

Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti

Marcos Tabarozzi

1. Introducción

Pareciera que las razones que Gilles Deleuze despliega en su *Cinéma* (1985) para referirse a la “explosión” del cine político moderno en el Tercer Mundo (el pueblo está ausente o sólo existe en estado de minoría, no hay límites discernibles entre lo público y lo privado, es imposible comunicar sino es con la lengua del amo colonial)¹, configuraran *todavía* un marco sugestivo para pensar el panorama total de los cines de la periferia global. En la complejidad de la escena contemporánea, bajo el paradigma de lo transnacional-tecnológico, el espíritu de la “despolitización” y la aparente emergencia de un espacio imaginario global (ya no geográfico nacional) de cines fuera de la norma imperial, las mutaciones del orden representacional se presentan en su relación con el espectador más como variantes ideológico-políticas que como condicionantes estético-coyunturales.² Al mismo tiempo, y siguiendo con Deleuze, los propósitos del cine político moderno - por la “agitación” y la puesta en trance evidenciar la ausencia del pueblo y, si es posible, ordenar fragmentos “reales” para constituir “enunciados colectivos posibles” – siguen vigentes como clave de lectura de las películas de la periferia porque, si adherimos a nuestra pertenencia a esos pueblos sometidos, resulta imposible no pensar las trayectorias de los cines de la nación ante la comunidad sin imagen. En el marco del sometimiento económico y cultural, allí donde los colectivos no han podido verse sí mismos orgánicamente - y, por tanto, se han vuelto paradójica y perversamente contemporáneos- la ideología estética de cada obra fílmica se manifestará intencional o incidentalmente alrededor de esta cuestión, negando, afirmando o fabulando la idea de un pueblo. Como afirma Raúl Beceyro, más allá de la posibilidad de un género “político”, la ideología hegemónica reproducida “prolijamente” o cuestionada narrativa y, sobre todo estilísticamente, se despliega en las obras del cine.³ La imagen del *nosotros* (traducción clásica: el pueblo) en crisis, y de la pérdida de fé en la transformación del mundo (el concepto también clásico de revolución) aparecen reveladas en cada obra como puesta en forma de los lazos entre hombre y mundo.⁴

Como se puede ver, nos hallamos menos bajo el dominio de categorías sociológicas estrictas que en el amplio terreno de la historia estética del cine, la filosofía política y los Estudios Culturales. Solo desde este marco, que contempla el problema del hombre histórico y su imagen, es que podemos sostener una digresión a las condiciones autónomas del arte para convocar las conflictivas asimilaciones entre estética y política a los casos que se analizan en el presente estudio.⁵

En nuestra investigación sobre películas del cine argentino, las consideraciones anteriores han sido parte del diálogo con algunos programas del cine de autor argentino.⁶ En ese intercambio entre conceptos y descripción formal, delimitar la visión del pueblo terminó siendo una premisa del análisis artístico y no sólo de la contextualización cultural. La elección de cuatro casos modelo, a partir de consensos críticos e importancia histórica, fue propicia para pensar la relación entre estilemas o figuras de estilo y significados sobre la nación en crisis. El estilo Favio (1965-1995), el estilo Torre Nilsson (1949-1976), el estilo Solanas (1968-2007) y el estilo Agresti (1985-2003), en sus cambios epocales, integraciones y desvíos, aparecieron como espacios centrales de sentido para puntuar ese imaginario en pugna.

¿Hay sujetos, pueblo o pueblos? ¿Cómo, dónde y en el uso de qué recursos aparece la comunidad, cualquiera sea su concepción, en estas cuatro obras?

2. Representación de la Identidad e ideología estética en los estilos Favio, Torre Nilsson, Solanas y Agresti.

2.1 Favio

El corpus material del estilo Favio (ocho películas en más de cuarenta años, y se trata del cineasta más importante de la modernidad cinematográfica argentina) presenta constantes formales que marcan el significado comunidad, y corroboran el discurso extrafílmico de Favio en el que las palabras pueblo, peronismo y artista popular surgen con frecuencia. En un nivel temático, una primera distinción entre sus primeros filmes con agonistas marginados - casi anónimos- y un segundo período con emergentes y figuras populares opondería la trilogía faviana de la década del 60' (*Crónica de un niño solo*, *El Romance del Aniceto* y *la Francisca*, *El dependiente*) a la opción por una épica política que representan *Juan Moreira* (1973) *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) y, diecisiete años después, *Gatica* (1993). Fernando Peña resume la lógica que separaría estas dos etapas: "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, conmovérla, sacudirla".⁷

Esta formulación de una relación tiempo-gente habla de una dramaturgia faviana que, sea en la estética ascética-barroca⁸ de su primer período o en la filiación espectacular con los géneros populares y los personajes míticos (los cuatro filmes entre 1973 a 1993, incluido *Soñar, soñar*), organiza su visibilidad en torno a un devenir de pequeñas acciones que será prioritario a tramas de núcleos dramáticos fuertes. Aún en las concesiones hechas a los grandes hechos en los filmes épicos de Favio, lo principal seguirá siendo el *tiempo interior* del personaje y, fundamentalmente, la *espera del acontecimiento*.⁹ En el modo de dilatar y contraer el tiempo fílmico – la acumulación y el estallido propias del estilo Favio- cada una de las películas del corpus faviano construye un caso testigo de la vida del pueblo como resignación y rebelión posible. A través de un *tempo* o ritmo *lento* que da la sensación de la vivencia y no de la narración,¹⁰ al multiplicar la cantidad de planos que respetan la duración real de los hechos y construyen lo que Leirens llama el "espesor de lo cotidiano" y Deleuze la "imagen tiempo", el estilo Favio ubica al hombre por encima del acontecimiento y al tiempo por sobre la acción. En algunas secuencias favianas lo temporal se acumula en los planos casi *irritantemente*, agotando lo dramático y revelando una morosidad que, pese a encubrirse tras una puesta en plano fluída, no deja de ser perturbadora. La situación enunciativa propuesta es que suframos una espera; el propósito es disponernos a una vivencia del tiempo de los derrotados.

La originalidad de este programa, en los diversos contextos estéticos en que operó, consistió en usar ciertos recursos (por ejemplo la *toma larga* sobre una puesta en escena vaciada de elementos) no como adhesión acrítica al cine de autor de los años 60' y 70, sino como parte de una declaración poética sobre la comunidad postergada.

Trascendiendo esta clave estética central, el imaginario icónico sobre el cual se sostiene la alusión a un pueblo en Favio se explicita en dos películas, en las que la representación de la rebeldía de los emergentes populares incorpora un lazo textual con la historia social concreta de la postergación.

Sobre una secuencia de planos cercanos en movimiento, que muestran a Moreira huyendo lentamente, moribundo, antes de intentar cruzar ese muro que está como objeto en todo el cine de Favio¹¹, se nos presenta una mirada a cámara del gaucho sangrante, la cara tapada por el pelo y la sonrisa hacia el espectador. Este plano, el de mayor peso temporal de la secuencia, nos lleva claramente hacia los rostros fotográficos y cinematográficos de los descamisados, las clases desposeídas: el pueblo del peronismo.¹²

Un procedimiento análogo se repite en *Gatica* - cuya filiación con *Juan Moreira* es transparente y hasta reversible- en la escena de la última pelea como profesional del protagonista.¹³ El clímax de este momento que narra la decadencia social de Gatica, se construye en una relación entre planos generales de la multitud (el boxeador en el ring con el público vitoreando abajo: emergente y grupo dispuestos en un eje visual vertical) y planos

cercanos (Gatica, la policía, la multitud fuera de foco y un perro al cual Gatica no quiere parecerse: sometimiento-rebeldía en un eje visual horizontal). Los dos enfoques desembocan en la imagen del boxeador discutiendo la orden policial, mirando a cámara, gritando su amor por Perón. Moreira sonríe, Gatica grita: para el estilo Favio el pueblo expresa en sus mitos populares (peronistas) una dignidad final; en esos epígonos de la comunidad derrotada hay una resolución dramática de posibilidades culturales interrumpidas.

Las dos películas citadas exploran también una continuidad entre los espacios del pueblo (la pulpería, la olla popular, la feria, el circo, el cabaret, la tribuna del estadio) y los héroes, a modo de flujo y desembocadura. Moreira y Gatica salen de la vivencia del pueblo aunque allí no pueden quedarse. En una secuencia del primer acto el joven Gatica contempla con tristeza creciente un espectáculo de feria en el que todos ríen; la música pasa a primer plano y, sobre el rostro serio, el escenario y la multitud pasarán al fuera de campo. El duelo a cuchillo en *Juan Moreira* es resuelto en dos contrastes formales: la banda sonora opone sucesivamente el primer plano sonoro de las respiraciones de los duelistas y los planos generales sonoros de la multitud; por otra parte, desde la planificación se construye la figura visual de círculo y centro, con los *guapos* como vértice nuclear del grupo.

Ambas estrategias pretenden marcar una distancia y una pertenencia mutua entre sujetos y mitos, entre derrotados y leyendas.

2.2 Torre Nilsson

Si Favio articula un pueblo imaginario sobre la base de un malestar esencial, de una "imposibilidad de vivir" que apenas el peronismo habría comprendido como sentimiento primero, este anclaje emocional resulta imposible en el estilo Torre Nilsson. La poética torrenilssoniana (aparentemente difícil de aprehender por la oscilante trayectoria que incluye obras tan disímiles como *El crimen de Oribe*, *Martín Fierro*, *La mano en la trampa* o *Boquitas pintadas*)¹⁴ surge de las intersecciones entre clasicismo y modernidad, integración industrial y desvío autoral, literatura y cine, liberalismo y progresismo, postromanticismo y naturalismo, estéticas ajenas y relato propio. En tal cruce no hay lugar para una representación tranquilizadora. Cabría agregar que esta propiedad de la tensión¹⁵ resiste como residuo autoral aún en las películas de historiografía elemental y espectacularizada, la cuestionada trilogía que incluye a *Martín Fierro* (1968), *El Santo de la Espada* (1970) y *Guemes, la tierra en armas* (1971).¹⁶

En Torre Nilsson, la comunidad es un ente difuso, evocado tangencialmente a través de dos procedimientos político-estéticos de orden inverso, uno clásico y otro moderno.

El aspecto clásico prevalece como dialéctica crítica en una tensión sujeto-grupo que el estilo Torre Nilsson resolverá en una representación general de la comunidad como objeto. En esta lógica se acentúa la maleabilidad del pueblo, lo que parece corresponderse con las tradicionales observaciones liberales sobre la fácil dominación de las masas. Para Torre Nilsson las instancias de la manipulación pueden ser una elección (*Fin de fiesta*), un incendio (*Un guapo del 900*), una ley política (*Martín Fierro*) o un abuso patronal (*Días de odio*). Leve matiz: la masa es dominable pero desde el poder corrupto; el enfrentamiento de los sujetos comunes con ella presenta aristas más siniestras.

En *La caída* (1958), los recorridos de la heroína por la calle incluyen planos subjetivos para pensar la multitud desde sus partes (cuerpos sin cabeza, cielo en diagonal): el plano inclinado y la música dodecafónica de Juan Carlos Paz confluyen en una percepción extrañada ante el entorno que produce la idea matriz del grupo urbano como amenaza. La calle y su gente, pero esta vez en plano general y desde un edificio, aparecen en *El ojo de la cerradura* (1964): la pareja protagónica mira a los transeúntes de la Avenida de Mayo de lejos, la imagen del afuera pertenece a la asociación clásica de hombres como hormigas. En *La chica del lunes* (1966), el punto de vista de los burgueses desde un auto que recorre la zona de desastre muestra tensiones entre burguesía y multitudes, radiografía hábilmente la descomposición de la masa que huye pero no pone en duda la identidad general que - como cuerpo- tiene el proletariado.¹⁷ Incluso cuando la mirada sobre el pueblo se hace más

compleja audiovisualmente, su función permanece dentro de los parámetros liberales que juzgarán finalmente al caudillismo. En *Fin de fiesta* (1961) las dos secuencias que narran pacientemente el asesinato de Guastavino serán habitadas por obreros de la calle, niños que juegan a la pelota tras las rejas y una multitud que acompaña el ataúd: su sentido final residirá en puntuar la adhesión pasiva del colectivo a un personaje que el filme, aún en su ambigüedad, no ha dudado en mostrar como un matón. El populismo recibe, como en *Un guapo del 900* (1960) o *Los traidores de San Ángel* (1966) observaciones oblicuas de carácter crítico.

Por otra parte, la estrategia moderna del estilo Torre Nilsson apela a un relato modelo que funciona, en distintos grados, en once de sus principales filmes: ubicar a una joven en un espacio cerrado - las casas-monstruo de TN -, rodearla de elementos represivos o francamente amorales, hacerla desplegar su curiosidad y su deseo y, como epílogo, plantearle la pérdida de la virginidad como trampa sin salida. Este relato modelo, clave identitaria del estilo Torre Nilsson,¹⁸ funciona como una franca alegoría de orden liberal sobre la comunidad: la heroína es la percepción del presente, la casa es la República, los adultos son el orden reaccionario, la caída sexual es el maridaje trágico con los conservadores (la tradición) o con los románticos. Desde la voluntad poética explícita de Beatriz Guido - autora de cuentos y novelas que Torre Nilsson adaptó, así como coguionista de veintidós de sus treinta filmes- tanto Ricardo Manetti como Ana Amado han propuesto y justificado claramente esta hipótesis de que los filmes de Torre Nilsson pretenden "narrar la patria" jugando el lugar de la sexualidad en la intersección con lo político, presentando "*el deseo como amenaza de la tradición*" y "*los conflictos históricos y sociales narrados desde la red de emociones privadas que despliegan las mujeres en sus domicilios*"¹⁹. Es posible ampliar esta premisa en el tiempo: las relaciones de poder en el plano privado se van configurando en Torre Nilsson como proto-relato desde "*El crimen de Oribe*" (1949), pasando por "*Días de odio*" (1954) "*La Tigra*" (1954) e incluso "*Para vestir santos*" (1955).²⁰ A partir de "*Graciela*" (1955) y hasta "*Piedra Libre*" (1976) la clave se desarrolla en forma plena bajo la figura admonitoria de Beatriz Guido, intercalándose con otro paradigma narrativo que se impone claramente desde la aparición de Alfredo Alcón como rostro/cuerpo del cine de Torre Nilsson.²¹

En un nivel técnico-estilístico, la caída del pensamiento libre en el espacio de la tradición puede pensarse desde las elecciones de iluminación, en la resolución de los conflictos lumínicos entre blanco y negro que proponen sus películas entre 1955 y 1962. Si en *La casa del ángel* o *La caída*, los personajes se van sumergiendo en la oscuridad, en *Piel de verano* (1962) los iremos perdiendo en el vacío de la imagen blanca del cielo o del mar: las figuras desaparecen en el "ruido blanco", en el "desierto", siguiendo las palabras con las que Mc Connell define el impulso romántico de Bergman.²² La caída de las figuras en el espacio visual de la tradición (los blancos y los negros plenos) supone un reconocimiento previo, pesimista, de la derrota del espíritu humano ante el mundo tecnificado.

En la estética gótica del primer Torre Nilsson también resulta significativo el uso de la profundidad espacial, que impondrá un espacio en el que el ser está desconectado del entorno, así como el nuevo pensamiento se hallará condenado en su exploración libre de la tradición corrompida. La idea de incomunicación asociada a Torre Nilsson, aparece como producción directa de esta descomposición del espacio, propia de una propuesta postromántica.²³ La fragmentación de los cuerpos en los títulos iniciales de muchos de sus filmes, expresa visualmente no sólo una imagen del deseo transgresor cercenado, sino también la voluntad de pensar el todo desde las partes, la alegoría del cuerpo como *punctum*.

Podemos decir que, en la opción moderna de una referencia alegórica de estética postromántica, la distancia entre lo público y lo privado se quiebra y el mismo sistema, pensado como "agujero negro" de influencias estilísticas, se convierte en una alternativa para "hablar" los elementos de los discursos cinematográficos hegemónicos. Este factor es un aporte cultural decisivo del primer Torre Nilsson, dejando a la pregunta ya tradicional sobre las influencias en su estilo como una virtual tautología.

2.3 Solanas

Al amparo de la ideología peronista, las películas de Fernando Solanas comparten con el estilo Favio un sustento ideológico esencial: el pueblo existe, en tanto comunidad nacional que soporta y resiste ante poderes que destruyen y postergan su deseo. Sin embargo, la fragilidad piadosa de Favio será para el estilo Solanas sólo una metodología dramática subordinada: la verdadera lucha por el campo nacional se libra en su cine entre los defensores del pensamiento nacional y los traidores o niveles funcionales al poder neocolonial. Como Favio, Solanas atribuye una estatura heroica a los personajes que manifiestan los poderes liberadores del pueblo sometido, mitificando a las clases medias emergentes comprometidas con el destino nacional y articulando reflexivamente su propio rol y origen como "intelectual integral" en el entramado de los filmes. Este criterio reflexivo avala, paradójicamente, una concepción organizadora clásica: la idea de una memoria popular, encarnada dramáticamente en un panteón de artistas/intelectuales que actúan positivamente en los filmes. *Tangos - El exilio de Gardel* (1985) otorga nombre histórico a estas figuras: Gardel, Hernández Arregui, Marechal, Discépolo. Algunos de los filmes – especialmente *Los Hijos de Fierro* pero también *Memoria del saqueo* – afirman enunciativamente la pertenencia del personaje Solanas a ese espacio de enunciación. La forma privilegiada para esta configuración ideológica será la proyección audiovisual contrahegemónica de las acciones político-poéticas de militantes, artistas e intelectuales. Esta proyección puede definirse, siguiendo a Monteagudo, bajo la imagen del friso: "*De una u otra manera, todas las películas de Solanas, aún sus films documentales, tienen en su origen una cierta concepción plástico-narrativa en común: el film como enorme friso, cubierto de múltiples historias superpuestas*".²⁴

En la puesta en forma, la riqueza y heterogeneidad de los elementos convocados se estructura desde la visión ideológica. En este sentido, el aspecto programático del estilo Solanas es transparente y su utilización de imágenes-síntesis que designan ideas de la lucha cultural, revelador: estructuras gráficas de repetición y simetría asociadas al orden neocolonial, reencuadres lumínicos para acentuar la lucha de fuerzas antagónicas, transparencia para representar el estado nacional caótico y "en trance", ironías visuales sobre la perspectiva que cuestionan la representación hegemónica, la figura de la espiral como alusión a los difíciles caminos alternativos de la práctica cultural en pos de la liberación.²⁵ Con el mismo grado de precisión conceptual, la idea de situacionalidad como resistencia se traduce en una predilección manifiesta por planos generales en gran angular. Esta poética "muralista" del estilo Solanas²⁶ implica a personajes y entorno en un mismo plano visual, recupera la idea de contexto y, contemporáneamente a Godard, trabaja materialmente sobre la opresión del encuadre. De un modo más didáctico que en Favio, el lugar de la confrontación se da, para el estilo Solanas, en la representación. Sin embargo, y como se afirmó inicialmente, las aperturas y rupturas dramático/estilísticas que el estilo Solanas introduce en el campo del cine argentino, son el revés de una configuración política clásica. A pesar de la visión coral, de la fragmentación narrativa y del sistema técnico-formal del "riesgo", una sólida ilación conceptual da cuerpo y continuidad lógica a los distintos niveles, sectores y estamentos de la comunidad en lucha: el pueblo pre-existe al universo heterogéneo construido por los filmes: es redescubierto por ellos, no inventado. Esta es la herencia más evidente de la ideología del peronismo de izquierda y de la estética del formalismo ruso en el estilo Solanas.

Ahora bien, ¿dónde vemos esa pre-existencia? En *Los Hijos de Fierro* (1972/75) los capítulos que abren y cierran el filme construyen, a través del *zoom in* y *zoom out* sobre la multitud que avanza con banderas, la imagen de un pueblo que emerge de la historia. En *Sur* (1988) ese mismo pueblo está en las marchas, movilizado hacia el final de la dictadura y, principalmente, expresado como situación histórica en el travelling del inciso IV que lo muestra sobre la vereda de una calle de barrio, interrogado y cuestionado por el personaje de Floreal, defendido como comunidad "superviviente" por el personaje del Muerto. En *La Nube* (1999) el pueblo acude casi al final, ante el acto desesperado de Max cuando el teatro

está por ser cerrado. Incluso en *Memoria del saqueo* (2003), la nación-pueblo es presentada como unidad ante el enemigo común de la política neoliberal y la estrategia del saqueo. Cabría agregar que, como excepción, aparecen en el corpus solaniano fragmentos que desarrollan claves de mayor ambigüedad y suponen una fractura en esta homogénea concepción de pueblo o en el maniqueísmo abierto de los dos bandos contrapuestos: ciertos sectores de intersección que se manifiestan como el nivel de mayor complejidad ideológica del cine de Solanas.²⁷ En la primera parte de *La Hora de los Hornos* el pueblo obrero y las clases medias emergentes son pensadas, en toda su diversidad, en tanto comunidad sometida por el poder neocolonial. Pero un inciso del filme desarrolla un matiz: 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? En *Memoria del saqueo* la grieta no parece directamente voluntaria y consiste en una omisión notoria: la participación popular en la reelección de Carlos Menem, cara visible en el film del saqueo neoliberal. La no designación de este acontecimiento dramático establece la mayor contradicción en el discurso del film: ¿porqué se elude la responsabilidad del pueblo en la elección? En la especulación de una piedad discursiva o una proyección demagógica de culpa en dos o tres rostros aparecen fisuras significativas que nos dan la complejidad.

2.4 Agresti

En la diversa, numerosa y mayormente inédita producción de Alejandro Agresti (desde *El hombre que ganó la razón* en 1985 a *Valentín* en 2003, doce largometrajes y tres cortos, solo cinco estrenados en nuestro país), una preponderancia notoria de protagonistas netamente obsesivos, que ordenan el mundo en relación a su locura y excentricidad, postula estratégicamente la siguiente proposición: hay un pueblo pero éste “*ha vivido equivocado*”. La premisa funciona con diferentes matices tanto en las películas filmadas en Holanda (Agresti emigra en 1987) como en la etapa de producción en nuestro país, a partir de 1996. El fetichismo como rasgo dominante se funde con una alusión política de Agresti: “*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*”²⁸ En las películas de Agresti los fetichistas revelan una verdad cultural oculta y, como evidencias vivientes, no pueden tener lugar social o histórico: son parias cercanos al anarquismo, a la demencia o a la inadaptación.²⁹ *El amor es una mujer gorda* (1987), su segunda película, desarrolla este precepto al extremo: el personaje principal, que persiste en la negación crítica del dictamen (a su novia *se la llevaron, ha desaparecido*), es más lúcido que los distintos representantes de la comunidad, incluida la mesa de militantes e intelectuales razonables. Desde una declamación violenta, la película funciona en varios niveles como una verdadera anomalía estética en el seno del discurso ideológico dominante del “cine de la democracia”.

En otras obras del estilo Agresti, el pueblo hostil y reaccionario también será medido desde la obsesión o la excentricidad. El acto final de *Boda secreta* (1988) mostrará a un pueblo unido... en la condena de la pareja reencontrada luego de los años de la dictadura. *Luba* (1992) reivindica la humanidad del pueblo en la locura entrañable de los personajes del burdel, no en la multitud holandesa que asiste al recital de Amelia Baltazar y que parece inmutable ante la acción de los agentes americanos o la guerra con el nazismo. La frase de mayor valor dramático de *Modern crimes* (1993) - *la gente no muere; es asesinada*- se plasma en una conversación de radioaficionados como inquietante observación sobre los eufemismos y la falsa ideología (por ejemplo la asociación semántica desaparecidos /asesinados) que el sentido común sostiene. El mosaico fragmentario de situaciones presentadas en *Buenos Aires visceversa* (1996) prepara un efecto de impunidad de los poderes represores y determina dramáticamente al estallido final de locura del personaje de Vera Folgwill como el acto más humano del filme. En *El viento se llevó lo qué* (1997) la operación se invertirá: a partir de una apropiación surrealista del cinematógrafo, el pueblo

patagónico que descubre azarosamente Vera Folgwill, vive bajo la ilusión esquizofrénica y la repetición compulsiva. En contraste con el Buenos Aires que deja atrás la protagonista, la demencia abierta e inofensiva de la comunidad la hace risueñamente humana. Finalmente, contemporánea a las experiencias de ruptura de la Generación del 90', Agresti omitirá la observación crítica del pueblo en *Valentín* (2003), transitando esa imagen desde los avatares privados e imaginarios de un niño – alter ego del director- en los años 60'. El correlato formal de estos tópicos de la obsesión es, en el estilo Agresti, la diversidad expresiva. En efecto, ¿qué continuidad estilística encontramos entre los planos virtuosos de la grúa en *El amor es una mujer gorda* y la cámara en mano irreverente de *Buenos Aires visceversa*? Los quiebres de tono propios de una concepción desacartonada de la relación estilo-narración suelen darse incluso en el seno de un mismo film. La organicidad lograda en la confluencia de elementos heterogéneos en *El acto en cuestión* (1993), considerada su mejor película, así como la resolución visual antiacadémica de *Modern crimes*, son modos de un estilo que, partiendo de las restricciones, posibilita un espacio alternativo transgresor de las normas anquilosadas de un cine falsamente realista.

Una primera aproximación a los principios de ataque de las convenciones puede hallarse en la presentación del escenario desde complejos y vistosos movimientos de cámara que centralizan el *espacio visual*. La visible artificialidad del dispositivo cámara en la mostración del entorno funciona, como afirma Quintín, como *toma de posesión del territorio*.³⁰ En este sentido, vemos una semejanza con el estilo Solanas: en ambas estéticas se propone fervorosamente una recuperación del contexto visual, único prelude posible a la construcción de un mundo otro. Otra clave estilística, nuevamente emparentada con la poética de Solanas, es el rechazo casi programático del minimalismo y el consecuente rigor en acumular capas formales sin que la forma final se resuelva en ellas. El resultado es un collage expresivo de gran libertad, capaz de dialogar con cierta tradición artística argentina (desde Spinetta a *Les Luthiers*) desde una acción crítica y corrosiva de los códigos de representación de la norma de producción local.³¹ La voluntad política de esta transgresión barroca puede sintetizarse en esta frase de Agresti: “*Soy maximalista (...) La estética del minimalismo es algo que le vendieron a un montón de mentes jóvenes para que no exploten*”.³²

Existe una coherencia necesaria entre la opción estética maximalista y la sin razón individual-colectiva como tema. La variedad de los recursos puestos en juego busca la discordancia con el sentido *un pueblo imposible en el doble revés de las obsesiones*.

3. Conclusiones

Un presupuesto en nuestra búsqueda de la imagen pueblo-nación en la obra de Favio, Solanas, Torre Nilsson y Agresti era la elucidación de tramas formales divergentes y de mayor vehemencia que la ideología metadiscursiva explícita o que los “temas” evidentes de los filmes. Sin embargo, una primera conclusión sería que los sistemas estilísticos analizados despliegan efectivamente un relato autónomo, pero más que configurarse como dimensión paralela dejan grietas que profundizan y abren críticamente la proposición ideológica del film. Si el sustento imaginario del peronismo sostiene una organicidad estética de la imagen del pueblo en los estilos Favio y Solanas, será el uso del tiempo en el primero y el montaje de la imagen síntesis en el segundo lo que les otorgará una densidad semántica que planteará el espacio interno divergente. En el estilo Favio es la forma estética la que determina una ausencia moderna del pueblo, al desarrollar y problematizar enunciativamente (espectador y personajes comparten una vivencia temporal, fabulan un tiempo cultural que en la realidad no existe) el punto de partida clásico. El estilo Solanas también “moderniza” intencional y accidentalmente esa imagen pero, en su defensa de la reforma representacional, no contradice la capacidad transformadora de un pueblo en el que cree y al que, considera, preexistente históricamente a la ficción. La forma parece querer poetizar un pueblo futuro, pero lo hace desde la recuperación historiográfica de unos cuerpos, un pensamiento y una memoria tan orgánicos que la apuesta revolucionaria se evidencia como elección definitiva.

No hay sustentos militante-ideológicos en Torre Nilsson y Agresti, lo cual puede explicar la trayectoria oscilante de corpus siempre en tensión entre las prácticas industriales y la autoría como desvío. Estas oscilaciones tienen un sustento político extrafílmico: surgen de las interacciones entre una práctica productiva permanente y procesos de producción reglados por el Estado: los cambios y concesiones a la norma aparecen como el precio simbólico de filmar regularmente en los contextos económico-productivos cambiantes de nuestro país. Como productores gestores Torre Nilsson y Agresti han conocido la indiferencia de los circuitos industriales, los trabajos “por encargo”, las formas de la censura económica e institucional. Por otra parte, las poéticas de Agresti y Torre Nilsson juegan imágenes críticas de la comunidad, proyecciones que cuestionan los enunciados colectivos aunque no despliegan puntos de unión posibles. En Torre Nilsson desde un modelo de “crisis”, a medio camino entre la visión clásica y la moderna, se identifican los vicios políticos de clases y grupos corrompidos aunque la forma es pesimista sobre el futuro. En Agresti, desde un eclecticismo moderno y hasta posmoderno, que no puede pensar un futuro sino es desde el reconocimiento de los errores grupales y el pasado-presente sin horizonte. La visión intelectual de ambos (liberal en uno; marxista-anarquista en el otro) coincide en pensar al colectivo desde la mirada de los individuos que no pertenecen ni comparten con él nada sino, diría Borges, *el espanto*: la idea de masa será elaborada en elecciones estilísticas que llegará parcial o totalmente a disgregarla: quedará residualmente una imposibilidad de configurarla como pueblo. La única esperanza en este mundo será la reflexión del espectador sobre el estado de las cosas; quizás en esa asimilación crítica hay esperanza de un futuro conjunto.

Notas

¹ DELEUZE, Gilles: op cit, pp. 288.

² Cf. PILNIK, Olga: (1998) “Nuevas aportaciones para una definición del Cine Político”, en MANETTI, Ricardo y VALDEZ, María (comp.): *De(s)velando imágenes*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 95.

³ BECEYRO, Raúl: (1976) *Cine y política*; Caracas, Cuadernos de Difusión N° 11. Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal.

⁴ MARRATI, Paola: (2003) “Imágenes e inmanencia. La cuestión del mundo”, en *Gilles Deleuze, Cine y filosofía*, Buenos Aires, Claves, 2006.

⁵ Que esas relaciones no sean lineales ni simples, que el cine se manifieste muchas veces de modo anticipatorio ante la historia, que la lectura ideológica parezca anacrónica luego de Louis Althusser y Serge Daney no pueden ser obstáculos para revisar el lugar nuclear del autor-gestor cinematográfico en sus interacciones con un contexto cultural sometido, como estímulo y síntoma.

⁶ Si confirmamos las tesis de Claudio España, Gonzalo Aguilar y David Oubiña –entre otros- es posible establecer una modernidad cinematográfica en la producción argentina a partir de las *escrituras* que se muestran en la obra de Ayala y Torre Nilsson a mediados de los años 50´ y, en su plenitud, con la llamada Generación del 60´. La apertura del estilo autoral -tras la etapa de la narración industrial-transparente - que borra las huellas de la representación- es a nivel mundial una ruptura con el clasicismo en el panorama de los *nuevos cines*.

⁷ PEÑA, Fernando: “Biografía Favio, del niño al mono”, en *Revista Film*, Año 1, N° 2, Buenos Aires, Junio-Julio de 1993, pp. 6.

⁸ Alberto Farina corrige esta idea del supuesto ascetismo del estilo Favio, para afirmar que la simpleza de su puesta en escena se define en la interrogación que de ella hace una puesta en plano barroca. Ver FARINA, Alberto (1993): *Leonardo Favio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 38 .

⁹ Es evidente que a partir de *Juan Moreira* (1973) la elección de los mitos populares y una intersección visible entre el estilo Favio y los géneros, llevará inevitablemente hacia núcleos dramáticos más tradicionales. La coherencia sustancial de su poética no obstante, privilegia siempre el *tiempo interior-ritual* de los personajes emergentes y lo hace instancia necesaria

¹⁰ LAFFAY, Albert: (1971) *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. Barcelona, Labor, 1973,. Pág. 74

¹¹ Desde una primera formulación de Abel Posadas sobre los personajes desarraigados de Favio y su objetivo de escapar, Sergio Wolf ha establecido como constante el móvil dramático de “dar el salto” para “torcer un destino”. El muro en *El romance...* y en *Juan Moreira*, la puerta en *Crónica*, entre otras

imágenes, son figuras de una transición que nunca termina en un *después*. Ver WOLF, Sergio: (1994) "¿Vacilas, sol?" en WOLF, Sergio (compilador): *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

¹² Siguiendo la lectura de Sergio Wolf, que revisa en Favio las transposiciones del texto (cuentos o guiones de Zuhair Jury) al cine, detectando procedimientos de supresión que ubican al tiempo en el encuadre como recurso primordial, cabría agregar este pequeño aporte no presente en el guión original: el guión original menciona una sonrisa ante la muerte pero no devela nada sobre la cita visual estímulo militante en el momento en que Perón está por retornar y los Montoneros cuentan con la consideración pública.

¹³ Raúl Beceyro ha marcado que lo implícito en *Juan Moreira* se hace explícito en *Gatica*: lo que la primera película construía por fuera del film, en la cabeza del espectador y desde un contexto vital (por ejemplo, la relación Moreira-Montoneros), en *Gatica* se propone *en* el film, desestimando el rol crítico del espectador. También es evidente el lugar del presente en la primera película y la nostalgia, casi anacrónica, del pasado en *Gatica*. Cf. BECEYRO, Raúl (1993) "La exclusión. Sobre *Gatica el mono*, de Leonardo Favio" en *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fé, Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1997.

¹⁴ Ante las dispersas elecciones de producción de Torre Nilsson, cuyo primer efecto parece ser la proliferación productiva-treinta películas en menos de treinta años -, quedaría por esbozar un relato que, atendiendo a las concesiones e integración ideológica de muchos films, sea leído en paralelo y en contrapunto a la posición política de la intelectualidad liberal en nuestra historia cultural. Esta línea interpretativa se expone como propuesta en las conclusiones del trabajo.

¹⁵ La idea de la tensión como clave en el estilo Torre Nilsson es producto de la prodigiosa capacidad de síntesis del crítico e investigador David Oubiña, entrevistado por el autor en diciembre de 2006. Entrevista a David Oubiña. Material anexo del Informe Parcial de la Beca de Perfeccionamiento (SECYT, UNLP, 2007)

¹⁶ Cf. TABARROZZI, Marcos: (2002) Tesina de grado *La representación estilística del ser nacional en tres películas basadas en obras gauchescas*. Sin editar. Material de la Videoteca del Departamento de Comunicación Audiovisual (FBA, UNLP)

¹⁷ En el mismo sentido, la aparición esporádica de personajes secundarios que refuerzan dramáticamente la conformidad, hipocresía o impotencia del grupo refuerza la mirada sobre el aspecto conservador de la comunidad que en la ficción será la base de la rebeldía o curiosidad del personaje principal.

¹⁸ Gonzalo Aguilar ha desarrollado el modo en que el relato-modelo absorbe y enriquece las influencias literarias y cinematográficas de Torre Nilsson. Ver AGUILAR, Gonzalo: (2002) "Leopoldo Torre Nilsson. Un cineasta entre escritores" en VIEITES, M. Del C. (compiladora): *Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.

¹⁹ AMADO, Ana: "La casa en desorden. Apuntes sobre cuatro ficciones domésticas". En VIEITES, M. Del C. (compiladora): *op. cit.*, pp. 45.

²⁰ A pesar de considerarlo un mal film de Torre Nilsson, Daniel López rescatará en *La Tigra* la prefiguración del relato-modelo, marcando "la feliz descripción de un ambiente popular dominado por una mujer, como en *Días de odio* y en la posterior *Para vestir santos*, anticipos del gran Torre Nilsson que sería en pocos años." VER LÓPEZ, Daniel: (1994) "La Tigra" en *Revista Film*, Año 3, N° 16, Buenos Aires, Octubre-Noviembre de 1995, pp. 60.

²¹ Este segundo modelo de relato mantiene la carga de ambigüedad sexual propia de la heroína torrenilsseana, pero hace foco en el rol del solitario romántico transfigurando la clave para una referencia política más explícita.

²² Francis Mc Connell se refiere a la dificultad del lenguaje de transformar *lo otro* en la imaginación romántica de algunas poéticas autorales del cine. Ver MC CONNELL, Francis: (1974) *El cine y la imaginación romántica* Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 59

²³ Tomás Eloy Martínez comentaba ya en 1960 la resolución de tensiones estéticas en Torre Nilsson desde "la imposición de una atmósfera romántica general". Ver MARTÍNEZ, Tomás Eloy: (1961) *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras tradicionales del cine argentino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales argentinas. pp. 53

²⁴ MONTEAGUDO, Luciano: (1993) *Fernando Solanas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 53.

²⁵ El desarrollo de las asociaciones entre siete figuras del estilo visual de la poética de Solanas y siete significados explícitos de su discurso ideológico puede consultarse en TABARROZZI, Marcos: *op. cit.*, pp 54-59.

²⁶ MONTI, Félix (1995) "Entrevista a Félix Monti" en FERREIRA Fernando "comp.): *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*. Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1995, pp. 120.

²⁷ Ver AGUILAR, Gonzalo: "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, 2005, pp. 666.

²⁸ "Alejandro Agresti. Entrevistas por Maria Fasce, Fernando Peña y Sergio Wolf " en PEÑA, Fernando (comp.): *Generaciones 90-60*, Buenos Aires, Malba, 2003, pp 46.

²⁹ En las películas "holandesas" (*Modern crimes* o *Every body wants to help Ernest* por ejemplo) ese mismo rasgo se usará para metaforizar la ceguera social ante el racismo o el olvido de la ancianidad: por eso su relación con la norma será radicalmente distinta.

³⁰ QUINTÍN (1993): "Agresti, ocho y dos tercios" en *Revista El amante*, Año 2 n° 18. Agosto de 1993, pp. 19-21.

³¹ La estética de Agresti como acumulación y adición en un caos sin necesidad de solución es una clave elucidada por Sergio Wolf en su revisión de *El acto en cuestión*. Cf. WOLF, Sergio (1993): "Cuestión de poéticas. Los otros cines argentinos" en *Revista Film*, Año 1, n° 3. Agosto-Septiembre de 1993, pp 7. La referencia a una tensión entre experimentación y rescate de tradiciones artísticas argentinas puede consultarse en LUKA, Ezequiel "Alejandro Agresti" en PEÑA, Fernando (comp.): *op. cit.*, pp 54. Por último, la visión revisionista y destructora de lugares comunes del cine argentino es parte del análisis que hace Leonardo D'Espósito de *Buenos Aires visceversa*. Ver 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, pp.135.

³² "Alejandro Agresti. Entrevistas por Maria Fasce, Fernando Peña y Sergio Wolf " en PEÑA, Fernando (comp.): *op. cit.*, pp 49.