de cine*, N° 42, Buenos Aires, La Nación.
- Peller, Diego (2008), "Fredric Jameson. Cine y estética geopolítica" en Revista Kilómetro 111, N° 7 "Teoría contemporánea", Marzo de 2008, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Peña, Fernando (2012), *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
------(2003), *Generaciones 60 90*, Buenos Aires, Malba.
- Peña, Fernando y Wolf, Sergio (1997), "Agresti, un cine furioso" en Revista Film n° 26. Buenos Aires, Año 5, Julio de 1997.
- Posadas, Abel y Speroni Marta (1994), "Quien quiera oír que oiga" en *Revista Film*, n° 10, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1994.
------(1993), "Torre Nilsson. Camino a la trampa" en *Revista Film*, N° 4, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1993.
- Prieto, Adolfo: (1988), "Prólogo" en *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Prividera, Nicolás (2014), *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*, Villa Allende, Los Ríos.
- Quintín (1993), "Agresti. Ocho y dos tercios" en *Revista El Amante*, N° 18, Buenos Aires, agosto de 1993.
- Rancière, Jacques (2014), "El inhallable populismo" en Badiou et al, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- -----(2005), "Las poéticas contradictorias del cine" en *Pensamiento de los confines*, n. 17, Diciembre de 2005.
------(1999), "El ruido del Pueblo, la imagen del arte (A propósito de Roseta y de L'Humanité)" en de Baecque, Antoine (2005), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Buenos Aires, Paidós.
------(1991), *Breves viajes al país del Pueblo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Richard, Nelly (1994), "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación", en: AA. VV. *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas*, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM.
- Rocha, Glauber (1971), *Revisión crítica del cine brasilero*, 1971.
- Romano, Eduardo (1991), *Literatura / Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogo.
- Saglul Eduardo (1972), "Partiendo del folletín Leonardo Favio da vida una vez más a un mito popular" en *La Opinión*, 28/ 09/72.

- Schettini, Adriana (1995), *Pasen y vean. La vida de Favio*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Schwarzböck, Silvia (2003), “Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo” en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, número 4, octubre de 2003, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Tabarrozzi, Marcos (2014), “El cine y lo popular” en *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano*, La Plata, UNLP.
 - (2010), “Pueblo a pueblo. Fragmentos de la comunidad argentina en el cine moderno” en Vestfrid, Pamela y Echeverría, María de la Paz, *Tridecaedro: jóvenes investigadores en Ciencias Sociales de la UNLP*, La Plata, EDULP.
 - (2007), “Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti” en *Actas de las III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*, La Plata, FBA.
 - (2007), “Entrevista a Aníbal Di Salvo”, Material de la Beca de Perfeccionamiento FBA - Secyt UNLP, La Plata, Videoteca DAA.
 - (2006), “Entrevista a David Oubiña”, Material de la Beca de Perfeccionamiento FBA - Secyt UNLP La Plata, Videoteca DAA.
 - (2006), “Entrevista a Carlos Vallina”, Material de la Beca de Perfeccionamiento FBA - Secyt UNLP La Plata, Videoteca DAA.
- Romaguera I Ramio y Alsina Thevenet (1998), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- Tal, Tzvi (2005), *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumiere / Universidad de Tel Aviv.
- Vallina, Carlos y Peña, Fernando (2000), *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, De la Flor.
- Vieites, M del C. (comp.) (200), *Torre Nilsson, una estética de la decadencia*, Buenos Aires, GEA.
- Wolf, Sergio (2007), “El peronismo que el cine nos contó” en *Revista Ñ*, Año IV, nº 197, Buenos Aires, 7 de julio de 2007.
 - (1996), “El hombre que amaba las películas. Las películas de Agresti” en *Revista Film*, N° 19, Buenos Aires, abril-mayo de 1996.
 - (1995), “Cine argentino en democracia 1983/1993. Un exceso de cortesía”, en *Revista Film*, N° 12, Buenos Aires, febrero-marzo de 1995.
 - (1994), *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

----- (1993), "Agresti, la indisciplinada combinación. Una entrevista" en Revista Film n° 3, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1993.

----- (1993), "Cuestión de poéticas. Los otros cines argentinos", en *Revista Film*, N° 3, Buenos Aires, Agosto-Septiembre de 1993.

- Xavier, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.

----- (2003), "Historical allegory", en Stam, Robert y Toby Miller (comps.), *A companion to film theory*, Oxford, Blackwell.