

Al margen del orden. Anotaciones sobre bandoleros y cine imagen
Silvia Oroz
Tram[p]as de la comunicación y la cultura (N.º 82), e026, octubre-marzo 2018
ISSN 2314-274X | <https://doi.org/10.24215/2314xe026>
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

AL MARGEN DEL ORDEN

ANOTACIONES SOBRE BANDOLEROS Y CINE IMAGEN

TO THE MARGIN OF THE ORDER. ANNOTATIONS ON BANDOLEROS AND CINEMA IMAGEN

Silvia Oroz

silviaoroz@gmail.com

Universidad Pontificia de Río de Janeiro
Universidad Estácio de Sá
Brasil

Resumen Abstract

Los bandoleros latinoamericanos generaron tal desorden entre finales del siglo XIX y a hasta los años cincuenta del siglo pasado, que hasta la actualidad funcionan en el imaginario popular.

La imagen está produciendo una revolución en las formas de estar en el mundo. Ambos, metafóricamente, enfrentan la autoridad. Mientras los bandoleros lo hacen con el poder constituido, la imagen lo hace con los saberes conocidos.

The Latin American bandoleros generated such disorder between the late nineteen the century until the 50s of the last century, which until now work in the popular imagination.

The image is producing a revolution in the ways of being in the world. Both, metaphorically, face authority. While the bandits do it with the constituted power, the image does it with the known know ledges.

Palabras clave: cine, bandoleros, cine imagen

Keywords: cinema, bandoleros, cinema imagen

Recibido: 20/11/2017 | Aceptado: 05/02/2018

AL MARGEN DEL ORDEN

ANOTACIONES SOBRE BANDOLEROS Y CINE IMAGEN

Por Silvia Oroz

Los fuera de la Ley

Si la civilización como concepto cultural es un sistema de valores con una función económica y política precisa, son múltiples las formas de civilizaciones posibles. Claro que estamos hablando en teoría, pues vivimos en una civilización que quiere ser la única y la verdadera. Y quien no se adapta a la «civilización» hegemónica se transforma en criminal, en delincuente y, por lo tanto, en castigable. De ahí el bandolero como contradiscurso de los Estados nacionales en formación, porque el «marginal» no representa los valores aceptados, es la encarnación de valores periféricos, de los «subvalores»; y dichos Estados relacionados con el eurocentrismo se encargan muy bien de alimentar la no aceptación.

En realidad, el rol que desempeñaban «los fuera de la ley» es el de los valores rurales que se oponían a los de la ciudad. Esto en un continente que hasta los años sesenta fue semirural y semianalfabeto. Lo rural representaba la dicotomía pureza / barbarie; mientras que lo urbano, la contaminación / progreso. El primero era lo conocido; el otro, lo nuevo. Lo familiar se adjetiva con tranquilidad; lo reciente, con incertidumbre. Y esa fue la metáfora de toda la modernidad latinoamericana que en los filmes mudos se sintetiza maravillosamente bien. Toda expresión muda encierra ese conflicto. Así, *La borrachera del tango* (Cominetti, 1928); *El tren fantasma* (García Moreno, 1927); *Yo perdí mi corazón en Lima* (Santana, 1933), *Braza dormida* (Mauro, 1928); etc., son buenos exponentes de ello.

Occidente, o mejor, la civilización que nos sustentó a partir del raciocinio socrático, es considerada la única heredera de una única verdad y siempre rechazó las imágenes. ¿Por qué nuestra civilización descalifica las imágenes?

Porque toda imagen se construye en la oralidad, y para el espanto del iluminismo francés la América Latina entró en la modernidad sin abandonar la oralidad, sin traumas ni lesiones graves. Nuestra civilización vive una coyuntura contradictoria; por un lado, dio al mundo las técnicas de la imagen y su reproducción y, por otro, demuestra una desconfianza endémica por la imagen, pues esta es constructora de una nueva subjetividad. Es por ella que pasan transformaciones profundas del saber que hasta la actualidad nos cuesta aprehender, aceptar, conocer.

El bandolero es un personaje típico de la vida latinoamericana, está en la historia y la cultura popular. Desde el período colonial la división de la tierra fue un proceso irregular y nada transparente. Hubo quienes recibieron sus tierras con los títulos según el orden; y hubo quienes la ocuparon de facto. De tal modo en el campo había muchos hombres sin tierra y muchos «ocupantes» que poco a poco fueron desalojados y muchas veces quedaban al margen de la ley. El desorden estaba instalado. Hasta bien entrados los años 40 del siglo pasado casi todos los países latinoamericanos tenían tipificado el delito de vagancia, esto desde los tiempos posteriores a la colonia. A medida que avanzaba el latifundio y se desarrollaban las formas de defensa de la propiedad, se consideró al margen de la ley a todos los que desobedecieran el nuevo orden de cosas. Si durante un tiempo ocupar tierras y poblarlas sin autorización no era crimen, llegó un momento en que sí lo fue.

Si antes cualquier persona podía matar una res por cuestiones de hambre ahora era combatida. Se tipificó el delito de vagancia en las campañas y se dictaron leyes para obligar a cada hombre a vender su fuerza de trabajo. Una de las respuestas sociales a este orden de cosas fue el bandolerismo. O sea: aceptar la posición de fuera de la ley. La trasgresión. Aun en las regiones montañosas el bandolero era un hombre a caballo, lo que le daba una movilidad y agilidad interesante. Muchas veces encontró franco apoyo en los sectores populares y rápidamente los bandoleros se hicieron famosos y fueron recogidas sus hazañas por la cultura popular. No olvidemos que uno de los tópicos más importantes de la cultura popular es la aventura, y de eso estaba repleta la cultura popular de esos «personajes».

El bandolerismo creó dificultades para la instalación de las estructuras de poder exigidas por la nueva coyuntura de expansión económica y crecimiento, así como para los intereses de los terratenientes. Por eso, el desorden social generado y sus protagonistas fueron cruelmente perseguidos. Los bandidos rurales argentinos tuvieron un homenaje en 2001, cuando el músico León Gieco les compuso una música cuyo estribillo dice:

Bandidos rurales, difícil atraparlos
Jinetes rebeldes por vientos salvajes
Bandidos populares, difícil atraparlos
Igual que alambrar estrellas en tierra de nadie.

Buen ejemplo de cómo «los lugares de memoria», en el sentido que les da el historiador Pierre Nora, se instalan en hechos memorables de origen sociocultural, que acaban por dar sentido definido a esos lugares. También encontramos que Raymond Williams habla de «lo residual y lo emergente» (2007) y Bakhtin lo formula refiriéndose a las múltiples épocas «enterradas» intertextualmente en cualquier obra.

El gaucho que retruca

La cultura popular, por lo tanto, el cine, es ordenadora de conocimiento, y el período mudo comenzó esa organización pues se trataba de trazar metáforas de la experiencia humana. Sin descontar que la percepción visual inaugura una nueva forma de ver, que será quebrada solo a partir de 1955, cuando los movimientos de desconstrucción cinematográficos, como la «nouvelle vague» o el nuevo cine latinoamericano aparecen como los renovadores del lenguaje, por tanto de una nueva forma de ver. Concentrándonos en los principios del cine tenemos una planificación que construyó una forma de ver y percibir el mundo. Por lo tanto, los albores de la planificación clásica, aquella que fue estructurada por David Wark Griffith: plano general, plano y contraplano ya están, rudimentalmente, haciendo su esfuerzo en mudar la percepción. Griffith y el resto de los cineastas del mundo occidental, empapados del espíritu del montaje clásico instalaron un saber, formas de leer.

Empieza el trabajo de una nueva percepción. «La emergencia de un nuevo paradigma del pensamiento rehace las relaciones entre el orden de lo discursivo (la lógica) y de lo visible (la forma), de la inteligibilidad y la sensibilidad». Y agrega Martín-Barbero:

Hablar del pensamiento visual resulta aún demasiado chocante a los racionalistas y ascéticos oídos que todavía ordenan el campo de la educación. Los prejuicios son tantos y tan hondos que tornan sospechosa y llena de malentendidos cualquier empresa de cuestionamiento y de replanteamiento (Martín-Barbero, 1997).

En el Juan Moreira mudo (Queirolo, 1924) hay una fantástica pista para entender esta «desorganización visual» y social. Aquí el desglose del principio del filme:

Fondo títulos: «El último Centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira»

Plano general de campo

Letrero que explica quién es el Moreira, y al final dice:

«Soy el gaucho que retruca

.....

El perseguido del juez».

1-P.M: del gaucho Moreira

2-P.G: del caserío

3-P.M: de dos casas y del niño Gury que desde atrás se acerca a cámara.

4-P.M.: el niño prepara el mate y observa algo a lo lejos.

5-P.G: viene alguien a caballo.

6-P.M: de Sardetti, el hombre a caballo.

7-P.G: Sardetti desensilla el caballo. El Gury mira.

8-P.G corto: el niño dice: «Ya viene».

9-P.G: aparece Moreira

10-P.M: los dos hombres toman mate sentados y el visitante dice que precisa un préstamo. En el mismo plano los hombres conversan sobre las condiciones del préstamo, positivas para el Gury. Al final del dialogo, Moreira se levanta y va a buscar el dinero dentro del rancho.

11-P.G: donde entra Moreira. El otro se levanta, cobra el dinero y se abrazan. Sardetti va hacia el caballo. Se despiden. Moreira de espaldas a cámara dice: «No debió prestarle el dinero».

12-P.M: corto de Moreira de frente a cámara. A lo lejos se ve a Sardetti yéndose. Moreira dice que ya está hecho. El mismo plano con el hombre a lo lejos y cierra con IRIS.

En la planificación de esta escena está claro cómo funcionan los planos cinematográficos, en una tentativa de organizar un montaje. Estos no son del mismo tamaño, y más aún, cada vez que muda el plano lo hace el tamaño del mismo. Sin descontar que el plano más cercano y primer plano introdujo una modalidad de percepción visual que si era usual en la historia de la pintura retratista y fotografía, no lo era en la vida cotidiana —dominada por el plano medio y el general—. Esa percepción es la de la intimidad y de la cercanía física común en relaciones interpersonales.

El carácter excepcional del primer plano hizo que el cine realizase encuadres, o modos de seleccionar el espacio plástico, que no tenían precedente en la historia de la pintura y fotografía. En ese sentido vale la pena recordar lo dicho por los hombres de la industria americana, que mostrar a la gente sin sus cuerpos parecería que están nadando. Por ejemplo, en el filme mudo del Moreira hay un plano modelo de esto. Cuando el gaucho y el padre de su futura mujer están a caballo y ella viene, caminando, al encuentro de los hombres. Después de aceptar ser la esposa del Moreira hay un iris, donde se ve las manos de los novios intercambiando pañuelos, una costumbre rural argentina. Otro ejemplo: cuando hay un iris y en un plano bien cercano la mujer del Moreira, el hijito en los brazos, se despide de este que está saliendo a caballo. Esta mudanza de forma de ver es una revolución.

En una entrevista realizada en Cuba, en 1989, los últimos espectadores vivos del cine mudo explicaban el desconcierto y la inquietud que provocaban los diferentes tamaños de plano, más que la seducción del espectáculo era más fuerte que la incomodidad.¹ En esa misma escena del filme ocurren dos hechos importantes. Después que el Moreira presta dinero al «amigo» dice que no debió prestárselo. Un mal presentimiento lo acosa y lo perturba, lo que abre la gran pista para entender las contralecturas de la imagen, como si con

esa observación acabase la llamada ingenuidad del personaje, que dice «Lo hecho, hecho está». Y estos contramensajes dramático-visuales fueron los responsables de que las clases populares los lean con mayor amplitud y simplicidad que las elites. Ellas dominan la oralidad, por lo tanto la imagen.

La otra cuestión narrativa en el filme es la adaptación cinematográfica de Gury, que en el filme es un niño pero que según la historia oral era el perro del gaucho. Es importante señalar, también, que el tiempo de los espectadores de la época era diferente. En el mudo se proyectaba a 16 cuadros por segundo, por lo que la percepción del tiempo para el espectador era mucho más lenta. En la serie de las mismas entrevistas en Cuba era interesante cómo los espectadores hacían hincapié en las pistas de contralectura del filme. Para ellos, esa lectura, percibiendo los matices, era común.

Walter Benjamin (1991) sostiene que «hay grandes intervalos en la historia que se transforman al mismo tiempo que el modo de existencia, el modo de percepción de las sociedades humanas». En otras palabras, las transformaciones sociales y los descubrimientos técnicos construyen la historia. O, dicho de otra forma, estamos sujetos a las transformaciones sociales y a las mudanzas técnicas.

7

Retomando el Moreira, vale decir que es una novela de Eduardo Gutiérrez, de 1880, una pieza clave en la literatura romántica hispanoamericana, inspirada en una crónica policial. El mismo autor, en 1884 la adaptó para ser representada en el circo. Y en 1886, el gran actor José Podestá la readaptó y formó parte del repertorio de su compañía hasta los años 1940. Dijimos que la construcción de tipos, personajes, narrativas, son importantísimas en el cine mudo.²

Juan Moreira puede leerse, en todos los escándalos, los debates y las transmutaciones, como una teoría de la violencia popular, de la violencia política y de la violencia del Estado al mismo tiempo. Según cuenta la historia oral, cuando el Moreira era transmitido como radioteatro —un solo aparato de radio para muchas personas— y a la dueña del radio no le gustaba cómo iban las cosas, apagaba el aparato y modificaba la historia. También cuenta la historia oral que en muchos circos en los que se representaba el gaucho perseguido si en la platea había alguien de la policía era apedreado. Y no

olvidemos algo emblemático en el filme de Leonardo Favio: al morir el Moreira la imagen congela. El gaucho resucita, de algún modo, en la cultura popular, representada por las plateas de aquellos años que se ponían de pie y aplaudían cuando la imagen se detenía.

Alrededor de 1994 hubo una puesta en escena en la que la mujer del Moreira es muerta y el hijo desaparece. Otros tiempos y otra interpretación, según el comportamiento histórico. También el poeta Néstor Perlongher, en 1987, hizo su versión sexual del gaucho sin justicia. Como vemos, el mito del Moreira permanece en los distintos contextos históricos.

Hay que destacar que en los años sesenta cuando se planteó desde el gobierno una política económica desarrollista y se está conformando el más importante desorden social que tiene su ápice en la lucha armada, surge en la provincia del Chaco un nuevo marginal, Isidro Velázquez, con una perspectiva de mudar el sistema. Es interesante lo que Roberto Carri (2011) dice del personaje: «Los episodios de bandolerismo se anticipan a la lucha de los pueblos coloniales y dependientes contra el imperialismo».

El bandolero legitimado

Velázquez es el rebelde social, el fuera de la ley. La leyenda popular, con la sabiduría de la cultura popular, da poderes mágicos al personaje entonces las puntas de su pañuelo indicaban por dónde estaba acercándose la patrulla policial. Si la estética popular es desordenada y desordenadora esos héroes acaban con el sueño tranquilo de las mentes ordenadas. Y la imagen que está distante del canon complejiza el saber de Guttemberg hasta la locura.

Todas estas cuestiones de leyendas populares y de cine mudo nos llevan a las categorías de formación de una cultura nacional, como dice Martín-Barbero (1985): «Un foco de imágenes y de mitos fundadores que posibilitara a la gente sentirse perteneciendo a una comunidad».

Comunicar por la imagen va a estimular necesariamente un tipo de expectativa específica y diferente que la de un mensaje verbal. Pero la imagen hace mucho más que eso. No es mero soporte, también es protagonista. Mas la

imagen vista de esa forma es una «afrenta» a la autoridad de los saberse del canon. Con el cine se hicieron visibles experiencias culturales que estaban fuera de ese status de cosas, nuevas formas de relacionarse con la realidad, una nueva manera de estar en el mundo que contiene elementos sin jerarquías y permiten un conocimiento mayor del idioma de la imagen desordenando el orden de saberse conocidos y asimilados, que parecen los únicos.

Los bandoleros acaban con la falsa dicotomía civilización-barbarie e instalan una complejidad mayor en el análisis. Y como señala Benjamin (1982):

[...] el cine donde la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar el mundo carcelario de nuestros bares, nuestras oficinas y viviendas, nuestras estaciones y fábricas, que parecían aprisionados sin esperanza. Y ahora emprendemos, entre sus dispersos escombros, viajes de aventura (Benjamin, 1982).

En la Argentina aún en la actualidad el imaginario contiene a los bandoleros y los legitima. En ese sentido, hicieron y continúan haciendo, de tiempos en tiempos, un desorden social reactualizado, con la ritualidad del pasado. Y la imagen como herramienta de la cultura popular, donde la falta de jerarquías es uno de los principales elementos de su rechazo. Desorden en la imagen y en los bandoleros, gran confusión de parámetros. ¿Parámetros?

Referencias

Benjamin, W. (1982). *Discursos interrumpidos*. Madrid, España: Taurus.

Benjamin, W. (1991). *Ecrits Francais*. Colección Bibliothekedés idee. Paris, Francia.

Carri, R. (2011). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Martín-Barbero, J. (1985). *Telenovela y melodrama*. Bogotá, Colombia: Universidad de Cali.

Martín-Barbero, J. (1997). Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación. *NOMADAS*. Colombia, Bogotá: Fundación Universidad Central.

Notas

1 Entrevista realizada por la autora en La Habana, Cuba.

2 El gaucho Juan Moreira tiene tres versiones cinematográficas: la primera, de Enrique Queirolo, de 1923; la segunda, de Cosimi, de 1936; la tercera, de José Moglia Barth, de 1948; y la cuarta, que asume sin pudores el mito del gaucho perseguido y que fue uno de los éxitos de público mayores del cine argentino, de Leonardo Favio, de 1973.