



DIÁLOGOS Y CONTACTOS CON LA LITERATURA EN LA FILMOGRAFÍA DE LEONARDO FAVIO

RAGGIO, Marcela Maria
(Universidad Nacional de Cuyo/Argentina)*

RESUMEN: La conexión entre literatura y cine supera el ámbito de las adaptaciones para ubicarse en un plano en el que las líneas de diálogo son múltiples y variadas. Desde la adaptación de obras literarias hasta la reelaboración de vertientes míticas y populares, la filmografía del argentino Leonardo Favio provoca interesantes líneas de pensamiento acerca de las posibles relaciones entre cine y literatura. Este artículo trabaja especialmente cuatro de sus films. Como uno de los máximos exponentes del cine argentino a lo largo de su historia, Favio realiza dos adaptaciones de cuentos de Zuhir Jury en *El romance del Aniceto y la Francisca* y *El dependiente*, una interpretación visual poderosa de la narrativa folletinesca en *Juan Moreira*, y una lectura poética y simbólica de mitos populares y también literarios en *Nazareno Cruz y el lobo*.

PALABRAS CLAVE: cine argentino; literatura y cine; Leonardo Favio; mito; folletín; Zuhir Jury.

ABSTRACT: The connection between literature and film goes beyond adaptations, and reaches a stage in which there are varied, multiple lines of dialogue. From the adaptation of literary works to the re-elaboration of mythic and popular elements, Argentine director Leonardo Favio's films provoke interesting lines of thought about the relations between literature and film. As one of the major exponents of Argentine film throughout history, Favio adapts two short-stories by Zuhir Jury in *El romance del Aniceto y la Francisca* and *El dependiente*, offers a powerful visual interpretation of the newspaper serial *Juan Moreira*, and a poetic and symbolic reading of popular and literary myths in *Nazareno Cruz y el lobo*.

KEY WORDS: Argentine cinema; literature and film; Leonardo Favio; myth; newspaper serial; Zuhir Jury.

INTRODUCCIÓN

Una de las vetas más ricas de los estudios comparados es, en nuestros días, la relación entre la literatura y el cine. El cine no se ha limitado a extraer materia argumental de la literatura, sino que ha ofrecido interesantes lecturas,

interpretaciones, visiones y reescrituras de la narrativa de todos los tiempos. Por su parte, la literatura del siglo XX dio pasos renovados a partir de la utilización de técnicas derivadas del lenguaje cinematográfico, caracterizado por la posibilidad de presentar eventos simultáneos, no consecutivos, el acceso a la interioridad de los personajes, la focalización múltiple mediante alternancia de puntos de vista, entre otros. Los intercambios entre literatura y cine, además, han superado la instancia de la "adaptación cinematográfica" para establecer diálogos en otros niveles, que se acercan a lo mítico, lo popular y lo simbólico.

Dentro del ámbito de la cinematografía latinoamericana, un director considerado maestro de generaciones, innovador del cine argentino, y parangón del séptimo arte en estas latitudes, es el mendocino Leonardo Favio (n. Fuad Jorge Jury). Su obra no es numerosa (consta de nueve largometrajes, producidos a lo largo de cinco décadas); pero en cambio, es variada, plena en interpretaciones, y profunda tanto en su manejo del lenguaje del cine como en su interpretación del hombre y el mundo. En las páginas que siguen se realiza un acercamiento a la filmografía de Favio en aquellos aspectos que permiten entrever una relación explícita o implícita con la literatura. En particular, se analizan *El romance del Aniceto y la Francisca*, *El dependiente*, *Juan Moreira y Nazareno Cruz y el lobo*.

UN CINE QUE DIALOGA CON LA LITERATURA

Después de su primer film, "Crónica de un niño solo" (1964), que puede ser leída en clave autobiográfica, Favio incursiona en el terreno de la adaptación con *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966). El título completo del segundo film de Favio señala explícitamente la presencia de un meganarrador, a la vez que presenta una sinopsis de los hechos que narra el film ("Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más"). Es cierto, como afirman Aumont y Marie, citando a Browne, que "cada punto de vista constituye una marca de la enunciación" (AUMONT & MARIE, 1990, p. 157); sin embargo, en este caso el nombre del film es particularmente significativo, ya que desde el uso del deíctico "este" hay una toma de posición del gran imaginador, que se presenta como narrador cercano al relato que nos presenta, y lo hace no solo visualmente, sino en forma verbal; es decir, hay una verdadera "narración" verbal, además de la visual de las imágenes. Tal vez este énfasis en el aspecto verbal del relato tenga que ver con la filiación literaria del film, basada en el cuento "El cenizo", de Jorge Zuhair Jury. El narrador de *El romance del Aniceto y la Francisca* cumple la

función que señala Gaudreault: *re-presenta*; es decir, a lo que tenemos acceso como espectadores es a una visión indirecta, tamizada por la mirada de ese narrador (GAUDREULT, 1988, p. 99).

Un segundo aspecto a tener en cuenta respecto del narrador en el título del film, tiene que ver con la temporalidad en el cine. "...De cómo quedó trunco, comenzó la tristeza...": el uso del pretérito deja en claro la diferencia temporal entre lo que vemos, el presente de la enunciación del narrador, su visión intermediaria; y el pasado de los hechos, a los que no tenemos acceso directamente. Esto es especialmente relevante, ya que recalca el rol del meganarrador en la connotación ideológica del relato: no hay un mero registro objetivo de la realidad (aunque sea la "realidad" de la ficción), sino que hay un gran imaginador que decide qué mostrar y qué contar acerca de algo que ya ocurrió, que es patrimonio del pasado.

Esta mirada intermediaria tiene una resonancia manifiesta en la configuración del tiempo de la narración fílmica. La conocida distinción entre el tiempo de la proyección (la duración del film), el tiempo de la acción (la diégesis, la historia narrada) y el tiempo de la percepción -la sensación subjetiva del espectador (MARTIN, 1996, p. 226 ss.) puede ser ilustrada a la perfección con *El romance del Aniceto y la Francisca*. De hecho, es el film más breve de Leonardo Favio, (poco más de una hora); y por medio de una serie de elipsis que condensan la acción, se nos narran los acontecimientos ocurridos a lo largo de los meses en que se desarrolla la relación del Aniceto y la Francisca. Es por la adecuación entre el tiempo significado (la acción) y el significante (la proyección) que se produce la experiencia estética de la percepción: el gran imaginador, en su calidad de narrador fílmico, nos cuenta *ahora* lo que ocurrió *antes*, y su visión hace eco en nosotros, que como comunidad receptiva tenemos una respuesta emocional al hecho estético de las sombras en la pantalla. Es necesario recalcar el papel que Favio otorga a la "comunidad", al "pueblo" en la recepción de su obra. Si bien es cierto que este fue un rasgo del cine desde sus orígenes, ciertos desarrollos tecnológicos como el video o el DVD produjeron modificaciones hacia una recepción individualizada del fenómeno cinematográfico. Sin embargo, Favio siempre se ha referido a su intención socializante al hacer cine.

Además del título y de las intervenciones verbales del narrador en el film, hay un momento, que marca la mitad de la historia y el punto de inflexión de la acción, en el que se produce una articulación de diferentes voces narrativas: se trata de la escena de la representación teatral de los cómicos de la legua, durante la cual Aniceto conoce a Lucía. La cámara (el gran imaginador) se sitúa en el lugar de los espectadores, y nos muestra en escena una historia en la que también, como en la que nos estaba narrando, se enfrentan el bien y el mal, la pureza y el vicio. La

articulación de dos planos narrativos, y de dos voces enunciatoras, es un ejemplo de la doble capacidad de narración y mostración que tiene el cine: no solo porque el narrador haya insertado una "representación teatral" en su relato, aunque tal vez este sea el modo más claro de entender la doble naturaleza del cine; sino los planos autónomos de la Francisca y el Aniceto en el público por un lado, y los planos de la obra de teatro por otro lado; y su articulación narrativa en una secuencia que permite, modificando su curso, que avance la acción del film. (GAUDREAU, 1988, p. 105-115)

Otro punto donde la presencia del meganarrador resulta fundamental es en la configuración del espacio, íntimamente unido a la concepción del tiempo fílmico. El espacio escénico en *El romance...* parte de convenciones realistas, casi podría decirse incluso de cierto "color local". Aun hoy es posible reconocer en Las Heras la esquina a la que llega Francisca al abrirse el film, las calles del pueblo (hoy ciudad); los muros de la cárcel mendocina, conocida como "la casa de piedra"; así como el paisaje montaños que funciona como "grand final" para el Aniceto.

A partir de estos fragmentos de espacio real, el gran imaginador crea "un espacio puramente conceptual y de orden mental" (MARTIN, p. 210): además de la función de revelación psicológica de la imagen, el espacio como marco de la acción contrasta, o contribuye, a la caracterización. El plano general de la plaza y la calle vacías al comienzo se opone al sentimiento de los dos protagonistas, que se concentran uno en el otro sin ver más allá hacia ese entorno despojado. Las noches estrelladas o los días de verano y otoño soleados, en el río y en la montaña, y hasta junto al muro amenazador de la cárcel, manifiestan "el romance del Aniceto y la Francisca", mientras que las calles oscuras son un complemento de cuando "comenzó la tristeza." Y la última imagen, un plano del valle y la montaña de Mendoza, con calles por las que avanza la gente mientras una mujer grita desahogada, funciona a modo de cierre del relato, del marco espacial.

En el tercer film de Favio, *El dependiente* (1968), desde la secuencia de los títulos hay un narrador explícito. Es posible que, como en el caso anterior, se deba a que el tercer film de Favio también tiene origen literario (el guión está inspirado en el cuento homónimo de Zuahir Jury, coguionista del film). Lo cierto es que incluso el diseño de los títulos sobrepuestos recuerda la caligrafía de un escritor, y después de dos planos iniciales, uno de la ochava de la ferretería de don Vila con la puerta cerrada, y otro con la puerta abierta y la llegada del niño, comienza el relato verbal, a modo de síntesis explicativa de los hechos previos a los que va a desarrollar el film, que comenzaría, así, *in media res*. A pesar de su longitud, vale la pena transcribir el texto que, a lo largo de los tres minutos iniciales, este narrador

verbaliza (y que son una transcripción literal del inicio del cuento):

(1) Y fue así: Fernández entró a trabajar en la ferretería. Para ese entonces, don Vila era ya tan viejo como ahora. Desde el primer día, Fernández fue reservado, diligente y cuidadoso del centavo. Don Vila vio en él al niño que había sido, y Fernández en don Vila al viejo que sería. Los límites de sus ambiciones y metas están marcados por el rectángulo del salón que hace de negocio. Entre cacerolas, tenazas, arados y pajareras, patrón y empleado han pasado ya veinticinco años de aguarrás, tornillos y dar el vuelto.

(2) Muy recónditamente, desde niño Fernández sentía la urgencia de que don Vila muriera y, por una promesa hecha al azar, lo dejara dueño, heredero del negocio y de una chatita primitiva y destartada con la que hacía el reparto de pedidos. De un tiempo a esta parte, el ritmo de estas modestas vidas venía desequilibrándose. Don Vila ya no tenía los accesos de tos ni convulsiones de todos los días.

(3) Respecto de Fernández, el acontecimiento era más trascendental. Durante dos o tres atardeceres, en el portón que da al centro espiritista, se había encontrado con los ojos lánguidos y la figura silenciosa de la hija de la casera. Se habían mirado al pasar, y la mansedumbre desgarbada de la mujer se le asentó blandamente en algún lugar del pecho. Creía estar enamorado, y un estremecimiento temeroso y moralista le agitaba el pulso. (Favio, 1968)

Durante el transcurso de (1), la cámara hace un desplazamiento de derecha a izquierda, en un plano detalle del mesón de la ferretería: el paso del tiempo, de los veinticinco años que llevan juntos don Vila y Fernández, está indicado por esa composición del espacio delimitado por un mostrador de madera gastada, un tubo, un farol, una libreta y un lápiz, y la máquina registradora. El segundo párrafo, que remite a los deseos constantes de Fernández y al ritmo de la vida de patrón y empleado, coincide con la visualización de una escena cotidiana (la misma que cerrará, significativamente, el film, aunque con un cambio importante): en un perfecto *raccord*, Fernández primero y don Vila después prueban la sopa. El caso más interesante de conjugación entre la banda imagen y la voz *off* del narrador se encuentra en (3). La cámara repite tres veces (tantas cuantas Fernández ha visto a la hija de la casera) una toma subjetiva de la mujer en la puerta de su casa, en un rápido desplazamiento lateral, el mismo de la chatita en la que pasa el dependiente por el solar del templo espiritista. Estos tres minutos/párrafos/escenas alcanzan para definir la postura del meganarrador en *El dependiente*: para empezar, el uso del deíctico temporal “ahora”, que señala que, si bien aquello a lo que nosotros tenemos acceso por medio de la mirada del gran imaginador pertenece al pasado, para el narrador es, no obstante, presente, contemporáneo de su mirada. Lo mismo ocurre con el uso del presente en el mismo párrafo: “Sus metas y ambiciones *están* marcados...”; y en

párrafo siguiente, el demostrativo “De un tiempo a esta parte...”: la parte del narrador, la que va a mediarnos para que, en nuestro tiempo de la percepción, recibamos un relato de algo que ya concluyó. Pero este narrador “verbal” omnisciente, que visualmente se manifestará a lo largo del film en numerosos casos de focalización cero (como en el plano secuencia del final, sobre el que volveremos después), interactúa sin embargo con la focalización interna ya que, en realidad, lo que le interesa es permitirnos entrar en la conciencia de Fernández con todas sus tortuosidades: la mirada desde la chatita es el primer caso de esa focalización interna que incluso en algunas escenas nos deja escuchar los pensamientos de Fernández y sus deseos (por ejemplo, cuando expresa “Ah, la vida. Si se muriera el viejo...”). Existe una explicación para esta coexistencia de focalizaciones en *El dependiente*: se trata de un relato sobre la dependencia emocional de sus personajes, por lo que se hace necesario un narrador omnisciente que tenga acceso (y que lo permita a los espectadores) a la interioridad de los protagonistas, y al hacerlo mediante las convenciones y posibilidades del lenguaje cinematográfico, la focalización interna de las percepciones se vuelve fundamental.

Siguiendo a Gaudreault y Jost, “En el cine... el narrador implícito es el que ‘habla’ cine mediante las imágenes y los sonidos; el narrador explícito sólo relata con palabras.” (56) Por lo tanto, puede decirse que en la narración que hace la voz en *off*, el uso de deícticos y marcas temporales contribuye a la creación de un enunciado verbal, responsabilidad del narrador explícito que es el gran imaginador. Y además, la “enunciación” de la imagen remite, por un lado, a este mismo gran imaginador convertido en narrador implícito (por ejemplo, en las escenas paralelas de las diferentes vistas de Fernández a casa de las Plasini, con un plano general del patio, planos y contraplanos de los rostros de los protagonistas, y planos que nos dejan entrever detalles desconocidos para la pareja, como la presencia ominosa de la madre detrás de alguna pared). Por otro lado, se suma la subjetividad de los personajes en la mirada, exigida por la materia del relato, que lo focaliza internamente.

El tiempo, que en *El romance del Aniceto y la Francisca* se desenvolvía hacia un desenlace trágico por medio de acciones que avanzaban progresivamente, aquí gira en círculos concéntricos, en lo que Oubiña y Aguilar han dado en llamar “acumulación” (66): acumulación de planos idénticos (las tres pasadas frente a la casa de la señorita Plasini; las cuatro visitas; los almuerzos, ya con don Vila ya con la señorita Plasini, en el sótano de la ferretería). Esto remite a una primera aproximación a la concepción del tiempo que Favio retomará, con mayor profundidad y con un sustento ideológico más profundo, en sus obras posteriores: al igual que en el tiempo del mito, ese tiempo del “eterno retorno” (cf. Mircea Eliade) que es

circular, idéntico a sí mismo, en *El dependiente* Fernández no puede huir de su sino, más trágico si se quiere que el del Aniceto, ya que aquí ni siquiera cuando se entreveía una salida se puede concretar la inflexión de la acción.

El cuarto film de Favio señala un giro en su carrera como director por un lado, y en la configuración de la obra por otro, tanto en el plano estético como temático. Visual (y temáticamente), *Juan Moreira* (1972) sigue los parámetros del *western*. O, mejor dicho, es un "film-llanura", como lo han llamado Oubiña y Aguilar. (98) Juan Moreira es un mito basado en un personaje histórico, el cuchillero muerto por la policía bonaerense en 1874. Una línea interesante de análisis sería ver de qué manera la literatura folletinesca (la forma de cultura popular de mayor difusión a fines del siglo XIX en Argentina) se nutre de temas y personajes tomados de las noticias policiales; y el cine contemporáneo, del mismo modo, toma situaciones y protagonistas caracterizados por la misma marginalidad social y legal. Véase por ejemplo *Un oso rojo*, de Israel Adrián Caetano, o *Nueve reinas*, de Javier Bielinski, por mencionar solo dos casos de un corpus mucho más amplio.

Al igual que el protagonista del *western* norteamericano, Juan Moreira es un descastado, un fuera de la ley que hace incursiones periódicas en el espacio urbano, en un contexto definido políticamente y que la leyenda con que abre el film se encarga de explicitar:

A fines del siglo pasado la política argentina vivió una de sus etapas más violentas. Los políticos nacionalistas de Bartolomé Mitre disputaban el gobierno a los federales dirigidos por Adolfo Alsina.

Mientras tanto el gaucho argentino era marginado cuando no perseguido y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno.

El protagonista de nuestra historia es la dolorosa síntesis de una época.

Esta es la vida, pasión y muerte de...

JUAN MOREIRA [título del film, en pantalla diferente del resto del texto, y con cambios en la tipografía]. (FAVIO, 1972)

Como "síntesis de una época" de gobiernos liberales en la que el país avanzaba deliberadamente hacia el "progreso", Juan Moreira es el personaje que nunca termina de adecuarse a los nuevos tiempos, y por lo tanto permanece marginado. Hay aquí una clara posición ideológica: el héroe de "nuestra historia" es un postergado de la sociedad, a quien Favio coloca en el centro de su mirada y eleva a la categoría de mito. Y por conformarse a las reglas del género, la acción transcurre principalmente en dos ámbitos bien definidos: de un lado, la pampa amplia, interminable, abierta, donde el horizonte inacabable se ve interrumpido solo por la sombra del gaucho

que llega o, sobre todo, se va. De otro lado, el espacio urbano, con sus calles abigarradas de gente en día de feria o de elecciones, la confusión de sonidos e imágenes, la corrupción de los hombres; y las casas solariegas de los caudillos, que contrastan con los ranchos despojados de los gauchos, más cercanos a la inmensidad de la pampa en la que se insertan. Estos dos espacios son presentados siempre por unos elementos que funcionan a modo de significativo *leit-motiv*. de la pampa, más que el campo, lo que vemos es el cielo en su mirada de colores, ya sea al amanecer o al atardecer. Y de las casas como metonimia de la ciudad, sus ventanas enrejadas. De hecho, cada vez que Juan Moreira se acerca al ámbito urbano, queda enmarcado por las rejas. La puerta o la ventana, que en el *western* representan el espacio de transición entre la "civilización" y la "barbarie" (Dos términos que hoy, desde perspectivas sociológicas contemporáneas nuestras, no son los adecuados para definir distintas formas de organización social; pero que contaban con una fuerte carga ideológica en el momento histórico en que transcurre la acción del film. Sarmiento, presidente, estadista y escritor argentino de ese período, incluso escribió una de las obras fundamentales de la literatura argentina del siglo XIX cuyo título es, justamente, *Civilización y barbarie*), están aquí reforzados como imágenes por las rejas que simbolizan el ineludible destino aprisionador del "progreso", frente a la libertad vasta como el cielo de las llanuras. Las tomas del campo son siempre objetivas, en planos generales que enfatizan la amplitud de la pampa; mientras que, muchas veces, las rejas son parte de la mirada subjetiva del personaje que se encuentra tras ellas, en una suerte de *flash-forward* de un destino ineluctable. Y así, en una alternancia de escenas en la confusión de la ciudad y el dolor de los gauchos en el campo, separadas por tomas del cielo sobre el que se recorta la sombra de Juan Moreira, el relato avanza en una nueva reconstrucción, cinematográfica esta vez, del mito que crearan Eduardo Gutiérrez en la literatura folletinesca y los hermanos Podestá en el teatro.

Pero a pesar de la fuerza de las imágenes, la obra de Leonardo Favio no prescinde de la palabra. Es más; la auténtica polifonía que manifiesta este film está construida sobre la base de, en primer lugar, la leyenda del inicio que atribuimos al gran imaginador, en segundo lugar, a la verbalización de los pensamientos del propio Juan Moreira, y por último, a las coplas populares que nacen en su honor y que se incorporan a la diégesis para, a la vez, hacer avanzar la acción y suplir los eventos que las elipsis visuales omiten. Es por medio de estas coplas como Favio logra la conjunción con una de las manifestaciones más originales de la literatura argentina, que es la poesía gauchesca. Como género, nace en el siglo XIX, de mano de autores ciudadanos que recrean una versión del dialecto de los gauchos, por lo

general con propósitos sociales. El caso más representativo es el de José Hernández y su *Martín Fierro*. El metro propio de la gauchesca, como poesía popular adoptada rápidamente por los propios gauchos, es el octosílabo. Favio retoma esta forma en varias ocasiones. En los primeros minutos del film, cuando Juan Moreira debe refugiarse de sus perseguidores en una toltería, hay una suerte de diálogo entre el indio y Juan Moreira, en *off*, que puede ser considerado en realidad como una explicitación verbal de sus pensamientos respectivos:

-Cumpa Moreira, mi gente
lo comprende. En su desgracia
no le ha de faltar amparo
mientras viva entre los nuestros
y antes que me vea muerto
o sin pingo en el desierto
si lo traiciono algún día.
Quédese en mi toltería
Que en medio de esta pobreza
No faltaré con certeza
Un toldo pa' cobijarse
ni un trago con que mamarse
para olvidar la tristeza

-Malhaya. Vaya indignancia
que el cristiano le ha dejado.
No tienen perdón de Dios
Los que así lo han arrumbado.
Parías en sus tierras
con los hijos desnuditos
como si fueran malditos
viviendo en las soledades.
Comiendo víboras o aves
asigún quiera el Bendito.
Tanta pobreza no he visto
y eso que soy rodador.
Nunca vi tanto dolor
ni en derredor tantos males
pues pucha, ¿no son mortales
los indios, pregunto yo?
Qué penas he'i de olvidar
en medio de estas miserias;
más me vale que a mi tierra
me vuelva a pelear lo mío.

Me rebela ser testigo
de tanta hambruna y pobreza.

Los versos del indio son una apelación directa a Juan Moreira; los de éste, en cambio, pertenecen al plano de los contenidos mentales: mientras los “recita”, vemos su rostro pensativo en primer plano. Su reflexión acerca de la rebeldía provocada por la indigencia en que viven los aborígenes plantea la postura ideológica del gran imaginador; y si bien la historia remite a sucesos acaecidos un siglo antes, se puede realizar una lectura del film en clave contemporánea a la época de su producción, según veremos más adelante.

Decíamos antes que esta obra de Favio es polifónica por la coexistencia de voces narradoras –y de métodos narrativos- que emplea. Además del propiamente visual y del escrito del comienzo, de los bandos que se leen cada tanto (por ejemplo, “Juan Moreira. Vago y mal entretenido ladrón y homicida peligroso. Edad entre los 30 y 40 años. Se lo dice hoyoso de viruela. A veces usa barba. De a caballo”, que manifiesta la voz de la autoridad), y junto con los versos transcriptos arriba; hay una escena en la que se rescata un valioso elemento de la cultura popular como es la narración oral. Al modo del romancero (traído a estas tierras por los españoles en la época de la colonia), en el campo se difundieron narraciones versificadas sobre personajes reales o legendarios. En una escena del film, vemos el mercado en la plaza pública, y una anciana sentada junto a una serie de cuadros ilustrados va relatando:

Juan Moreira cayó preso
y ahí su desgracia empezó.
Lo agarran y le dan sebo,
el cuerpo le descoyuntan
Y al salir de filo y punta
al gringo lo dijundió
Con mil partidas peleó
hoy en la pampa se oculta.

Visual y culturalmente, esta escena puede considerarse paralela a la de la feria en *El romance del Aniceto y la Francisca*, a la de la romería en *Nazareno Cruz y el lobo*, o a la del espectáculo de variedades en *Soñar, soñar* (1976): se trata en todos los casos de instancias de recuperación, en el cine, de formas artísticas populares, a las cuales el propio cinematógrafo estuvo ligado en sus orígenes. También el hecho de incluir estas imágenes deja en claro algunos aspectos de la

ideología del director. En cuanto al contenido del relato de la mujer, apunta a contribuir datos explicativos sobre la vida de Juan Moreira. Del mismo modo, y en la doble significación de reivindicación de un género popular y gauchesco como es la payada, junto con la carga sociológica de la letra, la escena en la que el gaucho canta al atardecer es de gran relevancia:

La garganta se me añuda,
el corazón se entristece
y ya en mi canto se mece
de Juan Moreira la sombra.
El paisanaje lo nombra
y ya es brote que florece.

Acostumbrao a sufrir
ya no hay dolor que lo asombre.
Su vida de sinsabores
y de disgracia está llena,
la dedica tuita entera
pa' consolar a los pobres.

Con este canto del gaucho, durante la primera estrofa (cuyo tema es la resonancia de Juan Moreira en el paisanaje) vemos el fogón a cielo abierto; mientras que durante la segunda, dedicada al sufrimiento del héroe, vemos el característico enrejado de una ventana que enmarca la figura de Juan Moreira acercándose a caballo. Junto con los dos elementos simbólicos, es también importante para el meganarrador marcar el contraste por medio de la iluminación: mientras que la mayoría de las escenas en las casas son oscuras, ya que las habitaciones apenas están iluminadas por antorchas; en cambio en el campo predomina una gran luminosidad, la de la luz natural de los amaneceres o atardeceres pampeanos.

Dentro de un film de tema histórico-legendario en tono realista, resulta interesante la secuencia surreal del enfrentamiento con la Muerte. En una ambigua interpretación de Alba Mujica, (si bien en las culturas latinas la Muerte es un personaje femenino, Juan Moreira se dirige a ella/él con el apelativo de "Amigo", transformándola en un ente masculino, como en el ámbito sajón) la Mala Hora le llega a Juan Moreira al mediodía (él siempre la había esperado de noche), y a pesar de haber sol, una densa neblina confunde la imagen. Movidio por el miedo a morir, Juan Moreira se juega su suerte al truco (juego de naipes, otro elemento de la cultura gaucha, y popular en general, argentina), y obtiene un aplazamiento de su

sentencia. He aquí uno de los primeros ejemplos de los casos en que Favio toma temas del sustrato mítico universal y los resuelve con referencias a la cultura local (lo mismo ocurrirá, aunque más acentuado, en *Nazareno Cruz y el lobo*).

La escena final puede ser considerada como una síntesis de las decisiones estéticas del resto del film, en la que Favio reúne con maestría el juego de contrastes que ha desarrollado a lo largo de todo el relato: el encierro y la sensación de ahogo de Moreira ocultándose en la casa de las prostitutas se opone a la amplitud y la percepción de libertad del campo abierto al que sale. El terror del primer encuentro, en la neblina, con la Muerte, se opone por otro lado a la hora final que le llega esta vez: la cámara toma primeros planos de su rostro ensangrentado y sonriente; son primeros planos contrapicados que engrandecen la figura del mártir contra un cielo particularmente luminoso; el muro que señalaría el final es apenas una barrera minúscula; y el último movimiento con el poncho y el facón, emblemas del gaucho, congelado luego sobre el fundido en negro de los títulos finales, es una declaración de la estatura mítica a la que accede Juan Moreira con su muerte.

Como la voz en *off* introductoria (OUBIÑA & AGUILAR, p. 112) de *El dependiente*, también en *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) hay un narrador que presenta los hechos y, al hacerlo, inserta el relato que sigue en la tradición oral, de manera que se produce un nuevo intertexto en el cine de Favio. La voz dice, mientras vemos una escena de campo que recuerda a las de *Juan Moreira*, solo que con un cielo tormentoso esta vez:

Y así fue que se empezó esta historia, la más real que en todo el mundo ha sido. Así fue que se empezó este cuento que el diablo contó a mi abuelo. Y como él me lo contó, así yo se lo cuento. El padre y los seis hijos se alejaron cortando montes y cruzando aguadas; olvidando los presagios de la bruja, que no era mujer mala, más bien era una sabia de los tejes y manejes del demonio, o del Señor, según la circunstancia fuera dada. La madre buena se quedó en el rancho, a la espera de su hombre y los seis hijos que nunca volverían. Y para su mala suerte, embarazada. Varias lunas sucedieron a la tragedia [en imágenes hemos visto cómo se ahogaron los hombres], y una noche sintió Damiana los dolores del parto. Y el sabio coro de las viejas del pueblo aconsejó enlutar el rancho para que "el Señor se apiade y mande luz." (FAVIO, 1975)

En este film, el narrador que introduce la acción no es testigo directo, sino que cuenta lo que otro le ha contado. Y así como lo escuchó, nos lo cuenta a nosotros, que pasamos por lo tanto a formar parte de ese circuito de la tradición oral. Lo interesante es que el resto de la narración fílmica va a continuar, por supuesto, en imágenes (sin dejar de lado el valor que la palabra adquiere en los diálogos);

pero el triple hecho de comenzar como un relato oral, de ser presentado en los títulos como una versión libre de "Nazareno Cruz y el lobo (Las palomas y los gritos)", un radioteatro (forma eminentemente oral), y de retomar viejas leyendas de raigambre mítica, hacen que este film sea el que su gran imaginador concibe más conscientemente como "relato" (al menos en la tradición verbal de la narración) de todos los del *corpus* faviano.

Claro que como relato mítico, el tiempo juega una función central: el tiempo del mito es el tiempo *ab origine*, un tiempo en el que dioses y mortales interactuaban en una serie de estructuras cíclicas. Y la percepción que el hombre tiene de ese tiempo mítico, del "eterno presente" (cf. Mircea Eliade) al que logra unirse por algún medio (por ejemplo, por el arte) es palmariamente distinta de la del tiempo contemporáneo. Esta idea tiene especial relevancia en un nivel interno a la obra misma que analizamos, no solamente en cuanto a nuestra propia percepción como espectadores: en la escena del encuentro entre Griselda y Nazareno, cuando despierta el amor entre ellos y es preciso, de algún modo, que el meganarrador represente la profundidad de un sentimiento tan antiguo como la humanidad, es decir, de un afecto que integra a Nazareno al tiempo de los orígenes, lo hace por tres medios. Visualmente, la imagen está ralentizada; los planos de Griselda y Nazareno los muestran casi como flotando; y las lentas cadencias de la danza en el fuego la noche de San Juan es, además de una gran metáfora sobre la pasión, una representación del tiempo detenido al que han ingresado los protagonistas. Aquí puede advertirse, también, una clara influencia del lenguaje publicitario, en la estética de las imágenes, por lo que este film es el primero de Favio que podría calificarse de posmoderno, al menos en la estética de la composición visual (ya que el relato es clásico). En cuanto a la banda sonora, la música de "Soleado", de Tacar, por un lado idealiza la imagen y por otro remite también a lenguajes "ajenos" al cine, como es el de la radio y telenovelas. Cabe recordar que el film es presentado como una "versión libre del famoso radioteatro de Juan Carlos Chiappe *Nazareno Cruz y el lobo (Las palomas y el grito)*."

Por último, y también en la banda sonora, el diálogo se desdobra desde su función realista para convertirse en una auténtica metáfora: instantes antes de encontrar a Griselda, un niño le ofrece a Nazareno hacer el mejor fuego para el baile de la noche. Ahora, mientras Nazareno mira y admira a la chica, el mismo niño dice: "¡Qué bonita que sos, Griselda. Qué bonita que sos! Yo hago los mejores fuegos. Si querés, te haré un fuego para saltar esta noche." Los primeros planos del niño que habla alternan con los de Nazareno, dejando en claro que la voz del niño no hace sino verbalizar los pensamientos del joven; y el hecho de que el imaginador

los presente no en forma directa, sino por medio de la boca de un niño, sirve para resaltar la pureza del sentimiento de Nazareno.

Hay una incursión más del narrador explícito para aclarar que Nazareno fue creciendo entre el amor de su pueblo -una aclaración de resonancias evangélicas, como Jesús que fue creciendo en «sabiduría, edad y gracia ante Dios y los hombres» (Lc 2, 52). De esta manera, comienza a subrayarse el paralelo simbólico del film. El resto de la narración se realiza por medios más específicamente cinematográficos (es decir, por la imagen, los diálogos y los demás elementos del lenguaje propio del cine). Sin embargo, aun por esta vía el gran imaginador se ubica en la línea de la leyenda y la narración tradicional: la pareja protagonista se recorta sobre un fondo más o menos indefinido de los demás habitantes del pueblo (incluso visualmente, ya que a los planos cercanos de Griselda y Nazareno se oponen las tomas generales del paisaje con la columna de los hombres que irán tras el héroe caído en desgracia). Además de la historia tradicional del séptimo hijo varón que se vuelve lobo en las noches de luna llena, el film de Favio retoma otros aspectos del acervo mítico y popular como la posibilidad de un pacto con el demonio, el descenso a los infiernos, la bala de plata como única arma contra el lobizón, y la simbología de los animales, sobre todo del lobo, las palomas, el gallo y la serpiente. Todos estos elementos están trabajados desde una óptica a la vez universalizante (por el tema arquetípico) y localista (si bien la historia transcurre en un no-tiempo y un no-lugar, el diablo es un gaucho, su madrina le habla en quechua, y el padre y los hermanos de Nazareno mueren en una típica faena gaucha).

Como Juan Moreira, también Nazareno Cruz encuentra en la campiña la libertad y su verdadero ser, y el espacio cinematográfico es trabajado principalmente con la idea del paisaje como metáfora. Las tomas del pueblo son mínimas, casi en su totalidad generales, desde arriba (desde algún cerro de los que lo rodean); en cambio, las del campo inculto por el que corre Griselda en busca de Nazareno, o por donde el joven convertido en lobo vaga por las noches, constituyen la escena de la mayoría de las acciones. Es claro que, como en otros puntos tratados antes, también en la configuración espacial subyace un tratamiento metafórico. El campo incivilizado como ámbito de espontaneidad se complementa con las escenas en las que Nazareno y Griselda se aman bajo el agua: la última vez antes de que se cumplan las predicciones de la bruja y la maldición del diablo, son las rocas y el agua clara y poco profunda de un arroyo de montaña (que es el entorno en el que viven los protagonistas); pero hay una escena en que los jóvenes están debajo de un espejo de agua bastante profundo que, eventualmente, se transforma en una (prototípica) escena de atardecer en el mar. Ya los amantes no están en la playa, de manera que la

decisión de insertar esa imagen ajena a la diégesis se ajusta no a la línea narrativa, sino más bien a los aspectos estético-ideológicos del film: se trata de una metáfora del amor romántico que sienten los protagonistas; una actualización del más tradicional paisaje agreste por el marino (si se trata de ver tradiciones e influencias, la poesía pastoril puede ser el antecedente del tratamiento del paisaje en este film) más propio de la estética visual del tema amoroso en el siglo XX.

El tratamiento melodramático (OUBIÑA & AGUILAR, p. 116) - y barroco- del tema llega a su paroxismo en la escena final, la de la muerte de Nazareno y Griselda. En el campo, a plena luz del día, los disparos se superponen a los gritos del padre de Griselda, de la joven y de Nazareno. El dramatismo de la acción es subrayado por la música (una sección de la ópera "Rigoletto", de Giuseppe Verdi); y la acumulación repetitiva de la imagen (el *raccord* que transforma el grito del padre en el de Nazareno, y la reduplicación de la toma de los disparos al héroe) incrementan la tensión hasta el momento de la caída de la pareja, que produce una transformación: la cámara se invierte, y Griselda y Nazareno "caen hacia arriba", hacia un fondo de ramas recortadas contra el cielo. En una danza que remite a aquella del principio sobre el fuego, ahora los cuerpos giran en el aire, y la imagen se ralentiza al compás de los mismos acordes de "Soleado" de Tacar. Hay una toma del monte, que luego se acerca a la de los cuerpos desnudos y entrelazados de Nazareno y Griselda (el amor ha superado a la muerte) mientras comenzamos a escuchar la voz melodiosa, compungida, suplicante, de ese diablo gaucho que ha logrado conmovernos:

Nazareno, Nazareno. Por favor, lo que hablamos. No te olvides de mí. [I] No te avergüences de mí cuando estés frente a Dios, Nazareno. Nazareno, yo también, si Él quisiera, me repartiría como un pan de amor entre la gente.

Mientras escuchamos estas palabras, en [I] el movimiento se congela sobre los cuerpos de la pareja, y en un procedimiento similar al del final de *Juan Moreira*, el objetivo se cierra sobre ellos, dejando el resto de la pantalla en negro. La imagen excluyente convierte a los héroes en mito, al hombre más humano que es Nazareno en arquetipo.

CONCLUSIÓN

La relación del cine de Favio con la literatura ha sido siempre muy cercana. *El romance del Aniceto y la Francisca* y *El dependiente* están basados en dos cuentos de su hermano y coguionista Zuahir Jury. *Juan Moreira* tiene sus raíces en la novela

folletinesca de Eduardo Gutiérrez. Y *Nazareno Cruz y el lobo*, versión libre del radioteatro de Chiappe, retoma (como la misma radionovela) una leyenda perteneciente a la literatura oral, popular. Tanto el cuento como la leyenda y el folletín son, dentro del campo literario, géneros populares (el cuento, al menos en sus orígenes lo fue, aunque en el siglo XX haya adquirido el rango de literatura "culto"). Las características formales de la leyenda como "forma simple" son la esencialización y la condensación (SPANG, c. 1995, p. 54), dos rasgos que *Nazareno Cruz y el lobo* rescata en la elaboración del personaje y en la abstracción espacio-temporal que realiza la historia. El cuento moderno, cuyas bases están en el cuento popular y la leyenda, es configurado alrededor de un episodio insólito, "evoca un fragmento del mundo" y es "revelador de valores existenciales relevantes." (SPANG, p. 110) Sin dudas, tanto *El romance...* como *El dependiente* mantienen, en su cualidad de relatos cinematográficos, estas características. Y la novela folletinesca, que puede estudiarse como un subgénero de la novela negra, se define por sus aventuras "sorprendentes y exageradas, por el tono melodramático en torno a desgraciadas víctimas, por el suspense exagerado..." (BOBES NAVES, 1998, p. 99), rasgos que son esenciales en el texto de Gutiérrez y que Favio rescata, sobre todo en lo que hace al personaje, en *Juan Moreira*. Podría tratarse de elecciones fortuitas; sin embargo, sabemos que el cine como práctica artística individual pero de profundas resonancias sociales no deja ningún elemento librado al azar; y el hecho de que las fuentes de estas obras de Favio puedan ser categorizadas dentro de la literatura popular tiene connotaciones ideológicas semejantes a las que determinan la elección de sus personajes y temas. Es probable que el trabajo conjunto con su hermano escritor en los guiones haga que el cine de Favio no establezca conflictos con la literatura (o con sus fuentes literarias) sino que, por el contrario, provoque un diálogo que resulta fructífero en todas las instancias. Si el pasaje del texto literario al film implica cambios en "las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen" (PEÑA-ARDID, 1996, p. 23), ello redundará en un beneficio creativo para los films de Favio, y esto se puede demostrar en especial por referencia a *Juan Moreira* y *Nazareno Cruz*. El folletín de Eduardo Gutiérrez idealizaba las hazañas del cuchillero en la campaña de fines del siglo XIX; el film de Favio no altera las coordenadas temporales, pero el film puede ser leído en una nueva clave interpretativa, como una crítica de la historia y del discurso historiográfico oficial, sí, pero también del momento histórico contemporáneo a la producción del film. Moreira se convierte en un símbolo, no sólo del gaucho como era en la novela, sino de todos los desplazados por el sistema, que constituyen el eje de la mirada de Favio, como dijimos antes. Y sobre todo en

Nazareno Cruz y el lobo, la transformación estilística que el film propone de la leyenda popular hace que el liricismo de las asociaciones visuales universalice el tema. También Nazareno es un símbolo de todos los desplazados, los olvidados, los diferentes. Una clara alusión a la ideología que sustenta toda la filmografía de Favio, desde sus inicios hasta hoy.

Data de recebimento: 30/05/2010

Data de aceite para a publicação: 27/10/2010

NOTAS

- * Licenciada en Letras y en Lengua y literatura Inglesa por la Universidad nacional de Cuyo (UNCuyo; Argentina, 1996); Magister Artium Literatura Hispanoamericana (UNCuyo; 2000); Máster Historia y Estética del Cine por la Universidad de Valladolid (España; 2003), y Doctora en Letras (UNCuyo; 2005). Actualmente es Profesora Titular de Literatura Británica en la Universidad Nacional de Cuyo e investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) - marcelaraggio@ yahoo.com.ar

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BOBES NAVES, M. del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1992.
- FAVIO, Leonardo. *El Romance del Aniceto y la Francisca*, 1966.
- _____. *El dependiente*, 1968.
- _____. *Juan Moreira*, 1972.
- _____. *Nazareno Cruz y el lobo*, 1975.
- GAUDREALT, André. *Du litteraire au filmique. Systeme du recit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.
- GAUDREAULT, André; JOST, Francois. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- OUBIÑA, David; AGUILAR, Gonzalo Moisés. *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Nuevo Extremo, 1993.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra, 1996.
- SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993.

SOBRE A AUTORA

Marcela María Raggio se licenció en Letras y en Lengua y Literatura Inglesa en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina; 1996). En esa misma universidad realizó su Especialización en Docencia Universitaria (1998) y recibió el título de Magister Artium Literatura Hispanoamericana en 2000. Entre 2001 y 2003 realizó estudios en la Universidad de Valladolid, donde logró su Máster en Historia y Estética del Cine con su tesis titulada *Imagen y cosmovisión en el cine de Leonardo Favio* (2003). En 2005 se doctoró en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. En la actualidad ejerce la docencia universitaria como Profesora Titular Efectiva de Literatura Británica en la UNCuyo; es directora del programa de Maestría en Literaturas en Lengua Inglesa (Orientación: Siglo XX); e Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Ha publicado numerosos artículos y capítulos sobre literatura latinoamericana y anglófona, y sobre cine; y dos libros: *La cuestión de la identidad en las literaturas étnicas norteamericanas* (2005) e *Imaginario y autorreferencialidad en William Faulkner y Gabriel García Márquez* (2007). A fin de 2010 aparecerá su tercer libro, *Leonardo Favio: cine argentino de antihéroes*, donde se desarrolla in extenso el tema del presente artículo.