

APUNTES SOBRE LAS IMÁGENES CINEMATográfICAS DE LA COMUNIDAD EN LOS ESTILOS TORRE NILSSON, FAVIO Y AGRESTI

Marcos Leonardo Tabarozzi
Universidad Nacional de La Plata Argentina
marcostabarozzi@hotmail.com

Resumen

Teniendo en cuenta el trasfondo cultural de las “comunidades sin imagen”, una lectura estilística de la obra de directores modernos del cine argentino invoca necesariamente las conflictivas asimilaciones entre estética y política. Desde Gilles Deleuze y su diagnóstico aún vigente sobre el cine del Tercer Mundo hasta la reflexión de Raúl Beceyro de la ideología en la forma fílmica, numerosos marcos conceptuales habilitan un modelo de lectura que pueda demarcar la formación de “enunciados colectivos” en estilos autorales. La imagen crítica del pueblo en los corpus de Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio y Alejandro Agresti es interpretada en este ensayo desde su construcción formal y como correlato de síntomas y necesidad comunitarias mediadas por un autor – gestor cinematográfico.

Palabras clave: estilo cinematográfico – política - identidad cultural – pueblo - forma fílmica.

*“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”*
Gilles Deleuze (1)

Introducción

Este escrito surge desde una investigación estética sobre tres casos modelo del cine argentino moderno: la obra del estilo Leopoldo Torre Nilsson (y sus prácticas entre 1949 y 1976), del estilo Leonardo Favio (1965 -2001) y del estilo Alejandro Agresti (1985-2006) (2).

Inicialmente, el propósito de la investigación era intersectar metodologías de líneas interpretativas opuestas: aquellas que buscaban en el cine argentino significados culturales (como identidad) pero omitían una lectura formal, y aquellas que ejercían esa lectura pero evitaban hacerla con las películas nacionales. El desarrollo de los estudios de la historiografía contemporánea del cine argentino (Wolf, Oubiña, Bernini, Vallina, Aguilar, Peña, Amado, entre otros) supuso una superación de esta segunda vertiente. Sin embargo, los análisis de la implicancia entre ambos marcos conceptuales siguen siendo escasos. Pensar *sistemáticamente* la relación entre figuras de estilo y significados comunitarios en los filmes locales, por ejemplo, es una operación todavía pendiente en una eventual historia estética del cine argentino: se trataría de articular la preocupación ideológica de las disciplinas humanísticas que toman como objeto las producciones simbólicas en Latinoamérica y, por otra parte, la investigación que, en defensa estricta de la autonomía artística, evalúa estilísticamente una poética. Una práctica hermenéutica semejante supondría reposicionar el concepto moderno de autor cinematográfico más allá de su versión romántica; tal vez en función de su sentido como imaginario en pugna o, como intentaremos proponer, de imagen colectiva cuestionada.

Desde este campo teórico, la descripción del trasfondo cultural en el que los filmes emergen ya no sería un factor contingente, sino una precondition necesaria para interpelar estéticamente a las formas del cine local, entendidas como instancias críticas y proyectivas de una imagen comunitaria fragmentada.

1. Cine, ideología y arte: la comunidad ante el espejo roto

Curiosamente, la exposición de Gilles Deleuze sobre la condición “moderna” del cine político en el Tercer Mundo –desplegada en el capítulo VIII de *“La imagen-tiempo”* (1985)– parece haber envejecido sensiblemente en relación con las otras tesis de sus “Estudios sobre cine”, casi a la par del descrédito que afectó la gestión política en las últimas décadas. Su eventual anacronismo se dio en un doble devenir. A las objeciones sostenidas de las teorías estéticas contemporáneas –aún suspicaces a la hora de puntuar las funciones sociales del arte o su “politicidad”- se sumaron las transformaciones culturales operadas en los últimos treinta años, factores nucleares del desdibujamiento de las asimilaciones entre estética y política: la emergencia de un espacio global (es decir, no situado geográficamente) de *cines* de resistencia al cine hegemónico, la crisis interminable y el progresivo vaciamiento de significados en torno al Estado-Nación moderno, la revolución de las tecnologías de la comunicación y su

interacción con un nuevo sujeto-público-consumidor. En este contexto, los autores nacionales, como ha dicho Allan Badiou, entendidos como proyección de las capacidades del cine para convocar las categorías subjetivas de una nación, parecen la excepción a un “estado de las cosas” (3).

Pese a todo, la concepción deleuziana del cine político moderno implica un diagnóstico vigente sobre el Tercer Mundo: el pueblo como ausencia o diáspora de minorías, la integración de lo público y lo privado en un segmento indiferenciado y, fundamentalmente, el “estallido” de un cine que asume la fragmentación como único punto de partida para fabular un pueblo futuro (4). Paradójicamente, las dos primeras consecuencias de la dominación han ubicado a la periferia como espacio de rigurosa contemporaneidad: la trama cultural articulada por el capitalismo global parece proponer estas condiciones históricas a toda la vivencia humana actual.

La tercera consecuencia –la necesidad de fabular un enunciado colectivo desde su ausencia– manifiesta, en cambio, las desigualdades y plantea un interrogante de corte geopolítico: ¿cómo enfrenta una conformación nacional el tiempo de la multiplicidad global, sin haber resuelto previamente la crisis poética de su propia representación colectiva? Vale decir, ¿podemos asumir esta nueva fragmentación de las imágenes colectivas (ese “espejo roto” posmoderno) los pueblos que apenas hemos podido atisbar una pantalla proyectiva común? (5).

En definitiva, la evidencia postulada por Deleuze se resignifica en una nueva lectura del lugar deslucido y devastado de la imagen social, y organiza una interpretación ideológico-cultural de las estéticas fílmicas. Apenas dos equívocos vulneran la legalidad de esta propuesta: por un lado, el insistente enfoque que busca la imagen cultural exclusivamente en el relato o en los “temas”, fuera de las técnicas utilizadas, es decir, fuera del *cómo*; por otro lado, la asociación forzada entre esa imagen y el “cine político”. Ambas confusiones han sido aclaradas por la historiografía contemporánea del cine argentino y, en especial, por la obra de Raúl Beceyro, quien ha explicitado en diversos análisis narrativo-estilísticos, la posición ideológica presente en todo filme, como replicador del imaginario dominante o como parte de una resistencia crítica (6).

Hechas estas extensas pero necesarias consideraciones podremos entablar el diálogo con los corpus elegidos desde una pregunta: ¿cómo, dónde y en el uso de qué recursos aparece la comunidad, cualquiera sea su concepción, en las obras del estilo Torre Nilsson, el estilo Favio y el estilo Agresti?

2. Apuntes sobre las imágenes de la comunidad en los estilos Torre Nilsson, Favio y Agresti

2.1 Torre Nilsson

Un corpus heterogéneo, sostenido durante treinta películas en el lugar equidistante entre la integración industrial y el desvío artístico, resulta de las operaciones efectuadas por la poética torrenilsseana entre 1949 y 1976. Cierta indagación historiográfica ha cuestionado esa diversidad, en el plano idealista del concepto de *auteur* y desde una evaluación abstracta de la adhesión ética al modelo del cine-arte moderno.

En una interpretación socio-cultural de su poética, en cambio, parece más fecundo situar esa prescripción ética a partir de la definición de autor de Serge Daney (7), es decir, como distancia respecto de una norma dominante, a modo de desvío que narra el sistema y sus contradicciones. La obra de Torre Nilsson supone una distancia leve que sobrevuela la lógica productiva estatal del cine (vigente sustancialmente desde 1957 y en la que el Torre Nilsson biográfico tuvo mucho que ver) pero que se define en su ligazón íntima con ella. De *La casa del ángel* (1956) a *El Santo de la Espada* (1969) así, no hay incoherencias de un autor ideal, sino condiciones de producción cambiantes que “arrastran” lógicamente un modo de hacer que será anticipatorio a la posición contemporánea del autor-industrial. La integridad del estilo no puede juzgarse desde la incoherencia y contradicciones de la ley hegemónica.

En términos de la proyección de una imagen comunitaria basada en la ausencia del pueblo, el estilo Torre Nilsson propone desde el fragmento y la *sinécdoque*, una visión casi moderna del colectivo, que no llega a desarrollarse plenamente en su obra y será desplegada intuitivamente por la Generación del 60 luego y programáticamente, después, por el cine militante de principios de los 70.

El quiebre histórico del estilo Torre Nilsson se da, en el plano narrativo, a través de su célebre relato- modelo, presente en once de sus primeros filmes y entendido como una alegoría de la nación en crisis: la imagen comunitaria se encripta críticamente detrás de la representación. El relato-modelo trabaja sobre la figura narrativa de una mujer inmersa en espacios interiores –las casas-monstruo de Torre Nilsson– y que, confrontada a la represión de su deseo, será castigada con la pérdida de la virginidad. Oblicuamente, la voluntad poética alegórica narra mediante indicios intra y extratextuales la caída inevitable del pensamiento libre ante la tradición y el orden moral represivo de la Casa-República (8).

El plano estilístico, desde una segmentación del espacio y transfigurando las relaciones entre sujetos y entorno, se conformará como correlato formal y definitivo de esta visión alegórica. En la estética gótica y post-romántica del primer Torre Nilsson, el

regodeo en el uso de la profundidad espacial, el acercamiento hiperreal de la cámara a los rostros, la inusual música dodecafónica y la fragmentación de los cuerpos en los títulos iniciales, expresará audiovisualmente no sólo una imagen definida del deseo transgresor cercenado, sino también una centralidad de los pedazos aislados en la visión del ser desconectado del entorno. La alegoría del cuerpo mutilado en el encuadre, anticipa estéticamente una derrota del nuevo pensamiento en su exploración ingenuamente libre de la tradición dominante.

2.2 Favio

Una periodización del corpus faviano distinguiría claramente tres niveles operativos, amalgamados en la construcción sostenida de una escena imaginaria presente en toda la producción: la proyección moderna de una identidad temporal entre marginados y espectador, cuya referencia lejana es la base clásica de la política de masas del peronismo.

Desde una concepción estética ascética-barroca (9) en blanco y negro, la trilogía de la década del 60 (*Crónica de un niño solo*, *El Romance del Aniceto* y *la Francisca*, *El dependiente*), postula vidas anónimas como tragedias rituales y evoluciona en una dramaturgia que hibrida la personal captación de un tiempo cultural, los recursos escénicos y narrativos del radioteatro, y la influencia audiovisual de Torre Nilsson y Robert Bresson. 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 – y los esporádicos acontecimientos de masas, único residuo del género épico al que tangencialmente adhiere. Como actos filmico-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 formalmente de un tiempo pasado, sin retorno, que cuestiona la ideología peronista de la década del 90 (10).

La constante estilística que atraviesa estos períodos es la prioridad del *tiempo interior* de los personajes: el estilo Favio ubica al hombre por encima del suceso; casi podríamos decir, al hombre a la *espera del acontecimiento* (11). A través de las *tomas largas* y de planos secuencias sobre espacios vaciados, a través de una imagen que respeta la duración real de pequeños hechos, de la acumulación y resolución abrupta del *fluir temporal*, el estilo Favio va designando la vida del pueblo como resignación y rebelión posible.

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, lo vivencial de ciertos casos testigo: se plasma aquello que Leirens llama el "espesor de lo cotidiano". La escena propuesta es el sufrimiento de una espera: el propósito es disponer a un espectador imaginario para que vivencie el tiempo de los derrotados. Favio articula un pueblo posible sobre la base de un malestar esencial, de una "imposibilidad de vivir" que en un sentido histórico explícito sólo el peronismo habría comprendido como sentimiento primero.

2.3 Agresti

El cine de Alejandro Agresti (desde *El hombre que ganó la razón* en 1985 a *The lake house* en 2006, quince largometrajes y numerosos cortos) resuelve desde la frecuente elección de personajes obsesivos y fetichistas, una predilección por la subjetividad –cercana al imaginario anarquista– y una imagen homogénea del pueblo (argentino, holandés, norteamericano) que podría sintetizarse esquemáticamente en la siguiente premisa: hay un pueblo pero éste "*ha vivido equivocado*". Una definición política del Agresti biográfico da cuenta del fetichismo como emergencia desordenada de sus personajes y, sobre todo, como imagen colectiva escindida, oculta: "*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*" (12).

Tres filmes pueden leerse desde este postulado. *El amor es una mujer gorda* (1987) radiografiará el error urbano de un escritor desempleado que, en los años del gobierno alfonsinista, persiste obsesivamente en la búsqueda de su novia *desaparecida*. En un acto final en el que confronta a los militantes e intelectuales de café, su aparente locura se revelará como lucidez; 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. En el contexto estético del "cine de la democracia" y su ideología conformista y maniquea, la película operó como virtual ficción anómala. En otras dos obras del estilo Agresti, la visión del pueblo hostil y reaccionario ante personajes que son prueba viviente de la demencia social, vuelve a aparecer. El acto final de *Boda secreta* (1988) mostrará a un colectivo social furioso, que condena el amor *fou* de quienes se encuentran, lucidez obsesiva mediante, luego de la dictadura. Finalmente, el friso planteado en *Buenos Aires viceversa* (1996)

dispersará las imágenes del pueblo para reencontrar su eventual humanidad en el grito de “locura” de la protagonista, único atisbo de coherencia ante la impunidad de los asesinos del film (uno es un torturador del proceso, otro un policía de *shopping*).

Desde un punto de vista estilístico se produce en la obra agrestiana una confluencia de elementos heterogéneos, llamados a la superposición y al pastiche. No es esta abundancia desmedida, sino su organización integral lo que define mejor el estilo. *El acto en cuestión* (1993) –considerada unánimemente la mejor película de Agresti– es probablemente la que más citas y recursos utiliza y la que de modo más brutal los impondrá en sorpresivos cambio de tono. El resultado es un collage narrativo-expresivo de gran libertad, que intenta separarse de las normas anquilosadas del cine falsamente realista y lo consigue.

En términos generales, la interacción entre el maximalismo irreverente y la obsesión individual-colectiva como significado central, determina una dialéctica que rodea el fetichismo cultural postulado semánticamente y asintiendo a la idea de un pueblo pasado y futuro sólo visible si aceptamos al colectivo en la verdad oculta de negligencias nunca reveladas.

3. Conclusiones

Las breves descripciones, hipótesis e interpretaciones histórico–estéticas desplegadas en la conceptualización de los corpus analizados precedentemente, provienen en parte de una organización libre de numerosos estudios precedentes y, también, del deseo de “poetizar” críticamente sobre eventuales claves artísticas y culturales (intencionales o sintomáticas).

Cabría dejar esbozada entonces una conclusión parcial y una apertura a futuros ensayos interpretativos.

Primero, los cierres. En adhesión a una tradición historiográfica ya establecida consideramos que el estilo Torre Nilsson inaugura un modelo a medio camino entre la visión clásica y la moderna, y una nueva etapa de la historia cinematográfica argentina. En lo específico de nuestra elucidación esa obra representa la primera emergencia de una imagen del colectivo en vías de desintegración. Tanto en la narración explícita de vicios políticos clasistas como en la figura de la forma de corte alegórico que hemos propuesto, el estilo Torre Nilsson, a través de su recorte “monstruoso” de la totalidad, instala una visión crítica del lugar del intelectual (el pensamiento) ante la historia y el pasado. En el estilo Favio, una resolución estética moderna determina la ausencia del pueblo y problematiza enunciativamente la visión homogénea, al lograr que espectador y personajes compartan una vivencia temporal, fabulando un tiempo cultural que en la realidad política parece no existir. La originalidad del estilo Favio en sus diversos contextos estéticos consistió en utilizar ciertos recursos no como adhesión acrítica al cine de autor de los años 60 y 70, sino como herramienta de una declaración poética sobre la comunidad postergada. La poética agrestiana en tanto, desde un eclecticismo moderno y hasta posmoderno, sostiene un pesimismo que desde la fragmentación formal hace foco en la brutalidad de los errores grupales históricos, como única verdad, cuya asunción total tal vez permita fabular un horizonte común. Su capacidad de absorción de elementos estéticos diversos aparece también como una estrategia significativa a la hora de construir un modo de representación liberado de los códigos dominantes.

Finalmente, la apertura. Hemos esbozado la posibilidad de un relato sobre las prácticas productivas de los estilos autorales locales en su relación con el contexto de financiamiento estatal propio de una economía tercermundista como la de nuestro país (una redefinición de esa concepción norma-desvío, utilizada casi exclusivamente para leer obras internacionales en su crítica del imaginario casi abstracto del Cine). Este modelo de lectura cultural, superador de los vicios del idealismo romántico y de la concepción restrictiva de obras maestras y autores “puros”, debe entenderse desde otra ausencia significativa (ya no la del pueblo): los consensos historiográficos sobre la falta de directores-autores en la producción nacional, “coherentes” ante un concepto ideal de cine-arte o, mucho peor, inferiores a los grandes estilos modernos internacionales, parecen más cercanos a una consideración dependiente del arte que a una visión cuestionadora. Tal vez, en la creación de nuevos mapas conceptuales, que partan de los núcleos internos y los conflictos culturales presentes en esas poéticas aparentemente desordenadas, eclécticas o imprevisibles, puede proyectarse el futuro lugar creativo de una historia estética del cine argentino.

Notas

- (1) DELEUZE, Gilles:(1985) *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*.Barcelona, Paidós, 1987, pp. 295.
- (2) La tesis genérica de una modernidad cinematográfica del cine argentino puede sostenerse desde las postulaciones de Claudio España, Gonzalo Aguilar, Ricardo Manetti o David Oubiña, entre otros, sobre la aparición a mediados de los años 50 de escrituras autorales visibles como tales, que cuestionan la transparencia del modelo narrativo clásico. Un primer paradigma surge con la obra de Torre Nilsson y Ayala y luego, plenamente con el advenimiento de la Generación del 60.
- (3) BADIOU, Alain: (1998) “Sobre la situación actual del cine (1998) en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Bordes Manantial, 2005, pp. 47.
- (4) DELEUZE, Gilles: (1985) *op. cit.*, pp. 288.
- (5) El concepto de la identidad como “pantalla proyectiva” construida por el poder político puede indagarse en PRIETO, Adolfo: (1988) “Prólogo” en *El*

discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

- (6) Los estudios de Raúl Beceyro alrededor del eje ideología-cine, desde su primer "Cine y política" (1976) hasta sus escritos más recientes sobre cine argentino, representan una alternativa situada para pensar "lo político" en el cine, manteniendo la tradicional idea de la autonomía estética y artística. Cf. BECEYRO, Raúl: (1976) "Teoría: El cine y la política" en *Cine y política*. Cuadernos de Difusión N° 11. Caracas, DGCGDF, pp. 11-29.
- (7) DANEY, Serge: (1984) "Después de todo", en *VVAA: La política de los autores. Entrevistas*. Barcelona, Paidós, 2003, pp. 17.
- (8) Esta tesis ha sido expuesta por Ricardo Manetti y Ana Amado, entre otros. Ver principalmente AMADO, Ana: (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, 2002, pp. 45.
- (9) Es Alberto Farina quien corrige la 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.
- (10) BALLENT, Anahí: (2007) "La traición de las imágenes. Recuperación del peronismo histórico" en *Punto de vista*. Revista de la cultura, Año XXX, número 87, pp. 11, abril de 2007.
- (11) WOLF, Sergio: (1994) "¿Vacilas, sol?" en WOLF, Sergio (compilador): *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, pp. 108-109.
- (12) "Alejandro Agresti. Entrevistas por María Fasce, Fernando Peña y Sergio Wolf" en PEÑA, Fernando (comp.): *Generaciones 90-60*, Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 46.