

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**El cine de Leonardo Favio**  
La consolidación de su código autoral

Valentina Blanco  
Cuerpo B del PG  
22/02/2017  
Comunicación Audiovisual  
Ensayo  
Historia y Tendencias

## **Agradecimientos**

A mi viejo.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo 1. Análisis cinematográfico</b> .....	11
1.1 El cine, la narración y sus elementos .....	11
1.1.2 El relato y la narración .....	13
1.1.3 La verosimilitud .....	14
1.2 El espacio fílmico .....	15
1.3 El cine y el espectador .....	18
1.4 ¿El cine como lenguaje? .....	20
<b>Capítulo 2. Leonardo Favio y el cine de autor</b> .....	22
2.1 El cine de autor .....	22
2.2 Leonardo Favio .....	24
2.3 Las influencias de Favio .....	27
2.4 El cine argentino de los 60 .....	30
<b>Capítulo 3. La poética de lo brutalmente sencillo, la trilogía de Favio</b> .....	34
3.1 <i>Crónica de un niño solo</i> .....	34
3.2 <i>Este es el romance del Aniceto y la Francisca</i> .....	39
3.3 <i>El Dependiente</i> .....	43
<b>Capítulo 4. La segunda etapa</b> .....	50
4.1 Contexto.....	50
4.2 <i>Juan Moreira</i> .....	51
4.3 <i>Nazareno Cruz y el lobo (las palomas y los gritos)</i> .....	56
4.4 Favio vuelve a la pantalla cinematográfica .....	61
4.5 <i>Soñar, Soñar</i> .....	63
4.6 <i>Gatica, el mono</i> .....	67
4.7 <i>Perón Sinfonía de un sentimiento</i> .....	74
4.8 <i>Aniceto</i> .....	78
<b>Capítulo 5. La síntesis</b> .....	83
5.1 Las etapas de Leonardo Favio .....	83
5.2 Del ascetismo y la sencillez .....	84
5.3 Del barroco y la desmesura .....	86
5.4 Este es el romance de Favio y la cultura de lo popular .....	89
<b>Conclusiones</b> .....	91
<b>Lista de Referencias Bibliográficas</b> .....	94
<b>Bibliografía</b> .....	98

## **Introducción**

El tema del Proyecto de Graduación (PG) es *El cine de Leonardo Favio y la consolidación de su código autoral*. El principal motivo por el cual se eligió esta temática es porque resulta interesante poder hacer un análisis profundo de una obra cinematográfica completa para dar cuenta de todo el proceso por el cual atraviesa un director en la búsqueda por consolidar su obra como cine de autor. Se puede entonces analizar sus filmes tomando distintas categorías para destacar los elementos que formaron parte de su marca autoral y así mismo relacionar la estrecha relación del cine con el contexto económico, político y social que lo atraviesa.

La hipótesis que se va a plantear en este PG es la inexorable identidad argentina en la obra de Favio como herramienta singular para la construcción de su código autoral.

De esta manera la pregunta problema que entonces surge a partir del planteamiento de la hipótesis es: ¿De qué manera se dio la construcción de la identidad popular en la obra de Favio, que llevó a consolidarla como una de las más emblemáticas en la historia del cine nacional argentino?

El objetivo principal del PG es analizar la construcción de la identidad popular en la obra de Leonardo Favio, para resaltar y revalorar lo genuino y singular de su cinematografía.

Dentro de los objetivos específicos se encuentra el hacer un análisis de la relación de los factores sociales y políticos que intervinieron en la obra del director, así como también llegar a comprender de qué manera Leonardo Favio encuentra dentro de un determinado tipo de personajes, la inspiración para realizar cada una de sus películas ya que la elección de éstos personajes que formaron parte de sus obras, fue uno de los factores que lo destacó dentro del cine argentino.

Reflexionar acerca de la relación entre el cine de Favio y el cine argentino de los 60 para resaltar la cercanía que había entre Favio y el cine de entonces así como también señalar los aspectos en los que discrepaban es otro de los objetivos específicos de

este ensayo, lo cual dará un entendimiento mayor de la situación cinematográfica del momento. Por último, será de interés en este PG, evidenciar la relación de compromiso y convocatoria de Favio para con los espectadores ya que es a través de esta relación que su obra cinematográfica cobra un sentido vital que resalta su cine del de otros directores de la época.

Dentro de las distintas categorías en las que se puede ubicar al PG, la categoría del ensayo es la pertinente ya que está centrado en la escritura en la que se reflexionara sobre la temática planteada.

La línea temática que va a tratar el ensayo será entonces la de Historia y Tendencias ya que se plantea analizar la obra de Leonardo Favio y para ello se va a trabajar con la historia del cine y los distintos elementos que llevaron a consolidar su código autoral.

Para concretar el presente proyecto de graduación, se partirá de los siguientes antecedentes.

Uno de los antecedentes tomados de la Universidad de Palermo, realizado por Ara (2014), en su trabajo titulado *El sonido Audiovisual*, se plantea como el sonido hace de un elemento expresivo dentro de una pieza audiovisual y la importancia que adquiere al pensarlo como parte del discurso audiovisual. De ésta manera se considera que el análisis del sonido en la filmografía de Favio va a ser útil para interpretar la manera en la que el sonido es también un silencio, adjudicándole mayor intensidad dramática a su discurso. *En Crónica de un niño solo* como se mencionará posteriormente, el sonido juega un papel fundamental ya que es la ausencia del sonido quien resalta el vacío en la historia y sus personajes.

Basile (2009), en su trabajo de Reflexión Académica titulado *La familia en la pantalla nacional*, analiza a la mirada de la familia en el cine nacional y como esta era tratada dentro del discurso. En el ensayo uno de los aspectos a analizar es cómo Favio trata el concepto de la familia dentro de sus filmes y el porqué de su elección. Este aporte va a ser significativo ya que se va a poder entender no solo cómo se manifestaba la familia dentro del discurso cinematográfico sino también su contexto social.

Gonzalo, P. (2008), en su ensayo titulado *La estética en los filmes de Wes Anderson*, define lo que se conoce como cine de autor y teniendo en cuenta el cine de Leonardo Favio como gran temática del PG es de gran ayuda utilizar este antecedente para poder respaldar el discurso al momento de reflexionar acerca del cine de autor de Favio y como éste se consolidó dentro del mundo cinematográfico. Utilizando los distintos aportes de las citas que se mencionan en el ensayo se va a poder considerar otras opiniones acerca de lo que se considera cine de autor.

Gurovich (2014), en su Proyecto titulado *Cine y Cultura*, reflexiona acerca de la posibilidad de establecer al cine como una identidad cultural e individual. Esto resulta interesante ya que establecer este tipo de relación entre el espectador y el realizador de cine va a reforzar el ensayo cuando se hable de cómo el cine de Favio estaba estrechamente relacionado con una identidad tanto cultural como social a través de la que él se identificaba y como mediante esa identidad fue que pensó los personajes de sus películas y el contexto que los atravesaba.

Marzorati (2008), en su Proyecto titulado *Cine e Historia*. El filme como herramienta didáctica, hace un relevamiento acerca de la relación que hay entre el cine y su contexto social. Plantea la manera en la que, a través de la lectura y análisis de un filme, se pueden extraer datos históricos y sociales importantes que permiten un análisis más puntual sobre el filme. Este antecedente va a ser de ayuda para lograr entender esa relación estrecha entre la realización cinematográfica de un filme y su contexto social y político, que en la obra de Favio está presente en todo momento.

Meléndez (2012), en su Proyecto titulado *Influencias del cine clásico en el cine actual*, uno de los temas que trata es el de las vanguardias del cine, entre ellas el expresionismo alemán. Dentro del análisis del Proyecto en cuanto a la estética en los filmes de Favio, se va a mencionar ciertos rasgos del expresionismo alemán que se pueden destacar en la iluminación de sus puestas en escena y de su manera de mostrar a los personajes. Este ensayo va a servir como antecedente para tener más información acerca de lo que fue la vanguardia del expresionismo alemán y como esta influyó en la manera de utilizar la estética en la obra de Favio.

Moroza (2015), en su trabajo titulado *Observador Invisible*, realiza un aporte sobre el concepto de campo y fuera de campo y su utilización como elemento narrativo y como parte del código cinematográfico. Es importante tener en cuenta este elemento ya que este recurso es utilizado y manipulado por Favio en sus filmes es también uno de los factores que lo llevo a lograr la consolidación de su propia marca autoral.

Raís, F. en su trabajo titulado *El cine como arte* (2012), reflexiona acerca de la historia del cine nacional y sus comienzos. Poder delimitar de qué manera es que se inicia el cine y cuáles fueron las películas pioneras va a ser útil para comparar la utilización de los distintos métodos narrativos con los utilizados en las obras de Favio. Por mencionar al peronismo y su relación con el cine el ensayo *El cine como arte* va a ser de gran ayuda para poder sostener y comprender la estrecha relación que había entre los filmes de Favio y su ideología política con afinidad al peronismo.

Rodríguez, D. (2015), en su ensayo titulado *Cine social, expresión y voz para todos*, hace mención de los inicios más primitivos del cine en el cual recién empezaba a desarrollarse el código cinematográfico en busca de una identidad propia. El análisis de este periodo es muy importante para el Proyecto de Graduación ya que menciona como fue que surgió el discurso narrativo cinematográfico cuales fueron los factores que influyeron en su consolidación.

Rodríguez, P. (2012), en su trabajo titulado *Visualizar el sonido y oír la imagen*, menciona los distintos elementos narrativos cinematográficos que van a ser identificados y analizados en las películas de Favio. La utilización de estos distintos elementos en conjunto va a determinar el análisis de los filmes que se van a estudiar para así también justificar como es que la manipulación por parte de Favio era muy madura para la época y su poca experiencia, sobre todo en su primer película *Crónica de un niño solo*.

En el primer capítulo del PG que se titula Análisis cinematográfico, se va a realizar un acercamiento al concepto de los distintos elementos narrativos que componen el universo del cine para luego poder analizar los distintos filmes del director Leonardo Favio, teniendo un conocimiento previo acerca de los elementos narrativos que utiliza

el director para destacar su trabajo del resto. La relación del director con el espectador así como también la del espectador con la obra cinematográfica va a ser analizada ya que en los distintos filmes de Favio se puede evidenciar una clara, estrecha e imprescindible relación entre su relato y los espectadores.

Otro de los aspectos a mencionar en el primer capítulo es el del espacio filmico y de qué manera se lo puede utilizar como recurso narrativo dentro de una obra cinematográfica. La importancia del cuadro y su composición van a ser aspectos relevantes a mencionar ya que el director Leonardo Favio hace del cuadro un recurso narrativo y expresivo dentro de sus obras, destacando su inconfundible estilo. Por ultimo, al final del capítulo se va a plantear la retórica de si el cine es o no es ciertamente un lenguaje, siguiendo a distintos autores que reflexionan al respecto, con el fin de reconocer al relato cinematográfico y sus códigos en general para luego poder analizar la obra cinematográfica particular de Leonardo Favio.

Una vez desarrollados los aspectos más generales del relato cinematográfico, el segundo capítulo va a centrarse específicamente en Leonardo Favio y el cine de autor. Para poder comenzar a realizar el análisis puro de los filmes del director, es necesario hacer un acercamiento teórico al concepto de cine de autor ya que es a través del cual Favio va a destacarse.

A las obras cinematográficas del director, a medida que fueron avanzando los años, se les ha ido encontrando distintos aspectos que se fueron repitiendo en sus filmes y que hacen al cine autoral. Aspectos que pueden ser identificados en la obra completa de Favio y que por ello, posicionan su desarrollo cinematográfico dentro del cine de autor. Una vez mencionadas las distintas características que hacen al cine autoral, se va a introducir a Leonardo Favio, intercalando su historia personal con su primer acercamiento al ámbito cinematográfico y su posterior desarrollo dentro del área. Para profundizar mas aun en las elecciones del director a la hora de realizar un filme, resulta de interés destacar y mencionar las distintas influencias que incentivaron y guiaron a Favio a realizar ese tipo de cine. También se va a hacer mención del contexto no solo social sino también político que sucedía en Argentina ya que está



muy ligado a lo que fue el cine de Leonardo Favio debido a las enormes influencias políticas que tuvo siempre su relato. Ubicar a las obras de Favio dentro de un contexto social y político va a ser de ayuda para lograr entender la manera en la que el director utilizaba el cine como un elemento discursivo y social.

Una vez analizado el contexto en el cual se desarrolló la realización cinematográfica de Favio, el tercer capítulo entonces, va a tratarse de la trilogía de Leonardo Favio comenzando por *Crónica de un niño solo* (1965), *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1967) y *El Dependiente* (1969). Es interesante realizar un análisis de este conjunto ya que de alguna manera se separa del resto de su filmografía. Hay algunas características como el blanco y negro que las une, entre otros aspectos que se mencionarán cuando sea pertinente, que logra reunir a estos tres filmes como un conjunto de lo que fueron los inicios de Leonardo Favio como director.

El cuarto capítulo, va a tratarse de la segunda etapa del director y su camino hacia la consolidación de su código autoral. Va a tomar como eje principal las películas de Favio que tuvieron como personajes a leyendas y figuras populares como Juan Domingo Perón, Nazareno Cruz, Juan Moreira y Gatica. El análisis de este conjunto de filmografías es interesante en la medida que se puede comparar la elección de los distintos personajes siempre teniendo en cuenta la mirada del autor y el camino hacia la construcción del código autoral. Como en todas sus filmografías, el contexto político también va a estar presente en el análisis ya que la elección de las distintas temáticas y la mirada autoral está constantemente intervenida por el contexto político y la identidad propia de Favio. Por ello, también se analizará el filme *Soñar, Soñar* (1976), ya que el relato de esta obra está constantemente intervenido por un contexto social y político así como también por un sentimiento popular que se expresa a través de la mirada autoral de Favio. Por último, se incluirá dentro de la segunda etapa de la realización cinematográfica de Favio, el filme *Aniceto* (2008), una reversión de su segunda película *El Romance...*, para dar un cierre a lo que fue no solo esta segunda etapa sino también la última obra realizada por el director.

Una vez terminado el análisis de la obra completa del director, se dará paso a el ultimo capitulo, el quinto, titulado La síntesis. En este capítulo se hará un relevamiento de los puntos más relevantes destacados en los capítulos anteriores, distinguiendo las dos etapas cinematográficas de Favio, con el fin de realizar una reflexión acerca de la manera en la que utilizó los distintos recursos expresivos del cine para crear un código autoral propio que pudiera ser identificado en cada una de sus obras cinematográficas, ubicando su conjunto dentro de las más emblemáticas en la historia del cine argentino. El aporte disciplinar que realiza este ensayo parte del análisis propio de una obra cinematográfica completa, señalando los distintos factores que deben ser considerados para que ese análisis sea el adecuado. La reflexión que busca realizar este Proyecto de Graduación pretende un conocimiento teórico propio de la carrera de Comunicación Audiovisual incluyendo la posibilidad de hacer un análisis discursivo así como también de interpretar distintos elementos narrativos de un filme y destacar aquellos que se repiten a lo largo de una obra cinematográfica para considerarla como obra de autor.

La autora del PG se encontró con la satisfacción absoluta al transitar los distintos filmes que formaron parte de la obra cinematográfica de Leonardo Favio y es, entonces, desde esta admiración que se pretende que este ensayo sea leído.

## **Capítulo 1. Análisis cinematográfico**

### **1.1 El cine, la narración y sus elementos**

Como menciona Aumont (1990), el análisis cinematográfico no es una idea contemporánea que surge una vez establecido el mundo cinematográfico, sino que sostiene la idea de que ha surgido al mismo tiempo que su objeto de análisis, es decir, el cine. Ya en los principios del cine con la introducción del cinematógrafo, los cronistas narraban lo que sucedía con estos aparatos y lo que podía verse a través de ellos.

A su manera, estaban haciendo una crítica, un comentario y un análisis del cine tal como existía para ellos en ese entonces. A partir de ello es que comenzaron a surgir críticos más especializados que analizaban el film de tal manera que hasta se volvía meramente analítica. Entonces, “El buen crítico de cine, ¿no es acaso, entre otras cosas, aquel que sabe disociar la forma fílmica de la historia narrada?” (Aumont, 1990, p. 11). Partiendo de esta pregunta, el autor proclama que a partir del intento por analizar un filme ha surgido el problema de que se la considera a esta actividad como una verdadera disciplina, cuando en verdad no solo no existe una teoría que unifique todas las teorías acerca del arte cinematográfico sino que además es un error creer que hay un solo método para analizarlo.

El cine y la narración no siempre estuvieron estrechamente relacionados como en la actualidad. “En los primeros días de su existencia, el cine no estaba destinado a convertirse en masivamente narrativo”. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 89). Los autores reflexionan acerca de cómo el cine pudo haber sido algo completamente distinto a lo que es hoy; un instrumento útil para la investigación científica, una continuación de lo que era la pintura o simplemente una atracción de feria. Sin embargo, el cine y la narración han convergido en un mismo punto, el cual tiene también, una razón por la cual eventualmente irían a encontrarse.

Siguiendo las líneas de los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), hay tres motivos por los cuales el cine y la narración irían a coincidir en algún momento. Uno de los motivos es por la imagen móvil figurativa. Los autores señalan que el cine ofrece una imagen que debido a distintos acuerdos, logra ser reconocida. Este acto implica, a su vez, el querer decir algo de ese objeto que es representado. De esta manera, la imagen no es exclusiva en sí misma sino que pertenece a un intento por darle un sentido y un significado a ese objeto, más allá de su mera representación. “todo objeto es en sí mismo un discurso...toda figuración, toda representación conduce a la narración.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 90).

Otro motivo mencionado por los autores es el de la imagen en movimiento y señalan que estas imágenes necesitan del tiempo y a su vez están en constante transformación, lo que denota el paso de un estado de representación a otro. Mencionan también que por este motivo, cualquier objeto por estático que sea, solo por el hecho de estar filmado es atravesado por la duración y es propenso a ser transformado. El cine termina dándole una temporalidad a lo objetivo de una imagen.

“Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración y casi la momia del cambio.” (Bazin, 1958, p. 9). Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), sostienen que el cine le otorga indirectamente a la ficción una duración y una transformación que se da por la imagen en movimiento y es allí donde el cine y la narración tienen otro punto de encuentro.

Siguiendo a los autores, el tercer motivo por el cual se produce esta relación cine-narración es el de la búsqueda de una legitimidad, que parte de una base histórica en donde en los inicios la cinematografía no era considerada como una de las grandes artes sino que era “Un espectáculo un poco despreciable, una atracción de feria que se justificaba esencialmente –pero no únicamente- por la novedad técnica.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 91).

En esta búsqueda por consagrarse como arte, se crea en Francia en 1908, la *Société du Film d'Art*, en donde reconocidos actores eran llamados a interpretar grandes obras literarias y adaptarlas al cine. Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), sostienen que

por este motivo el cine se esforzó por ser reconocido como una de las grandes artes y para ello tenía que demostrar que las historias también podían ser contadas a través de él.

### **1.1.2 El relato y la narración**

A la hora de analizar la narrativa de un filme, resulta importante poder diferenciar a la narración del relato. Siguiendo a los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), se entiende al relato como el texto narrativo que va a llevar a cabo la historia. Debido a que, a diferencia de la literatura, el cine cuenta con imágenes en movimiento, diálogos, música y demás, resulta aún más complejo analizar su narrativa. “El relato fílmico es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador...y un lector-espectador.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 107). De esta manera los autores evidencian que para que el relato cinematográfico sea comprendido por el lector-espectador, se deben tener en cuenta distintas variables.

Con el fin de poder interpretar y entender las metáforas que tratan los distintos relatos cinematográficos, se requiere de un orden que le de las herramientas al lector-espectador para que pueda ir reconociendo los objetos que van a aparecer dentro del relato. Los autores destacan también la importancia de la coherencia en el relato sin dejar de lado el tipo de género que trata el relato o quien es el autor que lo expone. “El objeto y justificación del relato es contar una historia, que antes de ser discurso narrativo no es más que un simulacro mas o menos coherente de un mundo real imaginario.” (Huertas, 1986, p. 61).

Para diferenciarla del relato, se entiende a la narración como “...una enunciación ficcional que está constituida por el narrador y el narratario, los que de ningún modo deben confundirse con los participantes de la situación o enunciación literaria, que son el autor y el lector.” (Klein, 2007, p. 43). Mediante esta definición la autora denomina a la narración como un conjunto que engloba y reagrupa tanto el acto de narrar en sí mismo como a los hechos que se encuentran dentro ya sean ficticios o no. De aquí también se desprenden el concepto del narrador y su función dentro del cine. El papel

que cumple el narrador es ficticio ya que en todo momento actúa como si la historia que está narrando fuera anterior al relato, cuando en verdad el constructor de la historia es el relato en sí mismo. El narrador será, entonces, el realizador,

en tanto que es quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico...el narrador produce por completo a la vez un relato o ciertos procedimientos del relato o ciertas construcciones de la intriga. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 111).

Como mencionan los autores, la función del narrador dentro del relato cinematográfico es la de producirlo por completo de acuerdo a las variables mencionadas.

### **1.1.3 La verosimilitud**

Los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), analizan en el libro *Estética del cine* el concepto de verosimilitud y la relación que tiene con el relato cinematográfico. Se entiende entonces que lo verosímil "...relaciona, en cierta medida, lo permitido con lo prohibido, actuando, por consiguiente como una especie de censura que determina el ámbito de funcionamiento de la diégesis". (Huertas, 1986, p. 85).

A partir de esta definición el autor reflexiona acerca de la delgada línea que hay entre lo verosímil e inverosímil ya que considera que hay ciertos momentos del relato en los que el espectador toma la inverosimilitud y la acepta porque ya no la siente como tal. Señala también que, en relación con el relato cinematográfico, a pesar de que los hechos deban estar ligados al realismo propio del cine y sean fieles a él, no por eso el espectador tenga que encontrarlos verosímiles. Es en este momento en que surge la cuestión de los relatos cinematográficos que no están ligados a la realidad y cómo el espectador, consciente de ello, aún así lo acepta. Huertas (1986), señala que la verosimilitud no está directamente relacionada con lo real sino que se caracteriza por encontrar lo posible dentro del relato. La justificación de la verosimilitud está ligada a la posibilidad de que un hecho suceda más que a la realidad del hecho en sí mismo.

Lo verosímil fílmico no depende exclusivamente de un discurso aislado, sino del universo de ficción creado a través de multitud de propuestas que han generado figuras...que por su frecuente aparición en ese contexto han alcanzado un grado de verosimilitud que fuera de él no tienen. (Huertas, 1986, p. 87).

La verosimilitud está de cierta manera conectada con las distintas motivaciones que puedan surgir dentro de la historia y las acciones que se empleen para llevarla a cabo. Mencionan los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), en referencia a la verosimilitud, que es a través de lo verosímil que un relato se naturaliza y se hace realizable en el sentido de que la historia se vuelve real. Es a través de éste concepto que un relato cobra realismo en cuanto a que las acciones de los personajes y los giros que pueda llegar a tener la historia, van a suceder dentro de un marco que esté justificado a través de la verosimilitud y que genere, en el espectador, la sensación de que esos sucesos son reales porque la historia permite que lo sean. Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), sostienen que lo verosímil cuenta con una serie de normas que afectan a las distintas acciones de los personajes. Es por ello que “Se estima verosímil lo que es previsible. Por el contrario, se juzgará inverosímil lo que el espectador no puede prever”. (p. 142).

## **1.2 El espacio filmico**

Como mencionan Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), un filme está formado por un conjunto de imágenes fijas, las cuales adquieren el nombre de fotogramas, que al ser montadas en una película transparente y pasar a un determinado ritmo por un proyector, se produce como resultado una imagen ampliada y con movimiento. Señalan, a su vez, que aunque la imagen de un fotograma difiera de la imagen de la pantalla, hay dos características materiales que tienen en común entre ambas y son el hecho de que sean planas y están delimitadas por un cuadro o encuadre. El cuadro resulta de notoria importancia ya que los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), lo definen como “*el límite de la imagen.*” (p. 19).

Dentro del mundo cinematográfico, el cuadro es considerado uno de los aspectos más importantes a la hora de señalar las distintas características que lo componen ya que es mediante el cuadro de una imagen filmica que se va a determinar el tipo de composición de esa imagen y de qué manera se van a organizar y acomodar los elementos dentro del espacio, el cual va a estar determinado por el cuadro. La

organización y composición interna del cuadro va a determinar el estilo y la narrativa de cada filme así como también evidenciar ciertas repeticiones o tendencias que pueden utilizar realizadores para marcar una impronta y un estilo propio.

Este recurso, a pesar de ser sumamente técnico también es una de las primeras herramientas que van a utilizar los directores para planificar de qué manera contar una historia. Poder aprovechar y utilizar el cuadro como un elemento narrativo es lo que determina que los directores puedan contar una historia no solo a través de los personajes y los diálogos sino también desde lo estético y lo técnico propio del filme como lo es el cuadro, dándole mayor volumen a sus relatos.

Lo importante en este punto es observar que reaccionamos ante la imagen fílmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que no nos parece percibir. Más precisamente, puesto que la imagen está delimitada en su extensión por el cuadro, nos parece percibir sólo una porción de ese espacio. Esta porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro es lo que llamamos *campo*. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 21).

El concepto de campo, como mencionan los autores es solamente una porción que se percibe del espacio total, siendo todo aquello que queda fuera del cuadro, el fuera de campo. La utilización del campo y el fuera de campo como herramienta narrativa dentro del relato cinematográfico es muy importante ya que es un recurso que es de gran utilidad para generar distintos climas en un filme así como también es utilizado para ocultar información al espectador y así generar suspenso y darle mayor profundidad al relato. La manipulación de este elemento marca una gran diferencia en la manera de contar un relato.

Según los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), el fuera de campo es una serie de distintos elementos narrativos que a pesar de no estar dentro del cuadro, son reconocidos imaginariamente por el espectador. Tanto el campo como el fuera de campo, a pesar de que uno sea visible y el otro meramente imaginativo, son ambos recursos y herramientas que en su conjunto, entre otros tantos recursos, conforman el espacio fílmico.

Estas condiciones mencionadas anteriormente como el campo, el cuadro y los fotogramas junto con otras condiciones forman de cierta manera el concepto



cinematográfico del plano. Según sostienen Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), existen tres tipos de contextos en los cuales se puede identificar al concepto de plano. Uno de ellos es mencionar al plano en el término de tamaño. Los autores mencionan distintos tipos de tamaños de planos a través de los cuales se diferencian unos de otros. La escala de tamaños va desde la más amplia como puede ser un gran plano general hasta la medida mas pequeña que es el primerísimo primer plano o el plano detalle. El mencionar al plano en términos de amplitud y escala genera también la problemática de que se pone en evidencia la mirada de la cámara sobre lo que se está viendo. Otro problema que surge a partir de la utilización del termino de plano de esta manera es que se denota la dependencia que tiene el tamaño de plano con respecto al tamaño de un humano. Los distintos tipos o escalas de planos están basados en cuanto a la imagen humana, por tanto que se genera una “Reducción de toda figuración a la de un personaje”. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 42).

Otro contexto mediante el cual es acertado hacer mención del plano cinematográfico es en cuanto al término de movilidad, el cual estaría compuesto del plano fijo, sin movilidad, y los planos con distintos tipos de moviidades. Señalan los autores mencionados que cada movimiento que ocurra dentro del plano puede ser interpretado con algún tipo de movimiento similar al del ojo humano. Un movimiento panorámico se asemejaría al movimiento que realiza un ojo de un costado a otro, mientras que por ejemplo un *travelling* está más asociado a un acercamiento o desplazamiento de la mirada. Lo que plantean Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), es que la interpretación de los distintos movimientos de cámara con respecto a la mirada del ojo no generan ninguna validez ya que se tiende a relacionar todo lo que tenga que ver con lo cinematográfico a la mirada.

El tercer contexto a través del cual se puede analizar al plano en términos cinematográficos es en cuanto a su duración ya que al ser considerado como parte del conjunto que conforma el montaje, el plano va a variar en cuanto a la duración de cada fragmento que esté representando. Señalan los autores mencionados que la problemática que surge a partir de pensar el plano en términos de duración es que se

tiende a denominar plano secuencia a un plano que es demasiado largo como para que dentro de él sucedan distintas situaciones, y, según indican los autores, distintos analistas semióticos del cine como Metz sostienen que este denominado plano secuencia es en verdad un conjunto de distintos fragmentos más reducidos. “La voz <plano> debe emplearse con precaución y evitarla siempre que sea posible. Como mínimo, se debe ser consciente al emplearla de lo que abraza y de lo que oculta.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 43).

### **1.3 El cine y el espectador**

Cuando se analiza al mundo cinematográfico y todos los distintos elementos y las características que lo componen, también se ha de remarcar aquello que sucede fuera de la pantalla. De aquí surge la figura del espectador como el receptor de lo cinematográfico, el cual forma una estrecha relación con el relato. “Es una relación dinámica, abierta, donde intervienen un complejo conglomerado de sentimientos, sensaciones, emociones, de la que surge el sentido último de la obra, su dimensión plena.” (Huertas, 1986, p. 175). Como evidencia el autor, esta relación es muy estrecha ya que en todo momento del relato cinematográfico el espectador atraviesa por distintas sensaciones y momentos emocionales que van a hacer que reciban el relato de distintas maneras.

El papel del espectador es muy interesante de analizar ya que van a ser ellos quienes reciban la totalidad del relato cinematográfico y lo decodifiquen según lo vivenciado durante ese proceso. Señala Huertas (1986), que por tanto el espectador decida ir al cine o situarse frente a una pantalla, está cometiendo una decisión al elegir realizar esa acción y someterse a ella, denominando al espectador como voluntario. Es el espectador quien, por voluntad propia, elige observar y por ende, ser espectador. En el momento en que se encuentra recibiendo el relato cinematográfico, el espectador no percibe la película como unidades audiovisuales sino que percibe el film como un “conjunto de realidades estimulantes”. (Huertas, 1986, p. 175). La manera de

captación y transmisión del relato va a estar determinada por la lectura que el espectador va a adquirir a lo largo del relato.

Siguiendo los pensamientos de Machado (2009), la relación entre el espectador y los personajes dentro del relato puede analizarse desde el punto de vista que adquieren ambos durante el relato. Los personajes van a tener una visión distinta a la del espectador ya que los personajes, al estar inmersos en el relato, no evidencian la presencia de un observador externo. Sus acciones suceden porque así o determina la historia pero no son influenciadas por el observador externo, el espectador, como sí sucede por ejemplo en el teatro, en donde los actores que están representando una escena tienen el conocimiento de que los espectadores están del otro lado observando su accionar. En el relato cinematográfico esto no ocurre ya que la pantalla actúa de mediador entre los personajes y los espectadores. En base a esta cuestión, el punto de vista en el cine va a estar comprendido por los distintos factores que determinen la manera en la que los personajes se vean a sí mismos así como también en la que esta manera de relacionarse sea mostrada al espectador y como éste la reciba y la interprete.

El lugar que el espectador ocupa en el <texto> es una construcción de ese mismo texto, una construcción que ordena la acción de determinada manera, sugiere un camino de <lectura> concreto y es el producto de la enunciación de lo que Browne llama el <narrador>. (Machado, 2009, p. 87).

A partir de este fragmento el autor menciona que aunque los espectadores reciban al relato desde la perspectiva de la cámara, no por ello van a sentirse identificados con este punto de vista en todo momento. Machado (2009), reflexiona acerca de un concepto que tiene el autor Browne, el cual sostiene que el espectador de un relato cinematográfico se asimila al sujeto dentro de un sueño ya que en los sueños el sujeto va sufriendo transformaciones en cuanto al punto de vista desde el que transita ese momento, siendo capaz de encontrarse en distintos lugares al mismo tiempo o de estar observándolo todo y al mismo tiempo ser él el observado pero respondiendo y evaluando cada una de estas circunstancias.

Argumenta Huertas (1986), que la manera en la que los espectadores reciban el relato va a variar según las distintas experiencias y vivencias personales que hayan tenido a lo largo de su vida, puesto que la interpretación de los hechos sucedidos en el relato cinematográfico van a generar sensibilizar a los espectadores de maneras diferentes. También sostiene, al igual que Machado (2009), que el espectador se encuentra tanto dentro como fuera del relato fílmico a pesar de no cumplir ningún rol como personaje dentro de él.

El autor Huertas (1986), argumenta acerca del rol del espectador como el de un observador invisible puesto que observa la totalidad del relato sin ser visto, y sin que los personajes dentro de él tengan conocimiento de su observación. Esta postura que adquiere el espectador genera comodidad ya que les proporciona la posibilidad de actuar con libertad ante lo que les está siendo transmitido, sin sentir vergüenza o pudor en la manera de recepcionar el relato.

Sin embargo, el autor destaca un momento particular en el cual el observador invisible se adquiere vulnerabilidad y es cuando interviene la cámara subjetiva ya que, a través de ella, los observadores quedan puestos en evidencia ante los demás personajes que participan de ese momento del relato. Huertas (1986), concluye su análisis acerca del observador invisible sugiriendo que “La posibilidad de observar sin ser visto, seguros de no ser descubiertos nunca, es, sin duda, uno de los aspectos más fascinantes y lúdicos de la fruición fílmica.” (p. 178).

#### **1.4 ¿El cine como lenguaje?**

Antes de introducir al lenguaje cinematográfico resulta preciso señalar el concepto del código cinematográfico. Señala Huertas (1986), que “En cine existen una serie de configuraciones significantes que permiten generar mensajes de tal modo que sean entendidos por el espectador. Estas “formas” significantes reciben el nombre de códigos.” (p. 51).

Dentro del mundo cinematográfico existen distintos tipos de códigos que van desde los más básicos y físicos como la luz o las sombras que son a través de los cuales se

puede conformar una imagen cinematográfica, como los códigos narrativos que son los que van a facilitar la recepción del relato por parte de los espectadores. Señala el autor mencionado que los códigos cinematográficos no deben asociarse a un conjunto de reglas establecidas sino que se relaciona más con el concepto de conexiones que permiten la comprensión del mensaje.

Metz (1972), distingue dos tipos de códigos cinematográficos; por un lado los específicos que son aquellos que suceden en todos los filmes, y los no específicos que se caracterizan por ser particulares y sólo se encuentran en algunos filmes. Los códigos específicos son determinados por la imagen fílmica, mientras que los códigos no específicos van a formar parte de otro lenguaje. A pesar de que existen muchas teorías acerca del acierto o el error de utilizar el concepto de lenguaje en referencia al cine, se partirá de la visión de un autor Francés, Martin, quien se opone a categorizar los elementos cinematográficos como elementos que corresponden a un lenguaje. En su libro *El lenguaje del cine*, comenta:

Esta verificación conduce a acercar el lenguaje fílmico al lenguaje poético, en que las palabras del lenguaje prosaico se enriquecen con múltiples significantes potenciales. Y podemos pensar que el lenguaje fílmico ordinario, que se transforma en medio...constituye una especie de enfermedad infantil del cine al limitarse a poner en practica un catalogo de recetas, procedimientos y mecanismos lingüísticos presuntamente productores de "significables y universales". (Martin, 2002, p. 23).

El análisis que realiza el autor resulta interesante ya que menciona cómo sería más acertado relacionar al lenguaje cinematográfico con el poético debido a la vasta cantidad de significados que un solo fragmento puede llegar a tener, al igual que el relato cinematográfico, y contrapone esta idea con la generalización del lenguaje cinematográfico a toda la instancia lingüística. El autor mencionado anteriormente considera que el término estilo sería más apropiado a utilizar que el del lenguaje.

Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008), afirman que lo importante de lo cinematográfico es que trae consigo la sugerencia de un nuevo tipo de lenguaje que se diferencia notablemente de lo verbal. Y sostienen que la lengua es solamente una parte del lenguaje, que es la totalidad.

## **Capítulo 2. Leonardo Favio y el cine de autor**

### **2.1 ¿A qué se lo llama cine de autor?**

Se ha acostumbrado, a lo largo de los años, escuchar que tal o cual película es 'de autor' sin haberse preguntado ¿qué es el cine de autor?. Para poder entender verdaderamente hay que partir de lo que Metz (1972), denominó como cine narrativo y no-narrativo ya que diferenciar estas dos maneras de hacer cine es crucial para el entendimiento del concepto. Leonardo Favio fue un director argentino que construyó su obra cinematográfica como una unidad, utilizando elementos narrativos que se fueron repitiendo a lo largo de sus películas y que al final fue a través de éstos entre otros aspectos que consolidó su marca autoral.

Ya desde los inicios del cine clásico y la consolidación de este arte como industria es que se distingue una narrativa detrás de cada película. Siguiendo los pensamientos de Metz (1972), en el cine narrativo el eje principal es la acción, quien va a determinar todo lo que suceda en el filme y por la cual cada plano, cada palabra y movimiento de cámara van a estar condicionados. Se hace referencia al cine narrativo cuando los distintos elementos del discurso son utilizados por separado para formar un todo y unificar el filme. No va a encontrarse en esta manera de hacer cine nada que dificulte lo que sería el funcionamiento normal de la historia.

El cine no-narrativo, por otra parte, se diferencia del narrativo de modo que en su discurso no hay historia que responda y justifique ante las elecciones de los distintos elementos utilizados. En el cine no-narrativo no hay lógica. Todo se basa en un concepto de experimentar con la imagen a través de diversos recursos cinematográficos en los cuales la acción o la secuencia de planos no está justificada por una historia que va detrás sino que es más bien un conjunto de situaciones que pueden o no tener nada que ver entre sí.

Poder identificar ambas formas de hacer cine es muy importante para determinar entonces en donde es que se ubica el cine de autor. Entre medio del cine narrativo y el

no-narrativo se encuentra el cine de autor. Es un punto intermedio en donde se logra identificar diversos recursos tanto del cine narrativo como del no-narrativo.

Uno de los aspectos más importantes y característicos del cine de autor es que en él no es tanto más relevante lo que se cuenta sino el cómo se lo cuenta. Dentro de él se pueden encontrar personajes, tramas y hasta subtramas que van a unificar el relato y llevarlo por un camino pero lo que va a ser aún más importante que el accionar de los personajes va a ser la manera en la que se elija como contarlos.

En el cine de autor es muy común encontrar con planos poco convencionales, o tomas demasiado extensas o abruptos saltos dentro de la historia. Este tipo de decisiones son la columna vertebral del cine de autor ya que es lo que logra diferenciarlo de las maneras de hacer cine mencionadas anteriormente. Es la elección del director lo que va a hacer que la película se distinga y es a través de su mirada desde donde se va a ver la historia y lo que le suceda a los personajes. El cine de autor llega para romper con un cine clásico de sistemas como el *star system*, el concepto de estudio y el sistema de géneros que ya estaba establecido dentro de la industria cinematográfica. Es una constante búsqueda de encontrar nuevas maneras de contar lo que ya se ha dicho repetidas veces a lo largo del tiempo saliéndose de las normas establecidas por un cine industrial que pensaba la producción cinematográfica en base a lo que funcionaba en ese momento y lo que se sabía era lo que el público esperaba encontrar una vez ingresaba a la sala.

El concepto de verosimilitud y la búsqueda de ello es lo que mueve al cine de autor y lo define como tal. Los autores buscan plasmar una realidad tal como es o como ellos entienden que es, dejando su impronta autoral en todo momento y centrándose más en las reflexiones que logren hacer los personajes que en una historia en sí. A diferencia del cine industrial, el cine de autor va a ir llevando al espectador a lugares inciertos, ambiguos e incómodos llenos de momentos climáticos en donde tal vez al final no suceda nada. No obstante, todo lo que conforma el concepto de cine de autor ha sido muy controvertible a lo largo de los años y desde sus comienzos.

Truffaut fue un director y actor francés que inicio su acercamiento al cine a través de la crítica en un espacio que le ofrecía la revista *Arts*. Allí se ganó una gran reputación como crítico de cine y fue construyendo su visión acerca del cine de autor. A lo largo de su camino por la revista *Arts* como crítico, fue generando esta visión que tenía acerca del cine de autor. En 1954, escribe para la revista recién mencionada un artículo llamado Una cierta tendencia del cine francés, en donde hace una suerte de denuncia a ciertos directores como Delannoy y Clément por utilizar el concepto de, Tradición de calidad, lo que se entiende como el escepticismo del cine francés de adaptar grandes obras literarias al cine, para destruir el rol del director. Allí señaló:

Lo interesante es la carrera de un buen director, por cuanto refleja su pensamiento desde su comienzo a su fase de mayor madurez. (...) Esto lo he resumido en un ejemplo que nunca me ha perdonado Jean Delannoy. Dije que el mejor filme de Delannoy jamás se podría igualar al peor filme de Renoir. Y esto es lo que se entiende en realidad por *politique des auteurs*. (González, 2002).

De esta manera Truffaut reflexiona acerca del rol del director y su responsabilidad total ante la terminación de una película. De aquí es entonces que surge el concepto de política de autor que estuvo presente en cada una de sus realizaciones cinematográficas.

## **2.2 Leonardo Favio**

Domínguez (2015), relata en el libro *Favio, entre la sencillez y la desmesura* que Fuad Jorge Jury, mejor conocido por su nombre artístico Leonardo Favio nació el 28 de mayo de 1938 en Lujan de Cuyo, Mendoza, Argentina y fue un director, productor, guionista, compositor actor y cantante argentino. El barrio donde nació era muy humilde pero él tuvo que acostumbrarse a vivir en internados. Su madre Laura Favio era escritora de radioteatros por lo que siempre lograba conseguirle pequeños papeles como bolo, y fue allí donde comenzó a preparar algunos libretos.

Con la primera presidencia de Juan Domingo Perón, 1946 y 1952, fue cuando se hizo devoto del peronismo y asumió ese compromiso y tomó sus valores. Como menciona Domínguez (2015), su compromiso con el peronismo no era de admiración sino de devoción por la justicia social en la cual él se veía representado.



Siguiendo al autor mencionado, Favio también tuvo una carrera como cantante, la cual lo ayudó a tener un gran conocimiento musical que luego implementó en sus obras.

Trabajó como extra en un filme de Enrique Cabrerías y luego, bajo el brazo de su maestro Leopoldo Torre Nilsson, comenzó a actuar en distintas filmaciones. Sin embargo, su verdadera vocación se encontraba detrás de la pantalla.

En el libro *Robert Bresson*, señala Zunzunegui (2001), fue un cineasta Francés que desarrolló una impronta propia de una búsqueda por encontrar un estilo en el cual las imágenes y los gestos de los personajes y la historia crearan un conjunto visual extremo. Leonardo Favio toma de Bresson esta concepción de la cámara como recurso narrativo indispensable para generar encuadres e imágenes visuales que fueran el eje principal de sus filmes.

En 1965 filma *Crónica de un niño solo*, su primera película. Ya con ésta ópera prima comenzó a destacarse en su camino en busca de una marca autoral propia. Siguiendo a Domínguez (2015), en 1967 filma su segunda película, *Este es El Romance del Aniceto y La Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* la cual, a pesar de su absurdo y extenso título, fue un filme que reflejó la fragilidad tanto en la historia como en el alma de sus personajes.

Para terminar con esta serie de éxitos cinematográficos, y cerrar con su primer etapa como director cinematográfico, Favio filma *El Dependiente* (1969), basada en un cuento escrito por su hermano Jorge Zuhair Jury.

Siguiendo a Farina (1993), *Juan Moreira* (1973), fue la primera película de la filmografía de Favio que filma en color. Esto le abrió una puerta más para poder explayarse en cuanto a su planteamiento estético y de dirección, utilizando los colores, sus tonos y capacidad de saturación para poder expresar diversas ideas autorales en relación a sus personajes. En 1975 filma *Nazareno Cruz y el lobo*, una adaptación del mito clásico de *Lobizón*, uno de los monstruos de la mitología guaraní. Esta película fue una de las películas más taquilleras del país por un largo periodo con un aproximado de 3.400.000 espectadores. Resulta evidente la dirección de Favio y la maduración que va adquiriendo a medida que realiza sus películas. La impronta de su

constante crítica social, la tridimensionalidad de sus humildes personajes y la audacia de su manejo del discurso cinematográfico lo llevó a la cima de una cúspide que parecería interminable.

Un año más tarde Leonardo Favio filmó *Soñar, Soñar* (1976). Este film fue el claro reflejo de su sensación de destinos inalcanzables, grandezas imposibles, y deseos irrisorios. La historia de dos gigantes perdedores, humildes e ingenuos poetas de la desdicha, se sumergieron en el invisible camino por querer ser algo más que quienes eran; grandes y reconocidos artistas. La simpleza con la que Favio los demostró, fue un constante guiño que llevó a entender su mirada del arte y quienes lo representaban.

Como mencionan Muleiro y Seoane (2006), en el libro *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, se entiende que en 1976 Videla asume al poder y Argentina entra en un momento de oscuridad militar, miedo y represión. Leonardo Favio, aturdido por la realidad que estaba sufriendo su país, entró un receso cinematográfico y permaneció 15 años hasta filmar en 1993 *Gatica, El Mono*. Durante este periodo se volvió destacable la importancia del cine como herramienta de denuncia ante la disconformidad de la opresión política, social y cultural que estaban atravesando los países latinoamericanos como Argentina que estaban gobernados por dictaduras militares.

Fue en este momento en que se denota el auge del cine de autor como única herramienta y último recurso de los directores de poder expresar sus ideas y criticar a través de un personaje y una historia el infierno de clausura que estaban viviendo.

En 1999 Leonardo Favio realizó su anteúltima película *Perón, Sinfonía del sentimiento*. Este filme lo decidió estrenar recién en el año 2000 con entrada gratuita en el cine Atlas Recoleta y lo realiza principalmente en memoria del ex presidente Héctor J. Cámpora así como también lo dedica al Grupo Cine Liberación, a los trabajadores y a los estudiantes. Esto no es casual ya que la ideología política y su amor al Peronismo estuvieron presentes en toda su filmografía tanto de manera explícita como oculta debajo de una risa endulzante o un llanto solitario.

Por último, siete años más tarde estrena *Aniceto* (2008), la segunda versión del filme *El Romance...* Esta historia de seducción y enamoramiento logró crear una especie de cierre del largo y exitoso camino que fue llegar a la consolidación de su marca autoral.

Leonardo Favio murió por una enfermedad pulmonar el 5 de Noviembre de 2012 a los 74 años de edad, pero su cine se mantuvo intacto.

### **2.3 Las influencias de Leonardo Favio**

Tabarrozzi (2007), reflexiona en un ensayo sobre las representaciones de lo identitario cómo el estilo de filmar en la carrera de Favio, en donde realiza ocho películas en más de cuarenta años, representó valores como la identidad cultural y el sentido de comunidad que formaron parte de su discurso extrafílmico. Una de las grandes influencias que tuvo Leonardo Favio en su manera de realizar cine fue la de Robert Bresson, el cineasta francés. Según señala Caparros (1990), Bresson fue un autor muy humilde, humano y profundo no sólo en su manera de hacer cine así como también en su vida. Una de las características que menciona Caparrós acerca del cineasta es la personalidad ascética que lo marcaba profundamente, lo cual se podía ver reflejado en sus películas las cuales eran filmadas con bastante tiempo entre unas y otras debido al cuidado y la minuciosa elaboración. Este ascetismo fue también parte de la obra cinematográfica de Leonardo Favio, quien como mencionó anteriormente Tabarrozzi (2007), realizó ocho películas en toda su carrera como director. “Favio, desde el inicio, produjo un cine de sentimientos que, como los barrocos católicos, persigue convencer a través de la emoción, nunca de la razón...combinó sus influencias europeas con sus raíces más populares.” (Farina, 1993, p. 8). Lo que señala el autor al mencionar esto es la manera en la que el director se identifica con un cine de autor desde los cimientos más primitivos y esenciales.

Caparros, (1990), reflexiona acerca de cómo la obra cinematográfica de Bresson estaba fuera de moda debido a su constante búsqueda por lo absoluto, incluso llegando a irritar a los espectadores. Esta sensación de irritabilidad puede encontrarse

también dentro de las películas de Favio, en donde hay momentos tan silenciosos y planos tan vacíos y tiempos tan reales que generan una irritación y desesperación en el espectador. Tanto en las obras de Bresson como en las de Favio, cada imagen y encuadre no está realizado desde el querer mostrar algo bello sino algo justo, algo necesario. Esta necesidad nace no sólo desde los propios directores sino también de los personajes y su relación con la historia a la que los directores los someten. Es desde este lugar que todo recurso cinematográfico utilizado como herramienta narrativa tiene un porque más allá del conocimiento técnico sino que forman en conjunto la trama poética de la obra cinematográfica, destacando por este motivo, su código autoral.

Robert Bresson ha sido otro referente estético en Favio...Bresson utilizaba frecuentemente esta idea del valor desocupado: un personaje que escapa y deja el espacio vacío hasta que vuelve a ocupar ese lugar. Hay una situación de espera que recarga de significado esa ausencia...Favio también “desocupa” una mitad de la imagen, cargando de significado y tensión ese vacío. (Farina, 1993, pp. 12-13).

Esta cita hace referencia particularmente a recursos utilizados en la primer película del director, *Crónica de un niño solo*, la cual en un principio había sido pensada para ser realizada en formato de cortometraje hasta que Favio ve un filme de Bresson que lo lleva a replantearse la idea de realizar *Crónica*... pero en formato de largometraje. En este filme la utilización de los silencios y la desocupación de los planos, remite a la técnica utilizada por Bresson para generar mayor tensión en la escena y en las imágenes.

Otra de las influencias que atravesaron la filmografía de Leonardo Favio fue el cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson. Señala Domínguez (2015), que no podría mencionarse a Leonardo Favio y su cine sin hacer mención de su gran mentor Torre Nilsson, o Babsy, como cariñosamente lo llamaba. Su relación comienza a fines de los cincuenta cuando Nilsson lo incorpora como actor en sus películas. Dijo Favio en Schettini (1995), “Yo nunca me había fijado en que las películas tenían director. No sabía lo que era un director. Para mí en las películas sólo existían los actores y las hacían los actores.” (p. 69).

Allí Favio se nutre de los sets de filmación, de la particular mirada con la que Torre Nilsson trabajaba sus películas y el significado de un cine auténtico y de auto reflexión. Si bien su mentor era un maestro en el manejo de los distintos recursos narrativos que luego el mismo utiliza, Favio encuentra en la influencia de Nilsson, una herramienta para poder generar su propio discurso cinematográfico. En el cine de Nilsson se puede apreciar la latente resonancia que hay con el neorrealismo italiano. Principalmente por las temáticas y el recorte de la sociedad que hace en cada una de ellas siendo como eje principal, conflictos de la clase media de lo que era Argentina por aquellos años. Leonardo Favio por su parte era un gran admirador de Fellini, motivo por el cual también se nutre de la mirada crítica que tiene el para llevarla a sus películas.

Esta manera que tiene Nilsson de realizar un recorte sobre la sociedad y trasponerla en una pantalla de cine con la mirada propia se puede ver en Favio, quien toma de él la forma de relación que desarrolla entre su mirada de la sociedad y el cine aunque el recorte de la sociedad que realiza Favio es siempre dentro de lo marginal. Por ello Favio señala, “Cuando conocí a Torre Nilsson me empezó a gustar otro tipo de lenguaje. Comencé a darle al cine un tratamiento determinado. A encararlo con un rigor distinto.” (Ferreira, 1995, p. 61).

El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta, periodo el cual incluye al cine de Leonardo Favio, tenía una fuerte inspiración en el cine del neorrealismo italiano. Sanjinéz (2002), declaró que el notorio movimiento cinematográfico generado en Italia había aportado al Nuevo Cine Latinoamericano una fuerte inspiración no sólo por la fuerza y magia propias de sus creadores sino también por las condiciones sociales e históricas que habían vivido ambos territorios, generando sentimientos encontrados en los realizadores cinematográficos.

Dentro de este marco, quienes realizaban una película estaban inmersos en una constante búsqueda por encontrar una nueva relación entre el cine, la realidad y la política que tanto protagonismo tenía en la sociedad de ese entonces. En este período lo social estaba en constante movimiento, evidenciando a su vez distintas realidades que hasta entonces eran ajenas al pueblo. “Se distingue bastante del neorrealismo,

aunque en su obra existen algunos elementos de aquella corriente del cine italiano de posguerra, siempre elevados al rango poético.” (Farina, 1993, p. 14).

Por otra parte, la influencia de la *nouvelle vague* también influenció la obra cinematográfica de Leonardo Favio en cuanto a la manera de producir las películas y su reniego de la manera de producción de la industria anterior, trayendo a cuenta un sentimiento renovador a fin de terminar con lo establecido por la industria cinematográfica a la cual se querían diferenciar.

#### **2.4 El cine argentino de los sesenta**

Siguiendo lo dicho por Domínguez (2015), en 1956 tras haber transcurrido un año de la caída del gobierno de Juan Domingo Perón, hubo una derogación de leyes de protección y fomento válidas para el cine argentino, además de un abrupto y sorpresivo ingreso de películas extranjeras al país. La necesidad de tener que competir con estas nuevas películas extranjeras y en adición a la aparición de la televisión, las películas nacionales no tenían un momento oportuno y fácil para su desarrollo. Esta situación de desventaja por parte de la industria cinematográfica argentina, trajo consigo el quiebre de los estudios argentinos, puesto que la producción nacional no estaba en condiciones de competir contra las películas provenientes del extranjero y la televisión a su vez.

Debido a esta crisis, siguiendo las líneas del autor Domínguez (2015), se generó una oportunidad para las productoras más chicas, fuera del sistema de estudios, que denominándose de carácter independiente, comenzaron a ver la posibilidad de ocupar el espacio que había en poco tiempo quedaría vacante tras la caída de los grandes estudios nacionales. “Tras extensas discusiones entre los distintos grupos que conformaban la industria cinematográfica argentina, se concluye en la creación por decreto de la Ley de Cine 62/57, que entre otras funciones, otorgaba créditos para la realización de proyectos audiovisuales.” (Domínguez, 2015, p. 25).

Fue a partir de ese momento en el que dos figuras se destacan del resto al ser sus productoras las primeras en recibir los beneficios. Por un lado la productora de

Leopoldo Torre Nilsson, y por el otro la de Fernando Ayala y Héctor Olivera. Debido a la crisis y con la ayuda de la nueva Ley cinematográfica que beneficiaba a estas pequeñas productoras fue que poco a poco empezó a surgir un grupo de cineastas que ante esta situación vieron posible realizar sus películas y proyectos.

Señala Getino (1998), que dado el contexto social de gran inestabilidad política, la industria cinematográfica quedó paralizada. Señala el autor que en 1956 solo se habían llegado a filmar 12 películas que, en comparación con las 45 que se habían realizado en 1954, la cifra era de notable preocupación. De aquí que comienzan a surgir distintas entidades en donde jóvenes cineastas y críticos de cine, entre otros, con el fin de ocupar un lugar que la industria había descuidado. Entre las más destacadas se encontraban la Asociación de Cine Experimental, creada en 1956, la Asociación de Realizadores de Cortometraje y la Escuela de Cine de Santa Fe, siendo esta última fundada por Fernando Birri en ese mismo año. Esta idea de realizar el Instituto surgió a partir de la oscuridad que acechaba al cine en aquel entonces. Argentina se encontraba en medio de una “cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. El método, una formación teórico-práctica”. (Birri, 1988, p. 18). La industria que creció en esta etapa fue la publicitaria, generando junto con la falta de inversiones, un impacto en la producción cinematográfica nacional. Siguiendo los pensamientos de Birri se evidencia como este Instituto tenía como motivo principal la creación de un cine documental que no solo se asemeje a la realidad sin que también refleje lo que estaba atravesando el país en ese momento. Las producciones de Hollywood se diferenciaba de esta manera de hacer cine ya que sus películas mostraban una realidad que no era propia a la que estaba viviendo el país. Para Birri, lo que las producciones cinematográficas de América Latina necesitaban era

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia, que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice, que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen ‘mala conciencia’, conciencia reaccionaria, que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra el antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al

desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida. (Birri 1998, p. 17).

Birri había estudiado en el Centro de Cinematografía Experimental de Roma y trae consigo a Argentina la idea que sostenía la mirada crítica del cine neorrealista. Sin embargo el sugiere que su idea no era hacer cine neorrealista sino entender la importancia que había en encontrar la relación entre el arte cinematográfico y la realidad social. Señala Getino (1998), cómo a partir de este proceso en donde predominaba la inestabilidad política y el desinterés por el desarrollo de una industria cinematográfica nacional, surge lo que se conoció como el nuevo cine argentino.

La aparición de la *Generación del 60* no es ni espontánea ni singular, sino que responde a una *nueva ola* cuyo origen se remonta al neorrealismo italiano de posguerra, y que llega a comienzos de los años 60 con una nueva forma de hacer cine, a través de distintas cinematografías, principalmente europeas. (Domínguez, 2015, p. 26).

Siguiendo a Getino (1998), uno de los realizadores que logró destacarse en este período fue Leopoldo Torre Nilsson, quien luego sería de gran influencia cinematográfica para Leonardo Favio. Las realizaciones de Torre Nilsson estaban basadas en un sentimiento de cultura popular, sostenidas por un gran manejo de la técnica y apoyadas con un nivel de intelectualidad, distinto al de otros realizadores cinematográficos del momento. Si bien en ese entonces las producciones nacionales no tenían un alcance internacional, las realizaciones de Nilsson tuvieron cierto alcance, manteniendo un lenguaje moderno lo cual resultaba extraño para la época. Finalmente en 1963, se decreta una ley que censuraría al cine mientras que también se reducirían los subsidios otorgados a aquellos realizadores que se habían manifestado a través de la realización de cortometrajes. “Entretanto, la burguesía tradicional cinematográfica proseguía su tentativa industrialista, marcada a fuego por una ideología tan colonizada como impotente y estéril: los filmes...complementaban el cuadro del fracaso desarrollista.” (Getino 1998, p. 52).

Es entonces que en este contexto económico, político y social por el que estaba atravesando Argentina, y con ello la producción cinematográfica nacional, que se destaca un realizador autodidacta. Leonardo Favio mediante la poesía de sus relatos y



su característico sentimiento popular, generó una gran repercusión en los nuevos realizadores que atravesaban conjuntamente aquella época.

### **Capítulo 3. La poética de lo brutalmente sencillo, la trilogía de Favio**

*Crónica de un niño solo* fue el primer filme dirigido por Leonardo Favio en 1965 y es el que lo sedimenta en el mundo cinematográfico. Luego realiza *Este es el Romance del Aniceto y La Francisca, de cómo quedo trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1967), y *El Dependiente* (1969), que concluye con la trilogía.

Esta primera trilogía filmada en blanco y negro, intimista, atemporal, focalizada en personajes de barrio, que comienza con una influencia de cierta modernidad –Torre Nilsson, Bresson- y que conformará el sustrato para la voz propia de Favio, se cerrará para abrir paso a una nueva etapa. (Domínguez, 2015, p. 33).

En el libro *Pasen y Vean* de Schettini (1995), Leonardo Favio comenta acerca de los directores del momento y la influencia que tenían sobre él. “Era la época de los cineclubes. En ese momento ver cine era una obligación. ¿Cómo te ibas a perder una película de Bergman, de Truffaut, de Godard? Cuando una película te gustaba la veías veinte veces.” (p. 85).

De esta manera reflexiona acerca de la manera en la que estos directores que menciona fueron de gran influencia para la manera de crear los personajes de sus películas y las historias que fueran a transitar. “La figura de Leopoldo Torre Nilsson juega un papel fundamental en la trayectoria de Leonardo Favio...ya experimenta un magnetismo por Babsy.” (Domínguez, 2015, p. 23). De esta manera incorpora esa forma de hacer cine, basándose en la decadencia social-moral y desarrolla su propia marca autoral tomando sus raíces y sus vivencias como motivo dentro de sus películas.

#### **3.1 Crónica de un niño solo**

*Crónica de un niño solo* fue un filme que reflejó un sentimiento popular que hasta entonces parecía oculto. Una familia inexistente, un niño que deambula por las calles escapando de un lugar frívolo como lo fue aquel reformatorio, largos momentos de silencio, planos vacíos, expresiones tan crudas como las de un niño fuera de su casa. *Crónica...* “Fue el embrión de su opera prima, y cimienta las bases para esa suerte de

sociedad que integrarán Leonardo Favio y su hermano Zuhair Jury.” (Domínguez, 2015, p. 32).

A diferencia del modelo de familia rota burguesa de Torre Nilsson, Favio rompe con eso y desarma la tipificación de las familias unidas, trasladando esa visión a un contexto de miseria social. “Un joven actor, en tanto, comienza a desarrollar silenciosamente y con sensibilidad su labor como realizador, con películas de desgarradora belleza poética. Conmovedoras y ascéticas, revelan un talento poco común.” (Calistro, 1992, p. 134). La ruptura no se da en una familia de clase alta sino que reduce ese concepto en un solo niño que no tiene familia ni hogar. El hecho de que Favio además de director fuese peronista también influyó en la elección del contexto social en el cual se basa el filme. *Crónica de un niño solo* es una película que se trata del pueblo y de quienes forman parte de él.

Destacando la escena en la que Polín se escapa de la prisión, Wolf (1992), reflexiona acerca de la manera en la que Favio hace de la soledad y la autodestrucción un elemento narrativo en el que convergen ambas como objetivo único del personaje. También menciona como el momento de dar el salto tanto para los personajes como para el relato propio del director es lo que los mueve a combatir esa sensación incomoda del no-lugar. Casetti (1992), reflexiona acerca del papel del arte en el cine y menciona,

Más aun, resulta deseable cuando permite abandonar el plano de la simple captación del hecho para llegar a un encuadre total de los fenómenos o a una explicación exhaustiva de los mismos; en el caso de un filme, cuando permite pasar <de un cine de documento, de crónica, de denuncia... a un cine crítico>. (p. 39).

De esta manera el autor da cuenta de la importancia que tiene el poder recuperar tanto a la narración como al personaje para que el relato entonces adquiriera un valor mucho mas amplio. Leonardo Favio en *crónica* logra este cometido ya que el personaje de Polín, a pesar de ser un niño, es quien mantiene la historia viva constantemente ya que a través de él no solo se registran los hechos sino que también se profundizan y se vuelven verosímiles. Y, siguiendo a Casetti (1992), “Reflejar el mundo significa a la vez reproducir sus contornos y superponer a éstos lo que los ha determinado.” (p. 39).

Desde lo estético, *Crónica de un niño solo*, cuenta con varios recursos cinematográficos que conforman la estética propia del filme.

Siguiendo la línea de pensamiento del autor Wolf (1992), él explica como uno de los recursos utilizados por Favio para contar los hechos en *Crónica de un niño solo* es el de la dimensión de los silencios interrumpidos por estallidos ocasionales. Y son aquellos estallidos que suceden en escasas oportunidades lo que le otorga al relato esa profundidad narrativa. Favio no podría haber hecho otro tipo de cine que no fuese basado en la mirada crítica que tenía sobre la sociedad que estaba queriendo reflejar.

En este plano, cualquier historia –o cualquier persona- por banal y sencilla que sea, es percibida estéticamente, y así cualquier persona puede devenir en héroe. Y en tanto héroes, sufren el peso de diferenciarse y tener que realizar aquello que el resto –aquéllos que no han tenido la suerte de ser capturados por una cámara- no pueden o no se atreven. (Domínguez, 2015, p. 56).

*Crónica de un niño solo* denota una particular manera de contar una historia y aquí es donde surge y se diferencia ya desde un principio la narrativa de Favio ya que usualmente la atención está siempre focalizada en el centro de la imagen, del encuadre, de lo que vemos y el hecho de que elija dejar el centro vacío plantea una estética y una narrativa característica y propia de su mirada autoral.

Como menciona Wolf (1992), se puede ver como la utilización del sonido también es parte de la narrativa característica de Favio, en donde los silencios son constantemente buscados para generar esos momentos en donde nada sucede, esperando así para el gran momento en donde todo concluye de manera fugaz. “Lo que subyace como constante narrativa es la idea de que cierto orden de armonía se ve escindido por una cosa a la que los personajes se deberán enfrentar, y que en su intento por superarla fracasarán.” (Domínguez, 2015, p. 57).

Siguiendo los pensamientos del autor Domínguez (2015), Favio logra manipular el significado del silencio en cada una de las escenas componentes del filme de una manera que genera el dramatismo que, de no ser por el silencio, no hubieran tenido el peso dramático que las caracteriza.

Y *Crónica de un niño solo* sorprenden por la seguridad que Favio demuestra en el uso de sus recursos narrativos y por la marcada austeridad de su tono, pero parecen películas barrocas si se las compara con *El romance...*, donde lo único que

escapa a la rigurosa síntesis expositiva es la longitud de su título. (Peña, 2013, p. 162).

De la manera en que el director utiliza la iluminación como recurso narrativo en *Crónica de un niño solo*, se puede evidenciar una clara influencia y relevamiento de lo que fue el cine expresionista alemán. Farina (1993), reflexiona acerca de esto y de cómo los personajes tienen distintos rasgos de crueldad y de miseria ya que son tridimensionales. Los personajes de Favio son retratados en claroscuro con sus bordes más oscuros así como también los más luminosos. A éstos personajes no se los juzga desde la moral ya que su estado de pobreza es violento y no de gracia ni de risa. En todo momento a lo largo del filme, el uso de la luz o la oscuridad, su ausencia, actúa como metáfora de esos bordes que señala anteriormente Farina (1993), realizando el recorte de un encuadre y otro por medio de la luz. Adquiriendo cierta tridimensionalidad en el relato, en los personajes y en el entorno que los acompaña, especialmente a Polín. “Conocer, saber, elegir, supone perder la ignorancia. Y con ello perder la inocencia, perder el paraíso.” (Domínguez, 2015, p. 43).

Este manejo del recurso acompaña al sentido más primario que rige el filme y es el concepto del vacío; tanto por el que atraviesa Polín como los entornos que atraviesa. Esto no sólo se ve en la manera de accionar de Polín y los demás personajes, sino que también está respaldado por un seguimiento minucioso de querer mostrar este vacío desde los recursos narrativos como la iluminación, las puestas de cámara, la escenografía y hasta en el montaje.

Todo el trabajo de la película tiene la función de organizar la mirada, de identificar el comportamiento de la cámara... con la visión de un observador inmaterial y privilegiado, capaz de asumir posiciones y desplazamientos que serían imposibles para un ser humano común. (Machado, 2009, p. 27).

Leonardo Favio busca contar y transmitir la soledad del niño y su entorno vaciando no sólo los aspectos narrativos de su vida sino que también opta por generar un vacío dentro del cuadro. Remitiendo a la escena en la que Polín se escapa de la prisión, la utilización de estas sombras verticales que cubren las paredes de la prisión genera ambigüedad en el espacio ya que desde un principio, la elección de situar la cámara dentro de la celda y no desde afuera también es utilizada como recurso narrativo para

que el espectador pueda sentirse tan encerrado como el protagonista. Domínguez (2015), reflexiona acerca de cómo los personajes de Favio son inspirados de su propia vida, de sus historias y sus lugares ya que también él provenía de la periferia, y utilizó estas vivencias como recurso, como materia prima para sus obras. Así, logró darle forma al sentimiento argentino a través de una narración cinematográfica. En Schettini (1995), Leonardo Favio menciona,

Son cosas que parten de la vida misma, del conocimiento de la gente. Nunca voy a narrar algo que no conozca. Mis personajes brotan de la realidad. En mis películas no hay un solo personaje que no esté dentro de mi corazón, que no reaccione como yo hubiera reaccionado. (p. 90).

Tal como lo han puesto en evidencia los autores a lo largo del capítulo, qué es la infancia y cómo se construye es una de las tantas temáticas que trata el director en *Crónica de un niño solo* y al analizar la manera que tiene Favio de ver la niñez se puede ver que a través del filme era él quien se lo estaba preguntando al espectador. Él propone anclarse, introducirse en Polín y su niñez despojada no para intentar comprenderla desesperadamente sino para generar una emoción mucho más intensa que el de la comprensión. “Favio logró introducirse líricamente en una línea casi autobiográfica, vinculada a las experiencias de la infancia marginal, aquella que sobrevive a las violencias de la sociedad, entre los disturbios miserables y los reformatorios inhumanos.” (Getino, 1998, p. 56).

Para un niño como Polín que no ha conocido alegrías en su vida, es imposible pensar en la esperanza, en el buen devenir de sus acciones. La poética que utiliza Favio para mostrar a Polín es tan brutalmente sencilla, con planos vacíos y silencios ensordecedores que logra generar esa sensación de vacío no solo desde el encuadre sino dentro de cada uno de los espectadores. Como mencionaba Wolf (1992), el vacío está presente en todo momento, tanto así que incomoda desgarradoramente ya que al fin y al cabo se está refiriendo a un niño que está solo y marginado y deambula perdido entre el vacío de sus pequeños pasos. Favio ha logrado que el espectador sienta esa necesidad de querer accionar, de salir de ese lugar de espectador pasivo y comenzar a cuestionarse sobre lo que se manifiesta en la pantalla. “La posibilidad de

identificación –de verse en lo visto- completa el mecanismo de seducción en el cine...” (Machado, 2009). Al ver este filme puede evidenciarse que el espectador no está adiestrado por el relato sino que aparece el espectador consciente que recibe el discurso, lo analiza y hasta se ve identificado y reflejado en él.

Y así, en el devenir de las rupturas familiares y la miseria humana está Polín, un muchachito que en su angustioso camino hacia el adulto que pronto será, encuentra en la desdicha la tenue esperanza de escaparse una vez más.

### **3.2 Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...**

Luego del éxito que fue su primer película, Favio estrena *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* en 1967. “En efecto, la atmosfera de austeridad que alcanzará en su próximo filme...llevarán al mismo Favio a denominar su poética como de un ascetismo cruel. Definición directamente emparentada al denominado estilo ascético de Bresson.” (Domínguez, 2015, p. 32).

Despacito y a lo lejos se acerca un colectivo por un camino de tierra y rompe con el silencio de aquel pequeño pueblo. Es mediodía. La imagen de un hombre observa su entorno hasta encontrar su mirada con la de ella, La Francisca. Todo esto sucede sin que ninguno de los dos personajes se digan una sola palabra, solo miradas en el silencio. Silencio que mas adentrado el relato, va a ir siendo interrumpido por algunos diálogos ocasionales. *El Romance...* es una historia sencilla, que sucede en un pequeño pueblo, con pocos personajes y diálogos aún mas acotados. Sin embargo, detrás de la fachada de lo sencillo se esconden sentimientos que recorren todo el filme y lo hacen funcionar. Constantemente se juega con los contrastes entre el bien y el mal representados por La Francisca como la santita y la putita tal como las llama El Aniceto.

Peña (2013), señala cómo a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la manera en la que el filme de *El Romance...*, se aleja del lenguaje clásico del cine, es interesante

analizar que es justamente esa ruptura, ese quiebre no tiene valor en sí misma sino que es el tono del relato lo que le da validez. Menciona también la relación que encuentra entre la manera de contar de Favio y los espectadores, destacando que “Por el contrario, Favio se vale desprejuiciadamente de cualquier elemento o recurso formal que considere adecuado para involucrar emocionalmente al público...”. (Peña, 2013, p. 163).

Perea y Russo (2011), relatan en una entrevista a Zuhair Jury en la revista en línea *Tierra en Trance: reflexiones sobre cine latinoamericano* que Jury, el hermano de Leonardo Favio, era un artista completo ya que no solo fue guionista de varias de las obras de su hermano sino que también era director de cine, pintor y músico. A los 22 años de edad, Zuhair escribe su primera narración *El Romance del Aniceto y la Francisca*, la cual luego es llevada a la pantalla cinematográfica por Favio. Menciona Jury (2011), en esta entrevista que “*Crónica de un niño solo* e inclusive *El romance...*, son un punto de inflexión en la cinematografía argentina que merodeaba la comedia o la historia vulgar”, y de esta manera denota también la mirada que tenía sobre el cine contemporáneo. Esta manera de ver y de entender y hasta de interpretar las realidades tanto propias como las de sus personajes resalta y acompaña la manera en la que Favio hacía de esas historias y narraciones, obras de arte. Encontrando lo grandioso en lo sencillo, lo aturdidor en el silencio y las tristezas más duras en una pequeña risa. Reflexiona entonces Zuhair (2011),

Hay una equivocación: el cine no es una industria, una industria es una fábrica de alpargatas; ni es un entretenimiento, para entretenerse uno va a un parque de diversiones. El cine es una expresión de arte, se equivocan quienes creen que es entretenimiento o industria. Los que pasan por la vida como creadores deben jugarse la vida con grandeza, y saber morir de hambre y saber que sus películas las van a ir a ver nada más que veinte personas.

*En el filme El Romance...*, hay una búsqueda de expresión ya desde el guión y la historia que se va a contar. Favio y Zuhair se complementan desde lo escrito y lo visual para generar una narración que representa esta visión sobre el hacer cine mencionada anteriormente. El autor Wolf (1992), reflexiona acerca de la manera de narrar de Favio y de su utilización de los distintos recursos como elemento narrativo.



Argumenta que cuando Favio compone el cuadro vaciándolo, está utilizando mucho más que un mecanismo ya que al ir en contra de lo que estaba establecido, encuentra allí un código cinematográfico que lo va a ir desarrollando a lo largo de toda su obra como autor. “Vaciar el relato de acontecimientos es desnudarlo de altisonancias o *clímax*...similarmente, Favio, encuentra un tipo de composición que aparece con insistencia en sus filmes y que consiste en *vaciar el cuadro*.” (Wolf, 1992, p. 110).

Resulta interesante analizar la manera en la que Favio desarrolla y caracteriza a los personajes de *El Romance*... Por un lado se encuentra La Francisca, la cual es introducida casi al principio de la película, en donde se la ve a través de un vidrio, con ropa blanca, el pelo prolijo, una sonrisa frágil y la tez blanquecina. Desde el primer instante Favio elige presentarla de esta manera ya que más adentrado el relato se va a entender porqué El Aniceto la llama la santita. La Francisca permanece siempre dentro de la casa, le limpia la ropa al Aniceto y lo atiende. En ningún momento realiza ninguna queja hacia él y siempre conserva su espíritu delineado y calmo. Tanto así, que ni siquiera en el momento en el que El Aniceto la hecha de la casa hace un escándalo. Esta escena evidencia también la manera de contar de Favio y el manejo que tiene sobre los cuadros vacíos y los silencios prolongados en donde nada pareciera estar sucediendo. La Francisca, de perfil, entra a cuadro con una lágrima en su mejilla y le dice: “Bueno. Chau”. (*El romance*..., 1967).

“Favio utiliza los silencios como material expresivo, reforzando la percepción del tiempo, cierta *duración* que se experimenta en algunos barrios o pueblos de provincia.” (Domínguez, 2015, p. 32).

A partir de ese momento La Francisca va a dejar de aparecer en escena pero va a seguir estando presente en la analogía que hace Favio de las dos mujeres y los gallos. La Francisca es representada como el gallo blanco que El Aniceto cuida ya que es siempre el ganador, y el gallo negro contra el que pelea en las riñas va a estar haciendo la analogía con Lucía, la otra mujer a la que El Aniceto va a llamar la putita.

Admirable economía de recursos, impecable marcación de actores, cuidada técnica narrativa y expresiva composición visual: Favio evidencia una exquisita sensibilidad

para construir climas y conferir profundidad a pequeños conflictos y a personas simples. (Oubiña, s.f. p. 335).

Una vez que La Francisca se va de la casa, la analogía de ella y el gallo blanco va a tomar mayor importancia ya que va a ser por él, finalmente, por quien El Aniceto va a perder la vida intentando de rescatar. De esta manera el director va a estar haciendo un guiño hacia los espectadores, evidenciando que tras el error que comete El Aniceto al echar a La Francisca, a pesar de que luego la quiera recuperar –analogía con el gallo blanco- finalmente va a fracasar. Domínguez (2015), hace mención al concepto de la muerte liberadora como desencadenante de un suceso trágico y torpe que se da en la última escena de *El Romance...*

La dependencia que tiene El Aniceto tanto con La Lucía como con el usurero que le presta dinero, lo lleva a cometer una fatalidad ridícula cuando intenta recuperar el gallo de la misma persona a la que se lo acababa de vender por tratar de reconquistar a La Lucía. A pesar de que el límite es muy estrecho, El Aniceto igual continúa con la acción porque como menciona Domínguez (2015), realmente cree en algún punto que ese final puede ser en verdad liberador. El mismo personaje incluso dice: “¡Venir a vender el gallo por esta puta!...porqué no me morí?”. (*El Romance...*, 1967). Finalmente El Aniceto muere, y sin embargo “...las facciones de su rostro sugieren cierta liberación y calma.” (Domínguez, 2015, p. 54).

Siguiendo los pensamientos de Domínguez (2015), en las películas de Favio siempre hay un muro que acompaña a los personajes y que pueden, o no, ser cruzados. En *El Romance...*, el muro es tanto literal como metafórico. Este concepto del muro es lo que está permanentemente atando a los personajes a ese límite casi imperceptible pero no por eso menos detonante. “Nunca resulta caótico ni inarticulado. Las miradas se reparten y se superponen armónicamente porque la instancia narradora está presente, acechando, enmarcándolas para garantizar un flujo <natural> de la intriga.” (Machado, 2009, p. 62). En la escena comentada anteriormente de la muerte del Aniceto, la metáfora y lo efímero colisionan. El gallo que es lo único que le queda se encuentra detrás de un muro que puede elegir cruzar o no. Un muro que ha estado

presente a lo largo de toda la película, alejando al Aniceto de la realidad pero que ahora se ha vuelto, también, un obstáculo físico. Del otro lado del muro, se encuentra lo futuro, la incertidumbre de no saber qué habrá del otro lado y plantea un desafío para los personajes que se vean intervenidos por él. Wolf (1992), plantea,

Habría que reformular el enfoque del escape como objetivo único para la soledad, el desarraigo y la autodestrucción. Reformulación vinculada con que entre esos modos del agobio y la fuga falta una instancia, hay un paso ausente. Dar el salto, allí está el motor de los personajes y relatos de Favio. (p. 107).

Este impulso es lo que mueve al personaje del Aniceto a conquistar a Lucía, atravesando todo lo que hasta ahora había conseguido. Este salto del que hacía mención Wolf (1992), se lo puede relacionar con el concepto de saltar el muro que reflexiona Domínguez (2015), ya que es justamente ese pequeño impulso interno que sienten los personajes lo que los determina. El dar el salto es una ida hacia lo imposible, lo que no puede suceder, así mismo sucede con el muro. Cuando El Aniceto trepa el muro es cuando entiende y se da cuenta de que no va a poder atravesarlo; para él ya no habrá un futuro, ya no habrá un después. Lo que determina la grandeza de Favio es la capacidad minuciosa que tuvo de encontrar esos fantásticos momentos fugaces en la absoluta sencillez de personajes o lugares que sólo existieron para ser transitados.

### **3.3 El Dependiente**

Leonardo Favio, con su imagen del joven rebelde, dividido entre el cine y la música, estrena en 1969, *El Dependiente*. Esta historia transcurre en un pequeño pueblo, al igual que las otras dos películas anteriormente mencionadas, en donde ya puede sentirse un clima de soledad, de vacíos y de silencio. Fernández, vive una vida de rutinas como empleado de una ferretería, haciendo los mandados diarios y preparándole la sopa a su jefe, Don Vila. “Para no ver, o para no querer ver algo diferente, estos seres se construyen y constituyen en la rutina.” (Domínguez, 2015, p. 48).

Un diminuto haz de luz pareciera emerger en la vida de Fernández cuando un día conoce a la señorita Plasini ya que podría ser el comienzo de una esperanzadora y

aun así lejana idea de libertad. A partir de entonces el señor Fernández, ahora enamorado, enfoca todas sus energías en que llegue pronto la muerte de su jefe Don Vila para poder heredar la ferretería. Esta estrategia, en los ojos del señor Fernández parecen simples ya que el pobre Don Vila está cada vez mas viejito. Sin embargo, la espera pareciera hacerse cada vez más y más larga y lo que en principio se evidencia como algo sencillo y cercano, de a poco va convirtiéndose en una trampa infernal para el propio anhelo del personaje. Domínguez (2015), reflexiona acerca de lo que se considera rutina y lo que no, sosteniendo que más allá del formato de repetición que atraviesa a la sociedad contemporánea, existe también un formato de rutina que yace en el pensamiento que puede ser aun peor que la rutina física antes mencionada. Entonces aparece la falta de deseo como consecuencia de esta vida de rutina, consciente, en la cual el personaje se ve inmerso en ella por el simple hecho de no querer buscar una alternativa.

De esta manera el señor Fernández cree encontrar en su enamoramiento con la señorita Plasini, una escapatoria a esta rutina que ha estado consumiéndolo. No obstante, este sentimiento es rápidamente neutralizado cuando una vez dentro de la casa de las Plasini, la rutina vuelve a recaer en él entre visitas nocturnas y tazas de té.

Así, dar el salto aparece como el modo de transformar la insatisfacción del “no-lugar” -sea físico, espiritual o social- y impulsa al peregrinaje, la errabundia, los itinerarios. Itinerarios cerrados en la misma demarcación geográfica de los pueblos, poniendo alambradas invisibles a los anhelos de los protagonistas de *El Dependiente*... (Wolf, 1992, pp. 107-108).

Retomando lo que mencionaba el autor Domínguez (2015), acerca de las rutinas y el concepto de ellas como un fenómeno de mayor amplitud que una constante física social, en *El Dependiente* incluso los diálogos son rutinarios y repetitivos como si tuvieran esa ferviente necesidad interna de escatimarlos. Esta manera de comunicación que establecen los personajes, en especial el señor Fernández y la señorita Plasini, forman una especie de ritual en sus tímidos encuentros en donde ante la pregunta de uno, el otro la repite antes de responder, y así sucesivamente. “Buenas noches señorita Plasini, Buenas noches señor Fernández”. (*El Dependiente*, 1969). Incluso los personajes llegan a necesitar de la repetición para poder responder, como

cuando la señorita Plasini le pregunta a Fernández por Don Vila, y éste responde: *Don Vila... y, Don Vila, bien*. “Favio llega a un clima kafkiano por vía de la repetición y la complejización del espacio. Mantiene su obsesión por los temas de la locura...pero lo hace por las vías de la repetición y de una especie de desmesura.” (Farina, 1993, p. 18).

Favio logra un dominio del manejo de los tiempos en los que estos diálogos transcurren que generan en el espectador, así como mencionado anteriormente en *Crónica de un niño solo*, hartazgo y una necesidad de que realmente suceda algo que solamente va a concluir en una nueva repetición. “La repetición no está confinada al nivel de la historia; la planificación del film y su misma organización se apoyan sobre este recurso”. (Aguilar y Oubiña, 1993, p. 65).

Esta dependencia que tiene Fernández de las repeticiones y las rutinas es justamente lo que lo va mantener alejado de lo distinto, resguardándolo incluso de lo que él mismo cree desear que es la muerte de Don Vila. En este mundo interno de repeticiones no hay lugar para los cambios, no hay lugar para nuevos acontecimientos.

Es tal el concepto de repetición dentro del filme que incluso las puestas en escena son influenciadas por esta rutina. Tomando de ejemplo los momentos en los que Fernández va de visita a lo de las Plasini se puede evidenciar como cada personaje tiene su lugar ya establecido dentro del espacio, ya saben de antemano qué van a preguntar y qué van a responder porque nada de lo sucedido durante el día ha sido distinto del día anterior ni será distinto del día siguiente. Cada personaje tiene sus movimientos establecidos, en ningún momento se cruzan entre ellos ni invaden el espacio del otro. “El *sujeto* de la historia no puede ser sino lo viviente produciéndose a sí mismo, convirtiéndose en amo y poseedor de su mundo que es la historia...” (Debord, 1995, p. 74).

Siguiendo las reflexiones de Debord (1995), los personajes de *El Dependiente* existen porque se producen a sí mismos, son los dueños de su propia dependencia, de sus acotadas decisiones y acciones y a pesar de que no son conscientes de sus maldades, no logran generar otro sentimiento que no sea el de la pena.

Los personajes que Favio elige para sus historias provienen de las capas relegadas de la sociedad: mayormente del barrio, a veces de la periferia, cuando no del lumpenaje. Son pueblo, y en tanto parte del pueblo argentino, representan lo contradictorio. Y es precisamente ahí, en la contradicción, en la fricción de la fractura, donde está el germen de la obra de arte. Estos personajes no solo sirven de excusa para contar una historia, sino que son ellos mismos portadores de poesía. (Domínguez, 2015, p. 65).

Siguiendo los pensamientos del autor, tanto en la película *El Dependiente* como en *El Romance...*, la muerte es también, una espera liberadora. Lo que sucede con el personaje de Fernández es interesante de analizar ya que el concepto de la muerte, si bien en principio no la suya, es algo que ronda en su cabeza constantemente. Desde que se enamora de la señorita Plasini, lo único que ocupa los deseos y el tiempo de Fernández son los pensamientos de muerte. El ansía, desea y depende de la muerte de Don Vila para poder mudarse allí con la señorita Plasini. Esta sería, para él, una muerte liberadora. Sin embargo, una vez que Don Vila muere, el señor Fernández encuentra la verdadera liberación a su enferma dependencia en su propia muerte ya que es allí, en ese momento, en el que su necesidad alcanza el grado más elevado de exaltación. En Schettini (1995), Favio comenta, “Uno corre con la cara, no corre con los pies...Ahí está todo. ¿Cómo vas a mostrar los pies corriendo, si los pies no son más que artefactos? La vida pasa por el rostro.” (p. 92).

Esto remite a la escena en la que el señor Fernández corre y corre para poder liberar toda la emoción y ansiedad que siente cuando se entera que Don Vila finalmente ha muerto. En este momento la cámara acompaña constantemente al personaje, cuidando que su rostro siempre permanezca dentro del cuadro, revelando la fragilidad del momento. De este concepto del rostro como el canal por donde pasa la vida, del cual se sostiene Favio, se desprende también la manera en la que va a utilizar el rostro como recurso narrativo dentro de su discurso.

El autor Domínguez (2015), hace un análisis de la manera recurrente de Favio de mostrar situaciones y reflexiona particularmente acerca de cómo, a partir de una situación cotidiana y estable se desplaza mediante un *travelling*, a la inmediatez de el rostro de alguno de sus personajes. De lo seguro y estable de la cotidianeidad que abunda sus relatos, pasa al abismo desconocido de un rostro, y es allí en donde se

puede evidenciar la vida entera de esos personajes. Y dentro de esta cotidianeidad, también hay secretos. Secretos que están ocultos detrás de las puertas, de aquellas puertas de pueblo y aquellas otras puertas internas de cada personaje.

El autor Farina (1993), hace un análisis de los distintos secretos que ocultan los personajes y los espacios de la película así como también la manera en la que los secretos aportan a la historia distintas sensaciones. "Las puertas ocultan secretos". (p. 19).

El autor menciona por un lado el portón de la casa de la señorita Plasini, donde el señor Fernández siempre la ve cuando va de paso a hacer algún mandado para el dueño de la ferretería. Lo notorio de este portón es que tiene dos entradas; una es la casa de las mujeres Plasini, y otra es la entrada a un centro espiritualista. Lo interesante es que el director no elige esto por simple casualidad sino que utiliza el recurso en un momento en el que el señor Fernández se confunde de entrada y se encuentra con este submundo, similar a un tipo de cine italiano de terror en donde se es posible pasar de un lugar vacío y oscuro a uno populoso e iluminado con el solo atravesado de una puerta. Esta equivocación, esta acción de atravesar equívocamente una puerta es salirse de la rutina, realizar algo que solo sería posible que sucediera si fuera a través de un error. Dentro de este lugar le dicen a Fernández que se libere el también. Esto remite a la dependencia del personaje a la rutina y a todos los distintos conceptos que la palabra rutina engloba dentro de la historia. La puerta de la casa de las Plasini también es un pasaje a otro mundo, distinto al que acostumbra el personaje, pero que luego y a medida que la repetición de las visitas aumenta, se convierte también en parte de la rutina y vida diaria tanto del señor Fernández como de las Plasini.

El espacio de la casa de la señorita Plasini es terrorífico.

Si bien el director acostumbra a los espectadores, mediante la repetición, a ese espacio, a esa misma disposición de sillas y esa misma charla vacía preestablecida, hay secretos ocultos. Farina (1993), menciona ejemplos como el del hermano tonto de la señorita Plasini y el extraño paso de la señora Plasini al fondo del parque de la casa

sosteniendo un farol en su mano. “Es cine de terror, dentro de una película hipnótica y enfermiza. Los personajes son monstruosos pero, a la vez, fascinantes.” (p. 19).

Favio también hace una observación acerca de esto en una entrevista que le realiza Mahieu (1967), en donde menciona que a pesar de lo satírico de la historia, hay un fondo dramático en el cual gente sin rumbo se encuentra sumergida en un pequeño pueblo y una inmensa rutina. Concluye Favio declarando que a pesar de ello, son gente que siente.

Retomando el concepto del muro, el cual fue mencionado y analizado en *El Romance...*, también es aplicable para todas las películas de Favio siendo, *El Dependiente*, una de ellas. “Los personajes de Favio interpretarían esta condición local... y, en el mejor de los casos, regocijados o bien redimidos a través de una muerte cinematográfica. Al final, de este lado del muro, estos *héroes* ya no lo son tanto.” (Domínguez, 2015, p. 59). Esta trilogía de Favio lo introduce dentro del mundo cinematográfico como autor. Ya a partir de este momento se puede evidenciar esa búsqueda interna del director por contar diminutas historias de una manera grandiosa, el incansable amor por sus personajes y por las historias que estos narran y los pequeños pueblos en donde todo transcurre, todo sucede. Es ya desde sus inicios que Favio demuestra que “El cine no podía ser arte precisamente por construir un instrumento meramente reproductor.” (Casetti, 1994, p. 32), sino que era por algo mucho más grande y valioso que es la mirada de quien decide realizarlo. Y así, los personajes como el señor Fernández,

Son abandonados en agonía con planos generales que describen la vida que continúa, totalmente ajena. Favio aprovecha el atributo de inmortalidad del cine congelando sus muertes o resucitándolos en planos epílogos. (Farina, 1993, p. 21).

La escena final concluye con todos los puntos una vez abiertos en el principio. En este momento es donde todo se unifica, donde todo caudal de ambigüedades absurdas y enigmáticas convergen y decantan en el señor Fernández y la señorita Plasini en un sótano tomando veneno. Lo que determina el sello de Favio y su manejo de la herramienta cinematográfica como recurso narrativo es la manera en la que utiliza la cámara para contar y concluir con la historia. Parte de un primerísimo primer plano del



veneno mientras que la cámara se va alzando en plano-secuencia desde el sótano a la ferretería y luego a la calle mientras sigue avanzando, dejando atrás aquel sótano, a los personajes que se encontraban allí y a las rutinas de las cuales tanto dependían. Todo concluye en un pequeño punto, resaltando lo insignificante de la historia y de los personajes que la transitaron.

## Capítulo 4. La segunda etapa

### 4.1 Contexto

Siguiendo los pensamientos de Getino (1998), hacia los principios de los años setenta, la ofensiva popular de los países de América Latina, especialmente los del cono sur, era vista como un conflicto que debía solucionarse. De esta manera es que comienza un proceso en el cual grandes figuras políticas como la de Perón, quien había resultado exitoso en momentos en los cuales la potencia norteamericana atendía otros asuntos, ahora se encontraban en la atención de Estados Unidos.

En los países latinoamericanos como Argentina, Chile, Perú y Bolivia se podía sentir una atmósfera de desesperanza en cuanto al desarrollo y la independencia que tanto anhelaban. Cuando asume Héctor Cámpora al poder en 1973 con la mitad del apoyo de los votantes, en países como Bolivia y Chile la situación política y social era bastante tensa.

En el ámbito cinematográfico sucedía algo muy parecido ya que muchos directores de países como Brasil y Bolivia se vieron obligados a irse del país debido a la situación compleja que se estaba viviendo. En Argentina, la situación era un tanto más amena ya que meses después de la asunción de Cámpora, regresa Perón al poder y trae con ello una sensación de alivio que poco se sentía en esos turbulentos tiempos. “La fiesta cundía en las calles, tal vez como nunca había ocurrido hasta ese entonces. Inmensas expectativas de liberación nacional articulaban a las grandes masas de trabajadores...” (Getino, 1998, p. 63).

Según menciona Aguilar (2015), hacia fines de los sesenta, los directores latinoamericanos comenzaron a sentir la necesidad casi urgente de realizar un cine de carácter político. A partir de distintos fenómenos como la postulación de un tercer cine por parte del Grupo Cine Liberación o la experimentación en cuanto al montaje y sus diferentes utilidades del director boliviano Jorge Sanjinés, fue que las obras de los distintos realizadores cinematográficos comenzaron a virar y replantearse desde un

aspecto más ligado a la política. Leonardo Favio, quien hasta el momento había concluido con su trilogía cinematográfica en blanco y negro, focaliza a principio de los setenta su atención en una situación muy protagónica que estaba atravesando Argentina y era el regreso de Perón al poder. “El color pone en evidencia la vocación de Favio por la desmesura...el color completa su visión”. (Farina, 1993, p. 21).

#### **4.2 Juan Moreira**

En 1973 Leonardo Favio estrena su primer película a color, que cuenta la historia de un bandido de la zona rural del siglo XIX. Es en este momento en el que el director decide tomar una posición distinta a la que se acostumbraba, en cuanto a los conflictos políticos que estaban sucediendo en esa época en Argentina. Favio realiza en esta segunda etapa de la consolidación de su código autoral, una defensa de la fábula y la ficción, en un momento donde el carácter documental era a lo que se tendía mayormente, una restitución del sentimiento populista en un momento donde se consideraba al populismo como una secuela del peronismo que tendría que ser sobrepasada y una puesta en escena pueblerina, descartando “las recurrentes tomas de movilización de masas”. (Aguilar, 2015, p. 214).

La película *Juan Moreira* se estrena el 24 de Mayo de 1973, no casualmente un día antes de la asunción a la presidencia argentina de Héctor Cámpora, a quien Juan Domingo Perón había elegido para que él pudiera retomar al poder. Que esto sucediera generó en muchos argentinos la idea de que con la vuelta de Perón al poder se podría consolidar la “postergada –y utópica- instauración de la *patria socialista*.” (Domínguez, 2015, p. 34). Es por ello que dado por este contexto social y político que se estaba viviendo, el personaje de la película *Juan Moreira* reforzaría el sentimiento de esperanza social que se había generado en muchos argentinos.

Siguiendo a Getino (1998), la película de Juan Moreira generó una gran convocatoria del pueblo ya que había optado por retomar el tema de la injusticia social a través de un personaje marginal y gauchesco del siglo anterior. Se postulaba como un cine de protesta por la justicia social que estaba tan perdida en los países latinoamericanos.

Es por ello también que el éxito que tuvo la película no fue solamente por las características propias del filme sino que el ambiente social que se vivía en ese momento era motivo suficiente para justificarlo y entenderlo. Las masas hicieron al éxito del filme, ya que ese sentimiento que se expresaba en la película era movilizante y propio del contexto en el que se instauró. De esta manera Favio entiende que el cine va más allá de un producto por lo que su relato debe ser capaz de comprender distintas interpretaciones y lecturas, generando a su vez, mayor popularidad cinematográfica.

En este periodo que estaba atravesando Argentina, Favio elige observar la situación desde un lugar distinto al que directores del momento como Solanas, Getino y Birri, quienes hicieron del cine una herramienta de crítica social y política de carácter documental. Es por ello que en la cinematografía de Favio da un giro hacia una nueva etapa acompañada del color en donde el protagonismo de las historias estaría centrado en lo espectacular. Domínguez (2015), reflexiona acerca de la nueva etapa en la que se sumergía el director argentino. Para este entonces el clima atemporal que se vivía en las películas anteriores sería remplazado por relatos temporales con importantes momentos de la historia del país, sobresaliendo el carácter político, aunque de narración ficcional, y el concepto de justicia social que era el motor de cada uno de los personajes y de las historias. Los roles protagónicos se dejaron de ubicar en irrelevantes y ordinarios personajes pueblerinos para centrarse en personajes y leyendas históricas como lo fue Juan Moreira. Distinto de la trilogía mencionada en el capítulo anterior,

Se pasa del blanco y negro a la saturación del color. De la austeridad a la desmesura. De los silencios y los tiempos muertos a la pompa de lo sinfónico. De la anécdota o el no-acontecimiento, a la acción como causa y efecto del avance del relato. (Domínguez, 2015, p. 34).

Leonardo Favio utiliza el color para exponenciar sus obras cinematográficas y llevarlas a otro nivel. A través del cine logra generar una relación con la realidad que genera goce en los espectadores y una fascinación en aquellos espectadores que logran identificarse con los personajes y los sentimientos que ven reflejados en la pantalla y

de esta manera encontrar justificación a los sentimientos propios ya que, si una tragedia le sucede a un héroe popular, también le sucede al pueblo. Cualquiera persona, por mas sencilla, diminuta y ordinaria que sea, puede devenir en uno de esos héroes. El propio Favio destaca,

Yo no soy otra cosa que ese cine...elegí *Moreira* porque no soy otra cosa que un *emergente del pueblo*...mis personajes son lo que soy yo, con mis propios límites, de pequeñez y también de grandeza. Yo podría haber hecho exactamente lo que hacen cada uno de mis personajes, sólo que alguna vez no me animé. (Ferreira, 1995, pp. 63-65).

*Juan Moreira* es un filme de fuerte sentimiento y reflejo popular que distinto del personaje de Martín Fierro de Leopoldo Torre Nilsson quien representaba un héroe épico, Favio eligió representar lo popular desde el personaje de un gaucho con crímenes propios. Siguiendo los pensamientos de Aguilar (2015), a pesar del momento político y social en el que se instaura la película de *Juan Moreira*, Favio utiliza el filme para defender a la ficción que tan cuestionada era por otros cineastas que optaban por el género de documental como herramienta de crítica y expresión ante la realidad que estaban viviendo. Si bien en la película *La hora de los hornos*, hay una frase que hace referencia a los espectadores como cobardes o traidores, en el final del filme *Juan Moreira* Favio pareciera estar respondiendo a esa declaración acerca del rol del espectador.

Una vez que Moreira es gravemente herido y aun sigue de pie ante ese muro que no logró atravesar, la imagen del gaucho se congela y se distorsiona. Aguilar (2015), interpreta esta elección del director como una manera de otorgarle activismo al rol del espectador ya que para que la distorsión generada sobre la figura de Moreira sea interpretada, el espectador debería modificar la posición desde la cual captaba y recibía esa imagen y desentenderse de la posición inicial con la que comenzaron a ver el filme. "*Juan Moreira* no se cierra en la autonomía de la ficción...sino que ubica al espectador en una posición fronteriza, nutriéndose de las fuerzas de la leyenda y preparándose para la acción." (Aguilar, 2015, p. 217).

También resulta cierto que la introducción del color al cine de Leonardo Favio, especialmente en esta película que fue la primera en ser proyectada a color, ayudó a

generar una relación entre el personaje y el espectador. Por el momento en el que se estrenó *Juan Moreira*, las exigencias de los espectadores eran más estrictas ya que había un avance tecnológico y cinematográfico que requería una técnica que se ajuste a estos cambios para seguir sosteniendo la aprobación e identificación popular del espectador en las películas de Favio. Siguiendo a Domínguez (2015), tanto las imágenes a color como la profundización de la banda sonora generarían una mayor permeabilidad al momento de la identificación entre el espectador y el personaje. “Favio le devuelve al gaucho lo que la gauchesca le había quitado: su religiosidad”. (Gamerro, 2015, p. 215). El director vuelve a darle vida al personaje de Juan Moreira, a través de su representación, el carácter de lucha política y justicia social mediante el recurso de la fabulación y la poética.

Como menciona Aguilar (2015), Leonardo Favio utiliza la ficción como método narrativo para resaltar el carácter de lo real y el sentimiento de justicia social. En *Juan Moreira* Favio no muestra una lucha entre los oprimidos y los dominantes sino que plantea una relación entre el pueblo a través de la fábula. El vínculo se genera con mayor impronta y sentido ya que en esta película el espectador no tiene que ver una realidad reflejada por los sentimientos de alguien más sino que por lo contrario al ser la fabulación de un relato, el pueblo se encuentra inscripto dentro de él; en lugar de estar buscando desenmascarar una visión de la realidad, juegan y se identifican a través de ella. Es por ello que la función del filme no es el de transmitir cierta ideología sino que “Se construye contra la Historia, la desmiente...En el caso de la leyenda, lo revulsivo no consiste en presentar otra versión de la misma Historia sino postular una lógica enteramente diferente para el encadenamiento de los hechos”. (Aguilar y Oubiña, 1993, p. 65).

Siguiendo a Domínguez (2015), la adaptación de la historia en el guión de Favio revela el lado más humano del héroe, logrando de esta manera una mayor identificación con el personaje por parte de los espectadores. El guión se aleja de los hechos de carácter más policial para mostrar la historia de un héroe a través de la poética de la fábula, otorgándole mayor complejidad al personaje del Moreira.

Los rasgos del héroe solitario y errante se complementan en *Juan Moreira* con los espacios de la Patagonia que son fotografiados de manera tal que resulte imposible no apreciar la belleza de esos atardeceres y paisajes por los que transita el Moreira. Se puede apreciar una similitud en los planteamientos de cámara con escenas típicas del género Western, donde la cámara está situada por debajo de la altura de los ojos, un tanto picada para resaltar los cielos y paisajes del entorno, así como también la utilización del contraluz para apreciar los colores y el peso del cielo mientras que los personajes se nos presentan como una figura de rasgos indistinguibles sumergidos en la belleza de los escenarios Patagónicos.

Siguiendo a Domínguez (2015), estos rasgos solitarios y errantes mencionados anteriormente van a concluir en dos Moreiras que van a surgir a partir de la historia y las distintas necesidades que van surgiendo a lo largo del relato. Por un lado un Moreira que, en el devenir de distintas injusticias que se le cometen, decide actuar por mano propia para combatir y recuperar una justicia social que parecía haberse perdido.

En este camino personal por encontrar este orden, surge el otro Moreira, quien envuelto en un valor político que no comprende realmente, encuentra en la espada y la oscuridad de una pulpería el escondite donde no se lo ha de juzgar. El propio Moreira reclama, "Estoy sucio de verme culpable de algo que no entiendo. Hace tiempo que no entiendo". (*Juan Moreira*, 1972). Un Moreira que busca redimir su pasado a través del sacrificio. Sin embargo, como destaca Noguera (2015), este mismo escenario termina siendo donde finalmente lo encuentran al ser delatado por uno de sus compañeros. "Esta representación simbólica de ningún modo excluía la función de entretener. Por ello, a lo largo de sus múltiples representaciones, Moreira fue evolucionando". (Rodríguez, 1992, p. 24).

Hay un momento particular del filme, si bien es en su totalidad de carácter ficcional, que rompe con toda posibilidad de semejanza con la realidad narrativa que tenían otro tipo de películas como las de Solanas o Getino. El personaje de Juan Moreira tiene un encuentro onírico con la Muerte. Es ahí donde se revela el lado más mortal del héroe

ya que es en este momento en el que el personaje tiene miedo de morir, sentimiento propio de cada individuo, héroe o no. Desde la narrativa se puede evidenciar en esta escena la impronta propia del director y la poética de su relato popular, así como también se reaviva el momento trágico por el que estaba pasando el héroe. Esta elección del director demuestra también su posición en cuanto a la manera de contar la historia, que reflejaría un sentimiento popular, alejándose “del hecho real para construir su propia historia al mismo tiempo que colabora en la reafirmación del mito. (Domínguez, 2015, p. 93).

La presentación de la Muerte tanto en sentimiento como en personaje, puede ramificarse en dos aspectos que se encuentran presentes en la obra del director y que responden a la mitología propia de la historia. Por un lado se encuentra el temor a la muerte que presencia Moreira en su encuentro con ésta. Por otra parte, Favio utiliza el concepto de la muerte como recurso narrativo para respetar la mitología, alterando la cronología de los hechos a través de las imágenes. Siguiendo a Domínguez (2015), debido a que la historia de Juan Moreira era conocida por casi todo el pueblo, la muerte del personaje era inevitable.

Favio sitúa el entierro de Juan Moreira al inicio de la película para remarcar su muerte y así impedir que la incertidumbre del final no interfiera con el resto de la historia. A su vez el director denota la importancia del mito no en la muerte del héroe sino en las hazañas que lo llevaron e impulsaron a ese final, en el cual al no poder atravesar el muro, muere de pie, congelado en un fotograma final, para siempre en el tiempo. “De hecho, la historia de Moreira comprende una sucesión de injusticias que el personaje deberá enfrentar, lo que terminará generando una suerte de gesta reivindicatoria de cierta injusticia social, anhelo que reaparecerá como marca autoral en sus próximas películas.” (Domínguez, 2015, p. 95).

#### **4.3 Nazareno Cruz y el lobo (*las palomas y los gritos*)**

Siguiendo a Getino (1998), a partir de la muerte de Juan Domingo Perón, comenzó un periodo de oscuridad para el la producción cinematográfica nacional. Con las Fuerzas



Armadas (FFAA) instaladas en el poder, se inició un proceso de prohibición y censura de las películas con mayor carácter que la prohibición anterior, lo que produjo que la producción cinematográfica se reduzca así como también los subsidios otorgados por el Instituto Nacional de Cine. Para 1976, la producción anual de películas había caído a 16. El hecho de que la producción fuese muy complicada para realizar y ser aprobada por el Estado, generó que la calidad de la cinematografía descendiera notablemente. Durante este período predominaron películas de comedia suave que resaltaban lo más nefasto del país y su situación social. “La industria se redujo a sus niveles más misérimos, sostenida apenas en el cine publicitario.” (Getino 1998, p. 71). Destacados directores como Torre Nilsson también se vieron forzados a realizar producciones cinematográficas banales al no encontrar otra salida para poder seguir incursionando en el rubro cinematográfico. La elección de la historia y el momento en el que la realiza Favio, puede relacionarse, según menciona Aguilar (2015), con un acontecimiento político sucedido en 1973, en el cual el entonces presidente Juan Domingo Perón legalizó un decreto que declaraba el apadrinamiento del presidente al séptimo hijo varón, otorgándole una beca para poder concluir con sus estudios. Este decreto se relaciona con el eje central del filme de Favio, en donde el tema del séptimo hijo varón, aunque fábula de por medio, se rescata y se revaloriza.

Es en esta etapa, dado este contexto político y social que Leonardo Favio realiza su próxima película. Dentro de la segunda etapa de la construcción cinematográfica de Leonardo Favio, en 1975 se estrena *Nazareno Cruz y el lobo*, un filme que coordina una mezcla de efectos y sensaciones entre el amor y la pasión a través de una narrativa de ficción y fábula mitológica llevada al extremo. Esta película de Favio fue basada en un programa de radioteatro de Juan Carlos Chiappe, a quien admiraba. Incluso el mismo cuenta en una entrevista que le realiza Ferreira (1995), que su madre era dueña de una empresa de radioteatro y por ende, él escuchaba eso en todo momento, permitiéndole desarrollar una capacidad de fantasía mucho mayor. Para este momento se va gestando en Favio “Esa particular mixtura entre su fascinación por la cultura popular (radioteatro, héroes mitológicos) y la intelectualidad porteña de

una época en espíritu de cambio.” (Ferina, 1993, p. 10). A partir de esta fascinación es que realiza *Nazareno Cruz y el lobo*, en donde se evidencian aquellas fantasías que alimentaron la imaginación del director, ahora exacerbadas por el color y su vocación por lo desmesurado.

La película de *Nazareno Cruz y el lobo*, es una historia que cuenta la historia del Lobizón, una de las criaturas que formaba parte de la mitología clásica del Guaraní. Nazareno Cruz nace como séptimo y último hijo varón, por lo que le corresponde una terrible maldición que supone que en cada luna llena se transformaría en la criatura del Lobizón. A pesar de ello Nazareno vive su vida con tranquilidad, conocido por su amabilidad y simpatía entre los pueblerinos. Sin embargo cuando está por cumplir la mayoría de edad, Nazareno, enamorado de la joven Griselda, tiene un encuentro con el diablo, quien le advierte de la veracidad de su maldición. A partir de ello, comienzan a suceder tormentos que llevan a Nazareno y al pueblo entero a sumergirse en una oscuridad desmesurada y una tragedia saturada. En *Nazareno Cruz y el lobo*,

El procedimiento está extremado desde un inicio, abandonando todo realismo y haciendo ingresar al espectador en la leyenda: contrapicados, uso expresionista del encuadre, sobreimpresiones, cámaras ralentizadas; todos los recursos del artificio pero no como distancia, sino como exacerbación del sentimiento. El paisaje aquí no es llanura sino una serie de estrías que contienen recovecos, hondaduras, grutas, cataratas; un espacio agujereado y anticlinal que remite a una suerte de *fantasy rural*. (Aguilar, 2015, p. 220).

Favio utiliza todos los recursos, resaltando ese carácter barroco que tanto lo caracterizó en esta segunda etapa del desarrollo de su código cinematográfico, para representar el sentimiento popular a través de un relato mitológico. Nada de lo que se encuentra dentro del cuadro es casual sino que responde a una narrativa característica tanto de Favio como de la historia en sí misma. Aguilar (2015), hace mención del concepto de *fantasy rural* que remite a la capacidad del director de poder representar a través de un mundo fantasioso y espectacular, y en medio de un entorno social de abundantes tensiones y gran dramatismo político, el sentimiento popular y la justicia social tan anhelada por el pueblo. Siendo lo fantasioso parte del realismo y no una interpretación de éste.

Siguiendo al autor Wolf (1992), en *Nazareno Cruz y el lobo*, la mitología está tan presente que resalta al relato así como también lo hace el color y la saturación de las imágenes y los acontecimientos repletos de acciones y situaciones. Sin embargo, Favio aún conserva el tiempo interno de cada personaje, el cual prevalece en su primer etapa como director, quedando en contrapuesto la exacerbación de los acontecimientos. “Cuando la elección de lo aceptado es limitada, se obtiene un film amanerado, de serie, o incluso kitsch. Pero cuando de lo aceptado se utiliza verdaderamente todo...se logra el vértigo, se roza la genialidad.” (Eco, 1992, p. 287).

En este filme, incluso los entornos de naturaleza y los paisajes tienen características escenográficas y artificiales. Cada entorno, cada ambiente tiene un significado, un propósito y una justificación tanto desde lo narrativo como lo propio de la mirada autoral de Favio. Es en estos paisajes en los que el espectador se sumerge dentro de un mundo mitológico y fantasioso en donde va a encontrar, a través del relato, una identificación social y un entendimiento tanto de los acontecimientos de la historia como los sentimientos propios. Los entornos van a generar ese clima pertinente para que la historia y los sentimientos florezcan junto con la saturación de los colores en la imagen. Tanto en el área más urbana y de mayor concentración popular como en las afueras, en los bosques y cascadas en donde Nazareno y su amada harán de ese universo barroco un cómplice, un testigo más de su pasión y la fogosidad de su amor.

A éstos escenarios

Favio no sólo los convierte en un decorado espectacular sino que los interviene, los procesa, por vía de la fotografía, del viento, de los recortes que ejecuta, de las sobreimpresiones, etc. Complejizando el espacio, que nunca es objetivo, siempre es un espacio poético... (Farina, 1993, p. 21).

El filme de Favio cuenta con un carácter teatral y circense que se desarrolla y evidencia a lo largo de todo el relato. Farina (1993), encuentra una similitud entre la recreación del infierno en el filme de Favio con el estilo de Fellini, de carácter barroco, en donde hay personas incrustadas en las paredes de la cueva de estilo mediterráneo. También hace mención del grupo de personas que se agrupan para ir a buscar a Nazareno y matarlo, así como de las figuras individuales y, aunque secundarias,

forman parte del relato mitológico de Favio como la bruja, Fidelia o el borracho que hacen a la fábula de la historia con sus características teatrales y sus participaciones singulares. Es a través de éstos personajes y de las distintas acciones y sentires de Nazareno y su enamorada que Favio se distancia de la realidad para poder expresarla mejor y así, distanciamiento de por medio, es que logra reflejar el sentimiento popular y generar una catarsis del pueblo, colectiva.

El tema de los sacrificios, unido a la acción física, da particularidades a Favio...expone los personajes en su carnalidad, que se pelean, matan a otros, sangran, sufren, lloran, sudan...sus criaturas son fuerza física que, por vía poética, alcanzan lo metafísico. (Farina, 1993, p. 30).

La naturaleza, como mencionado anteriormente, juega un papel muy importante dentro de la historia de *Nazareno Cruz y el lobo*, ya que, siguiendo a Aguilar (2015), el conflicto principal del relato ya no está centrado en las distintas acciones ni en las relaciones entre los personajes, sino que es a través de la naturaleza y el entorno en donde suceden las situaciones más interesantes y de mayor sentimiento. Dentro del relato mitológico, la naturaleza es necesaria para la creación de la fábula y la funcionalidad de su narrativa. En el momento en que se encuentran frente a frente distintos aspectos contrastantes como el Nazareno humano y el Nazareno Lobizón, el pueblo y la naturaleza o lo más contemporáneo con lo antiguo es donde se distingue el eje central de la fábula.

Siguiendo a Aguilar (2015), esta contradicción pueblo-naturaleza que se presentan a lo largo de toda la historia, está determinada por la no aceptación del pueblo a lo distinto, lo que no es parte de él. Nazareno, al transformarse en Lobizón, pasa a ser un extraño para ese pueblo que antes lo acogía en sus brazos y lo recibía igual que a cualquier otro individuo. La masa, al no aceptar lo salvaje comienza a desencadenar eventos trágicos, generados por el pueblo mismo, que en pos de erradicar lo bestial, acaban cometiendo actos aún más salvajes. Entre gritos de desesperación, vientos casi artificiales y la oscuridad de la luna, la figura del pueblo se torna aún más temible que el Nazareno Lobizón, y aún más en contraste con los finos rasgos de Griselda, quien

en un acto desesperado por prevenir la muerte de su enamorado termina siendo asesinada por su propio padre.

Las muertes en Favio no son abstractas, sino concretas y muy físicas. Hay una exaltación y fascinación por la belleza de la muerte...y una vocación por héroes con finales trágicos...es inútil el intento de escapar de la propia condición, del destino, se muere al amanecer, baleado, en un muro.(Farina, 1993, p. 30).

La utilización de la ficción resulta muy apropiada para representar lo que en ese momento le estaba sucediendo al pueblo argentino, en donde Favio veía como lo bestial y salvaje se encontraba a flor de piel. A partir de esta tensión que se da en las obras cinematográficas de Favio, lo real y lo fantástico se unen para transmitir el sentimiento popular, representado por personajes reales que van a ser siempre llevados hacia lo fabuloso y lo fantasmagórico, carácter propio de lo cinematográfico.

La figura de Griselda en *Nazareno Cruz y el lobo*, juega un rol muy importante en la historia en la manera en la que influye, ésta, en la vida del protagonista. En el momento en el que el diablo Mandinga se le presenta a Nazareno y le plantea la posibilidad de elegir entre el amor o el oro, el personaje de Griselda tiene un peso mucho mayor, narrativamente, que los vastos carruajes de oro que le ofrece Mandinga. El trabajo del director está logrado desde el momento en el que presenta a Griselda tanto a los espectadores como al propio Nazareno, que *travelling* mediante, se queda obnubilado su belleza irreal y artificial. Sus rasgos rubios, su tez clara y su frágil delicadeza contrastan con los rostros de los demás pueblerinos, resaltando aún más lo artificial de su belleza. Es por la belleza extrema de Griselda que Nazareno, en su afán por conquistarla para siempre, termina en el infierno agujereado y barroco de Mandinga y luego, en su propia muerte. Como menciona Farina (1993), a través de Griselda y la capacidad de Favio de crear climas tan ficcionales como reales, es que el director se acerca, mediante su creación cinematográfica, a lo divino.

#### **4.4 Favio vuelve a la pantalla cinematográfica**

Domínguez (2015), destaca cómo en su primer etapa como director, los personajes de Leonardo Favio se destacaban, entre otras cosas, por la sencillez y la austeridad pueblerina, mientras que a partir de la segunda etapa en la que el color era uno de los

protagonistas esenciales de su técnica, los personajes protagónicos pasan a ser representados por figuras y leyendas populares como Moreira y Nazareno.

En 1993, luego de haber estado 15 años sin estrenar ninguna película, Leonardo Favio vuelve a la pantalla cinematográfica con *Gatica, el mono*, (*Gatica...*), una película acerca de la vida del conocido boxeador argentino, José María Gatica. Señala Domínguez (2015), que durante la etapa militar en argentina, la cual duró de 1976 a 1984, Favio estuvo viviendo en distintos países de Latinoamérica, dedicándose principalmente a su carrera de cantante. La época en la que el director estuvo ausente en las pantallas cinematográficas fue un momento de cambios y represiones tanto políticas como sociales para el pueblo argentino y otros países Latinoamericanos.

Señala Getino (1998), que el golpe militar de 1976 terminó de concluir una serie de restricciones cinematográficas que venían desarrollándose en los últimos años. Para este entonces la cinematografía nacional se encontraba con una censura de las películas en donde muchas que habían sido aceptadas anteriormente habían vuelto a ser censuradas. Así mismo, se produjo una paralización de todo tipo de actividad gremial relacionada particularmente a la industria del cine, y decayó la cantidad de películas realizadas debido también a una reducción de los subsidios otorgados por el Instituto Nacional de Cine, y con ello la calidad de las pocas producciones que llegaban a ver la luz. Para este período,

El acceso cultural del pueblo al medio cinematográfico con el agravante de que se trató de reducir el consumo cultural e las grandes masas –en una clara maniobra ideológico-política- al medio televisivo, plenamente controlado por los servicios de inteligencia y de guerra psicológica de las Fuerzas Armadas, y por los testaferros de la política cultural impuesta a partir de 1976. (Getino, 1998, p. 73).

Durante este periodo de oscuridad y represión social Leonardo Favio decide postergar su cinematografía para darle lugar al canto. Para el momento en el que el director regresa a las pantallas cinematográficas, con una argentina en democracia, realiza una superproducción que seguía con la estética barroca y de colores saturados de sus anteriores películas como *Nazareno Cruz y el lobo* y *Juan Moreira*. El tema del peronismo que había estado presente en estas películas mencionadas de trasfondo,

ahora en *Gatica*... sería un eje principal dentro del filme de manera implícita, tanto audiovisual como discursivamente.

#### **4.5 Soñar, Soñar**

En 1976, Leonardo Favio filma una obra particular que se diferencia de todo el resto de sus obras cinematográficas. *Soñar, Soñar*, es un filme que relata la vida de dos personajes masculinos que se alejan de su realidad para imaginarse un mundo en donde son unos verdaderos artistas. Ambos personajes cumplen una función dentro de la historia en la que se complementan el uno con el otro, formando una relación que los unirá en su búsqueda por alcanzar el sueño de ser un artista. El personaje de Mario, el rulo, es un *hippie* que deambula de pueblo en pueblo realizando un *show* de mímica en distintos bares del país. Charlie, por otra parte, es un hombre de pueblo de extrema sensibilidad que trabaja en la municipalidad del pueblo y se enorgullece de las simplezas cotidianas. El encuentro entre estas dos personalidades será lo que va a desarrollar distintas situaciones a lo largo de todo el filme.

Desde el comienzo de la película, Leonardo Favio sitúa a los dos personajes en un mismo lugar en el cual se dan a conocer. Con un plano de establecimiento, se ve dentro del cuadro a ambos personajes por primera vez. Mario está sentado al costado de un camino de tierra mientras que Charlie se acerca a lo lejos andando en bicicleta. Al pasar por al lado de Mario, le pide fuego para encender su cigarrillo, e instantáneamente Mario le dice a Charlie que se parece a Charles Bronson. Intercambian una risa ingenua, se despiden y Charlie vuelve a subir a su bicicleta. Es a partir de ese dialogo inicial, que se detona en ambos personajes una curiosidad por el otro, hay algo que les dice que tal vez esa no sea la última vez que se vuelvan a ver. Al mencionarle a Charlie de su parecido con Charles Bronson, le hace creer que lo "...que está escuchando supone un quiebre fundamental en su rutinaria vida pueblerina, ya que viene a confirmar el destino de fama del cual él siempre ha sospechado, y que ahora comienza a materializarse." (Domínguez, 2015, p. 61).

Cuando Charlie se va en su bicicleta, entra en una especie de bosque, donde la luz del sol a través de los árboles, la cámara en contrapicado su cara y la música, van a generar ese clima de ensueño en el cual el personaje va a adentrarse. Esa misma noche, Mario presentaba su *show* en el pueblo y Charlie, curioso, asiste. Al verlo realizar su espectáculo, Charlie termina sumándose y realizando números graciosos de preguntas ingenuas con respuestas obvias, causando la risa de los pueblerinos. Es en ese momento en el que comienza a forjarse la relación de estos dos personajes que se ira desarrollando a medida que avanza la historia.

Es interesante cómo, luego de realizar ese espectáculo juntos, el director elige situarlos en la mesa de un café, en donde medialunas de por medio, Mario y Charlie comienzan a conocerse. Es interesante analizar de qué manera, a pesar de encontrarse tomando un café como personas adultas, los personajes tienen una charla ingenua en donde el añorado Charlie le pregunta a Mario cómo tiene que hacer para ser artista. Por un lado se encuentra Charlie, quien encuentra en Mario una admiración por ser artista y viajar por el país viviendo de ello, mientras que Mario “Necesita tanto del escenario como de la admiración...”. (Domínguez, 2015, p. 60).

La conversación que tienen los personajes en esa escena es de vital importancia para poder comprender el mensaje que se encuentra detrás del relato de Favio. Las diferencias de los dos personajes encaja tan bien unas con otras que se unifican a través de la ingenuidad con la que ambos se manejan en sus realidades. Partiendo de la ingenuidad de Charlie, que le pregunta a Mario cómo se hace para ser artista, que se enorgullece de que en el trabajo además del sueldo le den dos trajes por año y le dejen usar la bicicleta, hasta la ingenuidad de Mario de reírse y comparar eso con el arte, la fama y los miles de dólares que no tiene y que nunca tendrá. Sin embargo, esa fantasía de creer que tiene fama, le permite al personaje de Mario vivir consigo mismo y seguir haciendo lo que hace, ya que es tanta su necesidad de hacer real esa fantasía que termina creyéndosela y viviendo en ella. “Estamos ante un realismo pero de fantasía, de las fantasías del pueblo, no son exteriores a lo real, sino que son fuerzas que operan en su interior.” (Aguilar, 2015, p. 220).



*Soñar, Soñar*, se trata de un filme que plantea la vida como la venta de la ilusión, de dos insólitos personajes que persiguen un sueño que sólo existe en la fantasía de sus mentes aunque, no obstante, no por existir en sus mentes sea menos real. Es a través de la fantasía y de la ilusión que Favio plasma una realidad, que logra hacer táctil, aunque por un breve instante, un sueño imposible. Es a través del alma de los personajes que la historia cobra vida, a través de sus ingenuas acciones por alcanzar un sueño inalcanzable que los personajes adquieren esa humanidad que sensibiliza a los espectadores y al propio Favio. Porque el alma es

Esa región en que acontece lo más grave de la existencia y lo que más importa: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño; nada de lo cual es espíritu puro sino una vehemente mezcla de ideas y de sangre. (Sabato, 1980, p. 19).

La manera en la que Favio le da vida a los personajes es mediante su alma. Es el alma de Mario la que cree fervientemente en que él es un artista, en que un país como Buenos Aires, a él le queda chico cuando siquiera puede sentarse en un bar y pedirse un café. Y eso es lo que lo impulsa a seguir adelante y a soportar cuanta humillación y desdicha se le presente, porque a pesar de ello, la esperanza de ser un verdadero artista es mucho más grande que la decepción de saber que quizá nunca podrá serlo. Es a través de esa pequeña grieta en que la historia se sitúa. En lo más profundo de los corazones de sus personajes está el motor que impulsa al relato y a las acciones que suceden dentro de él. Y también, es el alma de Charlie, el pobre Charlie, que con su ingenuidad e inocencia, ve en Mario una admiración tan grande que verdaderamente cree que él le va a enseñar a ser eso, a ser artista.

Es tanta la inocencia de Charlie, que cree que el ser artista es algo que se aprende, algo por lo que se empieza de alguna manera que él claro desconoce. Y cuando éstas dos almas se encuentran en el camino, no podrán separarse ya que la fantasía en la que viven hace que se correspondan la una con la otra; la personalidad de Mario y sus saberes tienen sentido porque existe un Charlie que admira y cree en ello. Cuando éste le dice a Mario que se las sabe todas, está alimentando su fantasía irrisoria, le da vida. "Llegados a este punto, poco importa si Mario miente o dice la verdad, o si

Charlie es fisionómicamente parecido a Charles Bronson. Lo importante es que ellos se lo creen". (Domínguez, 2015, p. 61).

En *Soñar, Soñar*, no importa si las historias de Mario o las ilusiones de Charlie son reales, o ciertas, lo que importa es que son maravillosas y por ende, es mejor vivir en esa frágil realidad de ensueño que en la cruda desesperanza.

El público que asiste a una sala trata en buena medida de reencontrarse con sus sentimientos mas hondos, que suelen pesar más que sus ideas. Un film puede llegar a enorme cantidad de público, en la medida que se conecta con sus niveles sensibles y afectivos, al margen incluso de sus cualidades técnicas, interpretativas, temáticas, y muchas veces, ideológicas. (Getino, 1984, p. 85).

De esta manera Leonardo Favio logra conectar su cine con los espectadores que deciden ver sus obras. Es a través de la profundidad del sentimiento de un ingenuo pueblerino o de un ilusorio artista, que el director llega a generar esa empatía de los espectadores tanto con los personajes y la historia como con sus propios sentimientos. Más allá de los recursos técnicos que utilice el director para contar el relato, o el lugar donde elija situar la historia o los personajes que accionen en ella, más allá de la ideología de quienes ven su obra, Favio conecta a los espectadores porque su obra se despoja de éstas características para adentrarse en un universo más minúsculo aunque no menos complejo que es el de los sentimientos. Y por ello, poco importa si quien ve sus obras es o no Peronista, vivió o no en un pueblo, quiso o no ser artista, lo que realmente tiene validez es el sentimiento que mueve a cada uno de los personajes a seguir adelante aunque sea en una realidad de ensueño, a pesar de los óbices e impedimentos de la vida.

Siguiendo a Domínguez (2015), la caracterización de los personajes de Favio en *Soñar, Soñar*, permite que se pueda evitar mencionar el tema del arte con un carácter serio, generando una aproximación al universo de lo ingenuo y lo insensato. Es por ello, que ambos personajes se repiten constantemente frases incoherentes que de ser dichas por personas serias carecerían de validez y sentido tanto para quien las dice como para la historia. El hecho de que las frases absurdas sean dichas por éstos dos personajes hace a la risa en el espectador, pero luego llama a la reflexión y deja en evidencia la idiosincrasia del pueblo argentino.

Así es como el logro del director está en situar esas frases en los personajes de Mario y Charlie, quienes para poder sobrevivir juegan a ser artistas, se inventan un mundo y sueñan con él. Es a través del arte y del sueño que logran salvarse los personajes ya que ellos “No ingresan dentro de la patología de la queja y el sufrimiento porque creen y aceptan lo lúdico de la vida. Y de hecho, son los únicos que se salvan de la muerte”. (Domínguez, 2015, p. 63). A partir de las distintas desdichas que les ocurren en su intento por demostrarse artistas, los personajes se unen cada vez más. Como menciona Farina (1993), al igual que en *Gatica, el mono*, las humillaciones por las que pasan los personajes solamente tienen sentido e importan porque pueden ser compartidas entre ellos. Desdichas que en el mundo de los sueños no valen porque soñar no cuesta nada.

Siguiendo a Domínguez, (2015), así, *Soñar, Soñar*, es un filme que hace de excepción dentro de las obras de Leonardo Favio, ya que es el único filme que tiene un final triste pero esperanzador, donde sus protagonistas no solo no mueren, sino que a pesar de estar encerrados en una cárcel, acaban embebidos en la risa y los aplausos de una multitud que hacen del mundo de los sueños, una inocente realidad.

#### **4.6 *Gatica, el mono***

La figura de Gatica se aleja completamente de aquellos personajes de pueblo que Favio representaba en su primer etapa como director, siendo ahora un personaje que vendría a reafirmar el sentimiento de un pueblo herido en aquel momento particular de la historia nacional. “Todo paraíso es un paraíso perdido.”, señala Domínguez (2015, p. 43). La apreciación que realiza el autor acerca de la película *Gatica, el mono* resulta interesante de destacar según distintos criterios que corresponden a la narración y los recursos utilizados como herramienta narrativa para el desarrollo del filme.

Domínguez (2015), utiliza el concepto del paraíso perdido para referirse a la historia de *Gatica*. Una historia en la que se puede ver reflejado el sentimiento de aquel pueblo herido de principios de los setenta, esperanzados por el retorno de un líder que tanta falta parecía hacerles. Ya desde el inicio del filme, con la llegada del tren a la estación,

Favio resalta aquel momento mítico de la infancia, entre el humo del tren y la cámara lenta. Desde el primer instante que se ve al personaje de Gatica, el director lo presenta utilizando este recurso, el cual seguirá siendo utilizado a lo largo de todo el filme para destacar aquellos momentos perdidos.

La escena que le continúa a la llegada del tren a la estación tiene una impronta particular ya que es el momento en el que el espectador va a conocer a Gatica, no simplemente de vista, sino a través del entorno y su relación con él. Ya desde niño José María Gatica tiene una debilidad por las mujeres y todo aquel submundo de cabarets y descontrol. Al ser solamente un niño, la escena es mucho más impactante ya que el propio personaje delata a su mejor amigo para poder ingresar a aquel submundo al cual, con el pasar de los años, iría a ser parte de él. Favio utiliza el personaje de Gatica para reflejar aquellos sentimientos populares que se vivían en aquel momento adelantando que todo estadio de gloria y esperanza, podría terminar en la oscuridad de un cabaret.

En primera instancia el autor menciona de qué manera, a lo largo del relato, aquellos momentos y situaciones por las que atraviesa el personaje de Gatica, esos paraísos en los que se encuentra, de a poco se van perdiendo, junto con el personaje mismo. El relato de la película se irá generando a partir de la pérdida de estos paraísos, que a medida que avanza el filme y se adentra en una profundidad mayor, más significativa será la pérdida. La manera en la que el director va a presentar y representar aquellas pérdidas es a través del recurso expresivo de la cámara lenta. De esta manera Favio asegura que el recurso narrativo acompañe al accionar y sentir de Gatica, mitificando esos momentos de gloria previos al ocaso, delatando aquellos momentos que parecen perderse en la rapidez del pasar del tiempo.

Siguiendo a Domínguez (2015), una vez que el personaje de Gatica adquiere el renombre que tanto alardea de niño, Favio utiliza el mismo recurso de la cámara lenta para resaltar lo emblemático de aquellos momentos de gloria, que en aquel momento de desconcierto popular, pasarían desapercibidos de no ser presentados mediante este recurso. Una de las imágenes mas interesantes del filme en las que el director

utiliza este recurso narrativo es el momento en el que Gatica está subido al *ring* todo ensangrentado al haber terminado una pelea y alza sus manos al aire, con banderas flameando detrás suyo, saludando a toda una multitud que lo ovaciona, y que junto con el recurso de la cámara lenta, lo enaltece.

“Así, este emergente de las clases sociales relegadas que sale a la luz, se convierte en referente de un pueblo que, para entonces, comenzaba a experimentar esa suerte de paraíso que se abría con el peronismo.” (Domínguez, 2015, p. 44).

Como menciona el autor, los personajes viven ese pequeño paraíso de manera inocente en la medida en que sus diálogos y acciones se corresponden a un comportamiento infantil, a pesar de tratarse de personas adultas. Las contestaciones de Gatica “Monito las pelotas”. (*Gatica, el mono*, 1993), cuando lo llaman Monito, se repiten a lo largo de todo el filme y hacen al concepto que se mencionaba anteriormente acerca de lo infantil en que los personajes de Favio viven los pequeños paraísos de los que menciona Domínguez (2015), así como diversos diálogos que tienen los personajes, en los que se comunican de manera infantil e inocente. A lo largo del filme, estos diálogos van a hacer que aquellos pequeños paraísos que son remarcados por el recurso narrativo de la cámara lenta, se tornen aún más visibles para los espectadores. A través del contraste entre la inocencia y los paraísos de grandeza es que Favio construye la historia.

La película *Gatica, el mono* se inscribe dentro de un contexto social y político que atraviesa todo el relato cinematográfico. Según menciona Farina (1993), Favio logra manipular distintos elementos dentro de sus obras para generar una síntesis del mito y de la historia. Es a través del personaje de Gatica que Favio representa al pueblo y a un sentimiento popular. En el momento en el que el director elige superponer el mito a lo político, acaba realizando una síntesis que se ve reflejada en sus personajes. Gatica es, según menciona Favio en Farina (1993), “La apretada síntesis de nuestro pueblo...entonces está en todo su esplendor, en el amor, en su locura, en sus mentiras infantiles, en lo que en definitiva es nuestra gente.” (p. 35).

Aquellas características propias de Gatica resultan verosímiles en el relato ya que responden a la historia de un pueblo, y qué más verdadero que la representación de un pueblo y un sentimiento popular que se expresa en sus personajes, en quienes forman parte de él. Y añade Favio, “Y cuando cae, emerge nuevamente de esa muerte a través de la memoria popular, que es lo que nosotros rescatamos. Es lo que aún nos queda del peronismo. Es la historia de nuestro país.” (Farina, 1993, p. 35).

A través de Gatica Favio logra trasponer la historia de un pueblo herido. Aquel que supo de la grandeza, del esplendor y la gloria, así como también de la oscuridad y la desesperanza. La historia del pueblo es parte de Gatica así como Gatica es parte de la historia, y como parte de ella se nutre y acciona de tal manera que la representa y le da vida. Los personajes de Favio reflejan el sentimiento argentino a través de cómo se relacionan con su entorno. Siguiendo a Domínguez (2015), la ingenuidad de Gatica se ve expresada con gran claridad en el momento en el que se encuentra con el presidente Juan Domingo Perón luego de terminar una pelea y le dice “¡Somos lo más grande general! ¡Dos potencias se saludan!” (*Gatica, el mono*, 1993). En aquella ingenua frase, Favio sintetiza la idiosincrasia argentina de confundir la grandeza con la fama, y lo hace a través de sus personajes. El no narra la historia, el pueblo y sus personajes son quienes lo hacen.

En esa escena del *ring*, Favio refleja en una imagen, al pueblo y al padre. Entre la oscuridad, una luz que recae solo en ellos dos deja al descubierto la relación entre ambos, entre Perón y el pueblo. Por consiguiente, es de esperarse que tras su caída, le suceda la de Gatica y la del pueblo. Farina (1993), utiliza en concepto, orgullo de perdedor, para referirse a los personajes de Favio como Gatica, quien pretende ser respetado a pesar de los insultos que hace, exclamando repetidas veces que para comunicarse con él hay que pedir audiencia. El personaje, quien confunde la gloria con la fama, pretende y acciona como si fuese algo más de lo que es. Al punto tal de igualarse con la figura del presidente Juan Domingo Perón.

La relaciones entre los personajes de Favio es interesante ya que el director le otorga una gran importancia a las masculinas. Los personajes de Favio se encuentran en

constante soledad, aún estando en pareja o rodeados de personas, pareciera no haber manera de escaparle a la soledad y el silencio interno de éstos. En *Gatica, el mono*, la relación de amistad entre Gatica y El Ruso es esencial en la historia, y plantea la retórica de porqué, a pesar de todas las traiciones, aunque infantiles, que le realiza Gatica a su amigo, éste último aún permanece a su lado.

Farina (1993), reflexiona acerca de lo mencionado y destaca que, “Sus criaturas están realmente solas cuando no tienen amigos, y esa amistad vale cuando se forja en la desgracia y en la humillación, en situaciones que importan por ser compartidas”. (p. 43). Lo que plantea el autor deja al descubierto la ingenuidad con la que los personajes de Favio se relacionan y la manera en la que las situaciones que se plantean en la historia son ingenuas ya que solo importan si se comparten. Las humillaciones, los diálogos repetitivos, las preguntas y traiciones infantiles resultan de sus personajes y sus desgracias compartidas en desesperados intentos por huir al silencio y la soledad.

A partir de la interpretación que realiza el autor Farina (1993), acerca de la manera en la que Favio traspone en Gatica la realidad del pueblo, también surge una disyuntiva. Al mostrar una realidad a través de un mito, es decir, al generar una mitificación de la realidad, éste la subyace ya que el contexto histórico no es expuesto por Gatica, el mito. Como señala el autor, es en este momento en que se produce una grieta, un quiebre entre el realismo del contexto histórico y político y el discurso poético de Favio. Al poetizar y cargar en el personaje de Gatica la realidad de un pueblo, el relato se fractura, la realidad supera a la mitificación de la misma y la excede.

No obstante, siguiendo su mirada acerca de que la manera en la que los espectadores perciben y se identifican con la realidad es a través del mito, declara: “La verdad está en lo que la gente sueña que Gatica fue...toda historia real es un borrador, corregir, tachar y volver a escribir.” (Farina, 1993, p. 36). De esta manera el director establece y refuerza su visión acerca del cine. Su cine no es un cine para pocos, y frente a la realidad que se encuentra visible, Favio la traspone al mito, se aleja del cine

documental para brindarle a los espectadores una realidad fantástica, en el sentido épico del término.

Como menciona Aguilar (2015), el director sostiene que el verdadero vínculo entre el artista realizador y el pueblo se determina a través de la fabulación. Es por ello que a la hora de representar una realidad y generar la identificación de un pueblo en ella, Favio encuentra en el mito y su poética narrativa la clave para que esto suceda. No busca mostrar la realidad, que ya se encuentra visible a los ojos de todos, sino que busca la identificación de su pueblo en ella. La manera en la que utiliza los recursos para lograrlo es lo que le da la impronta a su cine. Lo ingenioso de Favio está en lograr que de diálogos ingenuos y traiciones infantiles, el pueblo se reconozca y se refleje en esa realidad mitificada.

Siguiendo a Farina (1993), hasta antes de realizar *Gatica, el mono*, las historias que narraba Leonardo Favio pertenecían a un ámbito rural, de las afueras de la ciudad, de pueblo. Sin embargo, a pesar de ser ésta su primer película urbana, la manera en la que el director posa la mirada se aleja de la de un paisaje porteño. Los ambientes que elige el director para contar la vida de Gatica pertenecen a un ámbito más sombrío que porteño, ya que corresponde a su mirada de la situación por la que estaba atravesando el pueblo, alejándose de lo meramente descriptivo para acercarse a lo narrativo. Favio logra esto “Abandonando todo realismo y haciendo... uso expresionista del encuadre, sobreimpresiones, cámaras ralentizadas; todos recursos del artificio pero no como distancia, sino como exacerbación del sentimiento.” (Aguilar, 2015, p. 220).

Los espacios del cabaret, el *ring* de menores, los callejones oscuros con mendigos, las fiestas, los circos, son espacios característicos al personaje y a su entorno, lo cual hacen que la historia se corresponda con quienes la viven y los lugares donde se sitúan. También esta elección de los ambientes hace referencia y refuerza lo mencionado por Domínguez (2015), acerca de la inmadurez y lo infantil de sus personajes. Los ambientes funcionan porque hacen al conjunto del relato y conforman



al personaje a través del cual el pueblo se ve reflejado, él narra a través de sus personajes.

En las obras de Favio, los personajes son solitarios y viven calvarios intentando salir de esa desesperación. En *Gatica, el mono*, esta característica se puede relacionar con el reflejo de un sentimiento popular. En el personaje de Gatica pueden encontrarse una mezcla de características que lo hacen a como es; traiciones, ingenuidades, maldades infantiles, brutalidades y sutilezas que responden a lo solitario de su persona. Así como en los ojos de Favio, Gatica es una representación del pueblo, los sentimientos de éste, también son los de un sentimiento popular. Aquella idiosincrasia argentina de dejarse engañar por la fama está presente en Gatica, ese sueño esperanzador se refleja a su vez en el pueblo. Teniendo a la figura de Perón como el padre, una vez que los militares terminan de derrocar su gobierno, sucumbe consecuentemente, el sueño y la gloria de Gatica, del pueblo. A través de esta idea de Favio se expresa el sentimiento popular de una sociedad perdida en la desesperanza y el fracaso de una grandeza que no volverá. De esto hace mención Domínguez (2015), cuando menciona el concepto del paraíso perdido. Fugaces momentos detenidos, estacionados en el tiempo, apabullados por la fama y la gloria de lo efímero, de lo que casi no fue y lo que nunca volverá a ser.

Siguiendo al autor mencionado, es entonces que dentro de estos paraísos perdidos se encuentra deambulando un personaje solitario como José María Gatica. Un pobre tipo que demanda tan solo un poco de amor, que en representación del pueblo significa la salvación, y que con la ausencia del padre, parece nunca llegar.

Gatica muere tirado, abandonado como un perro, y en él se puede ver a un pueblo entero, también abandonado por un proyecto que no pudo concretarse. Sueños, promesas y anhelos quedan tirados junto a él, de este lado del muro... cierto orden de armonía se ve escindido por una cosa a la que los personajes se deberán enfrentar, y que en su intento por superarla fracasarán. (Domínguez, 2015, p. 57).

Es por ello, que el personaje de Gatica encuentra la liberación y la salvación en su propia muerte, así como tantos otros personajes de Favio en las demás obras.

Domínguez (2015), reflexiona acerca de la muerte liberadora y de dar el salto al muro.

Conceptos mencionados anteriormente a lo largo del PG y que se repiten nuevamente

en *Gatica, el mono*. El muro en las obras de Favio pueden estar presentes físicamente o ser simplemente una sugestión, pero el significado se filtra en toda la historia y le da sentido a aquella muerte liberadora de sus personajes.

En *Gatica, el mono*, el muro es un límite que lo sigue a Gatica como su propia sombra y que se evidencia de manera explícita en el momento en que lo arrolla un colectivo. Es ese momento, en que el límite finalmente sobrepasa al personaje, quien en su soledad más liberadora, no logró atravesar el muro y escapar de aquel pasado que ha sabido ser mejor.

#### **4.7 Perón, sinfonía del sentimiento**

En el año 1999, Leonardo Favio realiza una obra cinematográfica que lo llevaría a poder plasmar filmicamente su gigantesca devoción por el peronismo. Según menciona el autor Domínguez (2015), el inicio del proyecto fue a partir del entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, Eduardo Duhalde, quien le pide a Favio que realice un documental por el 50 aniversario del 17 de Octubre de 1945. Principalmente el documental iría a transmitirse por televisión en el año 1995. Sin embargo, ante el encargo del gobernador, Favio “excede el compromiso desde todo punto de vista y se aboca durante cinco años, 1994 y 1999, a la realización de este proyecto.” (Domínguez, 2015, p. 39).

No solamente asumió un compromiso mucho mayor al que le habían sugerido, sino que además el proyecto concluyó en una majestuosa obra cinematográfica de casi seis horas acerca de lo que había sido la época del peronismo.

Si bien Favio estaba alejado de sus colegas cinematográficos abocados al cine documental, en *Perón, sinfonía del sentimiento*, logra desarticular el discurso documental utilizando las imágenes sin ninguna intención de ocultar su admiración hacia el arte de la política y de la época peronista. Esta obra cinematográfica, si bien puede ser considerada en muchos aspectos de carácter documental, se aleja del discurso tradicional ya que en ningún momento sugiere plasmar una realidad objetivamente sino que la totalidad de la obra está pensada y realizada en pos de

hacer una reverencia ante el peronismo y sus personajes. Es desde la admiración que Favio logra realizar esta obra cinematográfica y señala que,

La elección del tema es algo misterioso que está adentro de uno. Hay un asunto místico en el cine. Algo hay. Alguien te escribe, alguien te guía. Porque si no, no es posible que aquello que he encontrado y sigo encontrado sea, inclusive, más bello de lo que pensaba. (Ferreira, 1995, p. 62).

Al decir esto, Favio está haciendo hincapié en la manera en la que él ve el cine. El misterio que se esconde detrás de la elección del tema, la ayuda que recibe por fuera de su propia persona, y la sorpresa de encontrar sus obras aún más bellas de lo que las imagina son parte de la esencia más pura de Favio. Es desde este lugar que él crea sus obras, que sus personajes cobran vida y sus historias se eternizan en el tiempo. Así fue como lo hizo con *Perón, sinfonía del sentimiento*, creó una obra cinematográfica tan monumental que resultó aún más bella de lo que se podría haber imaginado jamás. Ahí se encuentra el homenaje que le rinde al peronismo, ahí está su agradecimiento que lejos se asemeja al de un documental histórico, sino que se acerca más aún a la realidad y resalta aún más los sentimientos ya que dentro de esa obra está él y está el pueblo.

Siguiendo al autor Domínguez (2015), ya desde un inicio se puede evidenciar la fascinación de Favio para con el peronismo. El hecho de que el filme tenga una duración de 346 minutos, no es más que una clara muestra de la apasionada obsesión del director por no querer dejar ningún detalle fuera de la obra ya que siente esa necesidad interna de tener que mostrar y decirlo todo.

Como menciona el autor Domínguez (2015), la gráfica con la que se empapa la obra de Favio, tiene características que remiten tanto al realismo americano como al socialista soviético de revolución. La elección de incorporar esta estética gráfica de ilustraciones pedagógicas y movilizadoras que remiten a esa época fue una herramienta que se utilizó durante el gobierno peronista y que el mismo Favio adaptaría a su obra. Es decir, que la obra cinematográfica de Leonardo Favio no fue pensada únicamente como un documental acerca del peronismo sino que desde sus cimientos es una obra que está pensada y armada con el formato peronista, como si

hubiese sido realizada en aquella época y como si no fuera suficiente con que el eje único y central sea Perón.

Favio estaba tan dedicado a la realización de esta obra que debía rendirle homenaje no solamente contando la historia de lo que había sido la gloriosa época peronista sino que homenajearla sería para él también, hacerlo a través del propio relato, su estética y su formato y su técnica. De esta manera el director también estaría evocando a lo que había sido una época de gloria que ya no volvería, retomando aquel concepto de los paraísos perdidos mencionados en el capítulo anteriormente. “Perón ya no está, y son su imagen y la de Evita las que permanecerán como íconos de una época dorada que no pudo continuar...otro *Paraíso* se perderá para siempre.” (Domínguez, 2015, p. 46). La elección de conservar las mismas formas del peronismo e incluirlas dentro de su obra a través de imágenes, remiten a una nostalgia de un paraíso que se ha perdido para siempre.

A través de esta obra cinematográfica, Favio de alguna manera logra detener ese momento de la historia, congelarlo y hacerlo eterno, en pos de atacar la amarga tristeza con las imágenes de aquella esperanzadora época dorada. Como menciona Aguilar (1993), para mostrar el acercamiento y la devoción de Favio por el peronismo, “La cámara documental no está afuera o distanciada del pueblo (no se trata de una representación), sino que es más bien uno de los agentes para que este se haga más consciente, más nacional, más real.” (pp. 218-219).

La utilización del carácter documental en el estilo cinematográfico de Favio no genera un distanciamiento objetivo entre la historia y sus espectadores, sino que desde el primer momento del filme, Favio está dejando todo al descubierto. No hay lugar para la objetividad en este relato ya que desde la primer imagen que aparece en cuadro, el director no solamente está determinando su claro punto de vista sino que también sumerge al espectador en él.

Siguiendo a Aguilar (1993), es interesante destacar la manera en la que la figura de Perón y el sentimiento peronista lograron que el caos que dejó su caída, no distanciara al pueblo sino que más bien lo uniera. A pesar de que Perón ya no estaba físicamente,

su legado y su devoción por el pueblo y la patria fueron aún más grandiosos y lograron atravesar la barrera temporal y espacial para implantarse en el espíritu de la masa y transformar esa desesperanza en un verdadero sentimiento popular de unión. Es a través de este sentimiento que Favio realiza esta obra cinematográfica, es a través de este sentimiento que le rinde homenaje a aquello en lo que él había creído y creería su vida entera. Favio declara que su “Cine es producto de un sentimiento. Mi cine lo hace la gente, yo simplemente filmo. El sentimiento básico es mi formación popular.” (Ferreira, 1995, p. 61).

En todo momento ese sentimiento que menciona el director se ve reflejado durante el relato. Su manera de narrar y la utilización de los distintos elementos narrativos cinematográficos los implementa para reflejar su más profundo sentimiento y rendirle homenaje a aquella gloriosa época peronista. Su compromiso es completo y su intención por expresar todo y decir todo es absoluta. Ningún detalle puede faltar, todo debe ser un gran conjunto monumental de sucesos que despierten en los espectadores aquello mismo que el peronismo despertó en Favio. Y es a través de esa convicción personal, interna de Favio, que logra realizar la obra cinematográfica con el nivel y la profundidad que la realiza.

Resulta interesante destacar el nivel de compromiso de Favio para con el relato, que se revela a lo largo de toda la obra cinematográfica. Desde el primer momento el director acude a unificar la obra desde todos sus aspectos tanto técnicos y visuales como también sonoros, generando esa sensación de melancolía por aquel pasado glorioso al cual él le supo ser devoto. En todo el relato se evidencia la suavidad con la que Favio trata a la obra y cuida de cada detalle en pos de expresar y reflejar su absoluta admiración por aquella gloriosa época. Tanto así, que se evidencia en su máxima expresión en el momento en el que Perón finalmente muere. Siguiendo a Domínguez (2015), para ese entonces la figura de Perón ya excedía a la historia y a lo popular, sino que se inscribía dentro de la mitología del pueblo. Y, al pertenecer ahora a una de las obras cinematográficas de Favio, su figura era la de un héroe al cual le rige la poética narrativa de su director.

Al momento de narrar la muerte de Perón, Favio elige ubicarlo, recortar su imagen del resto y envolver su cuerpo con flameantes banderas argentinas. Utilizando el sonido de bombos y la música épica, Evita embalsama el momento con sus alegóricas palabras. “Todo el conjunto establece la entrada de perón a la gloria. De espaldas, *suspendido en el cosmos*, camina entre las aguas de la eternidad...como Moreira, Gatica o Evita, Perón no muere sino que *entra en la inmortalidad*”. (Domínguez, 2015, p. 70).

La figura, el héroe, Perón, se canoniza en el tiempo, es decir, no muere. Su figura y lo que ha sido para el pueblo argentino se mantiene vivo en el sentimiento popular y en el espíritu del pueblo al cual él había logrado impulsar. En esta obra cinematográfica a Perón no se lo ve morir. Su figura alcanza, a los ojos del Favio, la gloria eterna. El sentimiento popular peronista es inmortal y no se rige por el espacio ni el tiempo, sino que viviría dentro de cada individuo que supo apreciar y distinguir su grandeza por el resto de la eternidad. A través de esta representación, a través de esta obra cinematográfica, Favio le otorga a Perón su ingreso a la gloria.

#### **4.8 Aniceto**

En el año 2008, Leonardo Favio estrenó la que sería su último filme, el cual cerraría un círculo que había permanecido abierto hace más de cuarenta años. *Aniceto*, fue una reelaboración del filme *El Romance...* filmado en 1967. Si bien la narrativa de *Aniceto* se mantiene igual que la primer versión, el director lleva el relato a un nivel completamente diferente en cuanto al planteamiento no sólo de lo estético y la forma sino también desde lo conceptual.

Domínguez (2015), comenta acerca de cómo, a pesar de las evidentes diferencias formales de ambos filmes, lo que se mantiene intacto es la narrativa, el hecho de que ambos filmes estén basadas en el cuento. A lo largo del desarrollo de su código autoral, Favio realizó transposiciones de los cuentos escritos por su hermano Zuhair Jury, y trabajaron juntos en una dupla que funcionó en todo momento. El cuento del cual proviene la historia que cuentan ambos filmes es *El Cenizo*, escrito por el

hermano de Favio. En *Aniceto*, el director se hace presente al comienzo del relato, evidenciando que va a ser él quien narre el cuento. Utilizando el recurso de la voz en off, el director señala que aquello que se está por ver es verdaderamente un cuento. A partir de ese momento rompe con el relato, se evidencia frente al espectador y a su vez lo hace partícipe. El mismo Favio reflexiona, “Cuando crecí me di cuenta: soy un narrador de cuentos, éste es mi oficio, ésta es mi profesión.” (Schettini, 1995, p. 205). Domínguez (2015), reflexiona acerca de la instancia en la que se da el cuento, y señala que su construcción pertenece al momento de la niñez, en donde todo se simplifica y todo se vuelve más sencillo de lo que en verdad es. De aquí, que se puede analizar el planteamiento escenográfico que tiene el filme *Aniceto*, que se diferencia de aquel planteado por el director para *El romance...* En la propuesta escenográfica de la última obra de Favio, se genera un cambio radical en contrapuesto con lo que planteó en sus filmes anteriores. En *Aniceto*, desaparece el realismo por completo y esto se puede evidenciar principalmente a través de la escenografía.

Retomando la relación mencionada entre la niñez y la construcción del cuento, se puede destacar la manera en la que, en la escenografía de Favio, los elementos que están presentes son verdaderamente simples. Una luna redonda de cartón y unas nubes de algodón hacen a la construcción de un escenario teatral, completamente alejado de cualquier realismo naturalista. “Acá es donde la *artificialidad* se vuelve funcional a la creación de sentido, y así, este mundo de formas elementales creadas por Favio, se constituye en un nuevo realismo.” (Domínguez, 2015, p. 73). Leonardo Favio fue un director que creía que el realismo se acrecentaba mucho más cuando éste era tratado desde la ficción y la fábula. Se alejaba de plasmar realidades a través de una cámara objetiva y documental sino que se involucraba en las historias, en los personajes y en sus sentimientos, ya que era él quien estaba narrando esos cuentos. Por ello, el hecho de que Favio haya planteado un escenario tan plástico y plano, de carácter teatral, remite al compromiso que tenía el director con lo que él creía. Mediante la artificialización del entorno, Favio está comunicando verdaderas emociones y sentimientos, en vez de estar representando una realidad de manera

natural y documental. Remitiendo a una estética como la del cineasta pionero del cine fantástico, Georges Méliés, Leonardo Favio reelabora el cuento de El Cenizo, luego de casi más de cuarenta años de la primer versión.

La forma en la que el director plantea la realización de el filme *Aniceto*, difiere de la de *El romance...* principalmente porque en éste último, el escenario es real y natural, mientras que en el otro filme prevalece lo plástico y artificial. Sin embargo, ambos dos tienen ese tratamiento de lo ascético en cuanto a lo que se ve en el cuadro, al entorno. Señala Domínguez (2015), la relación que encuentra entre la utilización del recurso de lo ascético, y el arte del *haiku*. Comenta el autor, que éste arte japonés se trata de un proceso en el cual menos es más. Por ello, el autor lo relaciona con el cine de Favio ya que considera que, “Favio deconstruye la imagen, seleccionando y aislando muy pocos elementos que, como en el haiku, bastan para transmitir un sentido o plasmar una imagen.” (Domínguez, 2015, p. 76). Leonardo Favio saca todos los elementos innecesarios para dejar solamente aquello que le resulta esencial al relato y sus personajes y le da prioridad a singulares elementos que, en conjunto, construyen el universo narrativo del cuento.

Resulta interesante destacar también la manera en la que el director vuelve a utilizar el recurso de lo sencillo y lo esencial, como en la primer etapa de la trilogía en blanco y negro, habiendo pasado por la etapa de lo espectacular y barroco, y de la saturación tanto del color como de la imagen y los elementos que la componen. La utilización de lo esencial en la realización de la obra *Aniceto*, es fundamental para la reelaboración del cuento y para dar cuenta de cómo, a través de la artificialización del entorno, la imagen no solo no deja de cobrar sentido, sino que lo adquiere con mayor profanidad. En esta reelaboración, Favio se detiene a observar, y al hacerlo logra vaciar la imagen y revalorarla. “Y cuanto más precisa es esa observación, más única es también. Y cuanto más única es, más próxima se encuentra a la imagen...La observación es la base principal de la imagen fílmica.” (Tarkovski, 2008, p. 130). El autor evidencia el funcionamiento de la observación como componente principal de la imagen fílmica, y sugiere la manera en la que cuanto más precisa sea esta observación, más cerca va a



estar de la imagen. El hecho de que la puesta en escena sea artificial y remita a una puesta teatral le quita profundidad al ambiente, pero sin embargo el relato se vuelve aún más real porque se valora lo esencial, lo únicamente necesario.

Siguiendo a Domínguez (2015), la ubicación de la cámara en el lugar del espectador, remite nuevamente a una puesta teatral, convocando a que el espectador participe del cuento y se corra de su lugar pasivo. Mediante la utilización de este recurso, Leonardo Favio propone dos sensaciones a los espectadores. En primer lugar, el impacto generado por la artificialización del espacio hace que el espectador le preste más atención a la imagen y por lo tanto se distancie del relato. Por otro lado, ese distanciamiento generado por el impacto de lo artificial convoca a que el espectador tome una postura reflexiva acerca del relato, logrando que se vuelva consciente de lo que está sucediendo, tal como lo había planteado Favio al comienzo del filme, concientizando que aquello que se presentaría en la pantalla sería, en efecto, un cuento. “El extrañamiento y el retardo de las emociones, a través de la conciencia de la forma, las torna a la larga mucho más fuertes e intensas.” (Sontag, 2008, pp. 233-234).

Nuevamente, Favio dispone la utilización de los recursos narrativos del cine para generar una reacción por parte del espectador y construir así una identificación ya que él sostenía que sólo podía filmar aquello que conocía muy bien. Es por esto que su cine es tan genuino, porque es mediante su obra cinematográfica que generó ese sentimiento de identificación tanto de él para con lo popular, como de los propios espectadores hacia sí mismos. El código cinematográfico de Favio, y su consolidación autoral reposa en la identificación de los valores a través de su singular poética narrativa.

El universo artificial en *Aniceto*, se genera anulando la profundidad y generando consecuentemente, la plasticidad de la imagen. Alejarse del naturalismo podría generar que se pierda la credibilidad de la imagen. Sin embargo, la veracidad del relato se mantiene ya que responde a un sentido que no hace más que profundizar el realismo y atribuirle la verosimilitud que le corresponde a la narración. “Se deben

preferir las cosas imposibles pero verosímiles a las posibles increíbles.” (Aristóteles, 2009, p. 195). Resulta interesante analizar la manera en la que el arte cinematográfico se ha dedicado a eliminar cualquier rastro que evidencie al artificio, en pos de acercarse lo más posible al realismo, acostumbrando al espectador a sentarse frente a una pantalla y ver lo que le pasó a alguien más. La cinematografía de Leonardo Favio se convalida con el público y lo convoca constantemente a quitarse de ese lugar pasivo para poder reflejar en su propia realidad, los sentimientos de los personajes que ven a través de la pantalla. Los espectadores son quienes terminan de construir el sentido de la obra así como también el sentido de identidad.

Como reflexiona Domínguez (2015), *Aniceto*, actúa como síntesis de toda su obra cinematográfica. El director se aleja de la temática épica y política característica de su estilo para concluir con un filme que está despojado de esa línea temporal, y por ello, entra en la abstracción y se relaciona con lo más esencial y lo más puro del relato. La primer etapa de Favio fue acogida bajo lo abstracto y atemporal, mientras que la segunda etapa se distinguió por la constante referencia política y temporal en el relato. Por esto es que *Aniceto*, es la síntesis de estas dos etapas que concluyeron en un solo filme que englobó todos los aspectos que Favio fue adquiriendo a lo largo de su desarrollo cinematográfico y la construcción de un código autoral.

## Capítulo 5 La síntesis

### 5.1 Las etapas de Leonardo Favio

A lo largo del PG se ha hecho un relevamiento de la obra cinematográfica completa del director argentino Leonardo Favio, analizando uno por uno sus filmes y destacando los aspectos más relevantes de cada uno para generar una acercamiento a su mundo cinematográfico. En la obra de Favio se pueden diferenciar dos etapas, por un lado la primer trilogía, filmada en blanco y negro, conformada por *Crónica de un niño solo* (1964), *Este es el romance del Aniceto* y *La Francisca...* (1965), y *El Dependiente* (1967).

La segunda etapa ya corresponde a la etapa del color en el cine de Favio. Los filmes que se inscriben dentro de la segunda etapa son *Juan Moreira* (1972), *Nazareno Cruz y el lobo* (1974), *Soñar, Soñar* (1976), *Gatica, el mono* (1991), *Perón Sinfonía del sentimiento* (1999) y *El Aniceto* (2007).

Si bien dentro de la obra cinematográfica completa de Favio se pueden distinguir estas dos etapas, todos sus filmes se corresponden entre sí, principalmente porque son producto de una misma persona que era fiel a su estilo y a su manera de hacer cine. Lo que puede identificar dos etapas dentro de su obra es un aspecto técnico que responde también a una época específica, siendo la primer etapa la que tenía la imposibilidad de filmar en color. No obstante, su primer trilogía y la utilización del blanco y negro es lo que le da la identidad a estas tres obras que hubiesen sido completamente ajenas a si mismas de haber sido filmadas a color.

La falta del color en la primer etapa de Favio fue utilizada para resaltar los sentimientos de los personajes y los climas de sus historias. Siguiendo a Domínguez (2015), el conocimiento de Favio “le ha permitido aprehender los refinamientos del lenguaje cinematográfico... entendiendo al cine como *obra* de un artista.” (p. 29).

Por esto es que ya desde la primer trilogía, Favio contaba con un manejo de las herramientas narrativas y discursivas del cine y fue mediante su uso e implementación

en los primeros tres filmes, que la ausencia de color no se presentó como una limitación sino que fue uno de los factores que le dio vida a las historias.

## **5.2 Del ascetismo y la sencillez**

*Crónica de un niño solo*, filmada en 1964, fue la ópera prima de Leonardo Favio. Si bien antes de este film él había sido parte de otros proyectos audiovisuales, fue éste su primer estreno en la pantalla cinematográfica. Ya desde el comienzo, Favio se presenta ante las pantallas cinematográficas con un carácter y un estilo propio que lo diferenciaba de los trabajos de quienes hacían cine por ese entonces. Como menciona Farina (1993), "Favio no proviene de una cultura académica en cuanto a su formación estética. Esto le otorga cierta singularidad...desde el inicio produjo un cine de sentimientos." (p. 8).

Para Favio la falta de una formación intelectual fue lo que lo diferenció de sus demás colegas ya que su estilo y su mirada del cine provenía de algo mucho más intuitivo que era ver y leer sobre cine. Las influencias de Godard y Truffaut, entre tantas otras, fue lo que lo llevó a generar ese estilo propio que se vio representado desde su primer película, y que se fue desarrollando e incrementando con el pasar del tiempo, combinando todas esas influencias europeas con sus raíces, sus vivencias y su fuerte sentimiento de lo popular.

Como menciona Farina (1993), desde el momento en que Leonardo Favio comienza a participar como actor en distintas películas cinematográficas, se va germinando dentro de él esa admiración y curiosidad por la cultura popular, fomentada también por el radioteatro y el intelecto que lo rodeaba.

Lo interesante de su ópera prima *Crónica de un niño solo*, es cómo se evidencian estas influencias cinematográficas de Favio en la totalidad del filme, desde la estética, la puesta de luces, la ubicación de la cámara, hasta las locaciones, la historia y sus personajes. En esta primer etapa el director ya deja al descubierto el tipo de cine con el cual él se identifica y es aquel de los sentimientos. Más allá de lo interesante de las

puestas en escena, el motor de las historias de Favio son siempre los personajes y sus sentimientos.

La constante lírica que tiene *Crónica de un niño solo*, no se remite únicamente a las influencias de Favio, sino que es parte de su testimonio, de su postura y su convicción para con el cine. Desde el primer momento, él se presenta tal cual es, sin tapujos ni vergüenza, eso que se ve en su primer filme es un pedacito de su vida, de su mirada y de su singularidad. Con sus otros dos filmes, que forman parte de su primer etapa como director cinematográfico, *Este es el romance del Aniceto y La Francisca...*, y *El Dependiente*, sucede lo mismo. Los personajes y sus emociones son el motor de las historias y es a través de donde Favio logra conectarse con el espectador y transmitir su mirada de lo popular.

Los tiempos en el cine de Favio son imprescindibles, y forman parte de su impronta como director cinematográfico. En esta primer etapa se puede notar como el manejo del tiempo en las obras de Favio son claves fundamentales para que la historia se desarrolle correctamente y para que sus personajes puedan expresar y sentir y transmitir todo aquello que desborda la pantalla cinematográfica. El método narrativo que utiliza el director en sus obras es el de detener el tiempo, generar estadios y vaciar las escenas de acontecimientos para resaltar esas sensaciones que les surgen a sus personajes y así transmitirlos al público. A través de este recurso Favio logra incomodar al espectador, sacarlo de su lugar de comodidad para llevarlo al lugar de las sensaciones, a la profundidad de las emociones y reflejar un poco de su vida en ellas.

Otro de los métodos que complementan con el vaciamiento del cuadro es el de lo que Wolf (1992), llama "El *agigantamiento de lo minúsculo*". (p. 109). Leonardo Favio logra, mediante este recurso, que sus personajes lleguen, en momentos determinados, a pequeños estallidos que solo se agigantan en contraste con lo minúsculo y lo austero de los demás acontecimientos de la historia. De esta manera, personajes como Polín, el Sr. Fernández y El Aniceto atraviesan por estos momentos de agigantamiento

minúsculo, casi tan fugaz como la diminuta esperanza que los impulsa a lo largo de sus historias, a querer escapar, a ser libres y a cruzar el muro.

Esta primera trilogía filmada en blanco y negro, intimista, atemporal, focalizada en personajes de barrio, que comienza con una influencia de cierta modernidad – Torre Nilsson, Bresson– y que conformará el sustrato para la voz propia de Favio, se cerrará para abrir paso a una nueva etapa. (Domínguez, 2015, p. 33).

El autor hace referencia, a través de esta cita, a lo que fue la primer etapa del director, resumiendo todos los aspectos que se fueron mencionando en el capítulo y que definieron lo que fue su presentación hacia el mundo cinematográfico. Los tiempos vacíos, los personajes incógnitos de pueblo, las historias íntimas, minúsculas y privadas van a consolidar la primer etapa cinematográfica de Favio para dar paso a una segunda etapa, que más allá de ser filmada a color, dejará la sencillez de la etapa anterior para pasar a resaltar lo épico, lo fantástico y lo espectacular.

### **5.3 Del barroco y la desmesura**

En esta segunda etapa, Leonardo Favio dejará de lado la atemporalidad que protagonizaban los relatos anteriores para marcar definitivamente un espacio y un tiempo histórico y darle paso a la importancia de lo político dentro del relato así como también al peronismo y sus personajes. A partir de esta segunda etapa se puede evidenciar el compromiso que tenía el director para con el peronismo, y como éste estaría presente a lo largo de todas sus obras, de sus personajes y sus sentimientos.

El carácter de lo espectacular se puede ver con total claridad en esta etapa, en donde lo austero de las historias de la primer etapa quedan relegadas entre la saturación del color y los silencios eternos se sumergen a la sinfónica y sus instrumentos. Los personajes ya no serán simples pueblerinos como Polín, el Sr. Fernández o Aniceto, sino que ahora el protagonismo de éstos recaerá en importantes figuras de la historia argentina y de la mitología popular como Juan Moreira, Gatica, Nazareno Cruz y el mismo Perón.

El primer filme de Leonardo Favio en esta segunda etapa es *Juan Moreira*, filmada en 1972, estrenada un año después. Ya desde este momento se puede notar el cambio con el que Favio va a comenzar con lo que va a ser su segunda etapa

cinematográfica. Teniendo como referencia la primer trilogía, que fue su presentación al mundo del cine, Leonardo Favio se aleja de la sencillez para entrar en la total desmesura tanto de las historias y los acontecimientos como de sus personajes. Wolf (1992), entonces declara,

La necesidad de acontecimientos conecta con la relación historia-leyenda y con la mitología por un lado, y con la problemática del cambio en los modos de narrar el tiempo, por otro...exhibe los trazos de una contradicción que combina la sobresaturación de acontecimientos y la mantención de ciertas peculiaridades de su poética del tiempo. (p. 112).

Siguiendo al autor Aguilar (2015), el primer filme de esta segunda etapa, *Juan Moreira*, viene a ser una respuesta a la película sobre Martín Fierro que había estrenado su mentor Leopoldo Torre Nilsson en 1968, así como también al filme documental y político de Solanas y Getino replanteando su postura para con su relación entre el cine y la política. Esta etapa fue en la que el director utilizó a sus personajes para transmitir y reflejar un sentimiento popular que se venía sintiendo por ese entonces. Alejándose del carácter documental de colegas como Solanas y Getino, Leonardo Favio encuentra en la ficción y la fabulación la clave para poder conectarse con los espectadores y generar un vínculo popular. "*Juan Moreira* hace una defensa de la ficción en un momento en que su eficacia era cuestionada." (Aguilar, 2015, p. 217).

Los personajes de las obras cinematográficas de esta segunda etapa son a través de los cuales Favio va a darse a conocer, su vida, su historia, sus sentimientos y su compromiso con su manera de hacer cine. Resulta interesante lo que comenta Favio en Ferreira (1995), acerca del porqué en la elección de sus personajes, en donde dice que él no los elige, sino que éstos se le imponen. Es entonces a partir de esta imposición que sus personajes cobran vida propia y se relacionan con la historia, guían a Favio a través del relato y comunican mediante sus acciones y sus sentimientos. Es por esto que el director logra generar esa relación con los espectadores ya que todo lo que sucede en sus historias y con sus personajes es muy genuino y nace de los propios personajes e historias.

A partir de la segunda etapa, el director va a plantear una relación distinta con el espectador en donde pondrá la experiencia de lo popular al servicio del espectador para que éste pueda identificarse y reflejarse, en lugar de querer imponerle o condicionarle de qué manera debería responder ante el relato. Desde *Juan Moreira* se evidencia la búsqueda del director para con los espectadores, que se fue profundizando aún más con todos los filmes que le siguieron. Leonardo Favio fue un hombre en busca del sentido más primario de las cosas, que alcanzó todo lo que se propuso. Entonces, en esta búsqueda él encontró en el sentimiento popular una conexión con los espectadores ya que éstos también se veían reflejados en sus personajes y en sus sentimientos.

Siguiendo a Farina (1993), en esta etapa de Favio, la introducción del color a su cinematografía evidenció su vocación por lo desmesurado y lo espectacular. La estética en los filmes de la segunda etapa pasan a ser más artificiosos ya que no sólo produce los decorados para las escenas sino que además los interviene y los complejiza, incluso si son ambientes naturales, manteniendo la poética del espacio que ahora no es más ascético sino que pasa a semejarse a un estilo más barroco sobrecargado. A través de esta artificialización y fabulación tanto del espacio como de la historia y sus personajes, Favio, “No está quebrando la impresión de la realidad...sino que subraya el candor del público como actitud frente a la magia del espectáculo.” (Farina, 1993, p. 22).

En esta segunda etapa, caracterizada por la desmesura y lo barroco de su estética y sus personajes, el director logra que en este ambiente de lo fantástico y lo espectacular, los personajes puedan accionar con total honestidad en el relato y que las historias en las que se inscriben sean verosímiles, reales y genuinas tanto para los espectadores como para su propio juicio de lo cinematográfico.

Es mediante los personajes que Favio se comunica, se expresa y se recuerda a sí mismo, generando en los espectadores una especie de catarsis colectiva. Y en todos sus filmes, se puede evidenciar la importancia del rol del personaje dentro de la historia y la vocación del director por la convocación de lo popular.



#### **5.4 Este es el romance de Favio y la cultura de lo popular**

A lo largo de toda su filmografía, Leonardo Favio fue construyendo a través de las historias y de los personajes, un vínculo con los espectadores que iba más allá de un simple sentimiento de empatía para con los personajes. Lo que logró el director fue convalidar su cine con el público, convocar a que el espectador se pueda identificar con los sentimientos de los personajes aunque éstos no fueran ni de la misma clase social ni hayan pasado por las mismas situaciones que ellos. Lo que Favio transmitía con sus películas era el sentimiento de lo popular y de justicia social sin caer en documentales que mencionaran una época en particular sino que subjetivamente pudo encontrar esa pequeña grieta por donde comunicarse y darse, a su vez, a conocer. El mismo Favio declara que “El sentimiento básico es mi formación popular, rodeada de un mundo creativo...tengo una perspectiva de la vida y de la creatividad que me hace estar enraizado con la gente. Repito: la gente soy yo.” (Ferreira, 1995, p. 61).

Constantemente el director se sentía parte de esa gente para quien él hacía el cine, y no era desde una postura de ubicarse o mimetizarse con las personas para llegar a ellas sino que verdaderamente él era eso, él era el pueblo y él era la gente. Su manera de ver las cosas y de construir relatos a través de la ficción fue producto también de la manera en la que el lograba utilizar su creatividad para generar y transmitir esos sentimientos que luego trascendían la pantalla y recaían directamente en el espectador.

Leonardo Favio disfrutaba de hacer un cine que fuera nacional a lo largo de la historia porque hacer cine era parte de ser fiel y genuino a sí mismo y a sus valores más primitivos, los cuales comparte y evidencia a lo largo de su obra cinematográfica. Su vocación era hacer cine, era estar comprometido con un pueblo que necesitaba de sus relatos y sus personajes para poder reflejarse en los sentimientos, y a su vez Favio necesitaba de estos personajes para darse a conocer y expresarse y reflejar su vida en ellos.

Favio señala, “Lo que acontece en la pantalla es verdad. Porque en todo caso cada uno de nosotros está cumpliendo una función de ficción...el cine podría llegar a ser la

representación auténtica de la verdad.” (Ferreira, 1995, p. 65). En su cine hay una construcción de identidad muy marcada que se disfraza de personajes solitarios, marginales y hasta en leyendas y mitos populares, pero que están ahí en todo momento. A pesar de que el director utilice la ficción, el sentimiento de identidad que se refleja es real. Es desde este estilo genuino que surgió el romance entre Leonardo Favio y la lírica con la que, entre la sencillez y la desmesura, logró generar el sentimiento de identidad popular y ubicar su obra dentro de las más emblemáticas de la historia del cine nacional.

## Conclusiones

A lo largo de la historia, el cine ha atravesado distintas etapas que lo fueron formando y llevando a encontrar un lugar dentro del cual pudiera identificarse y desarrollarse como tal. Ha sido, el cine, un proyecto de sueños, una idea alocada e imposible, un negocio, un simple experimento, un comunicador de masas e ideologías, un vocero cultural, un reflejo popular y social, un elemento de propaganda, un mundo de maravillas, historias, ha sido personajes y emociones, un pasatiempo, un aparato reproductor de imágenes en movimiento, un objeto de análisis para los críticos, un arte maravilloso. Y ha sido, también, la salvación de muchas almas que encontraron en la magia del cine la herramienta para poder expresar y crear su propia realidad, por más sencilla y diminuta que ella fuera. Leonardo Favio fue un director que supo serle fiel a aquello que él creía que era el cine.

Han sido sus grandes influencias cinematográficas, las que le han otorgado al director las herramientas necesarias para poder expresarle un mensaje a las personas, siendo fiel de sus métodos y recursos. También ha atravesado por etapas que supieron evidenciar la singularidad de sus relatos cinematográficos, comenzando por una etapa de sencillez y ascetismo hasta llegar a la etapa del barroco, la saturación y la espectacularidad. Sin embargo, en ningún momento dejó de transmitir ese arraigado sentimiento de lo popular.

Retomando la hipótesis planteada por el PG siendo esta, la inexorable identidad argentina en la obra de Favio como herramienta singular para la creación de su código autoral, se llega a la conclusión de que efectivamente fue el reflejo de la identidad argentina el elemento esencial que lo llevó a construir un código autoral propio y auténtico. Si bien el estilo fílmico de Leonardo Favio se destacó del resto por los distintos motivos que se fueron planteando a lo largo de los capítulos del PG, no fue solamente eso lo que determinó lo singular de su obra. Leonardo Favio no fue quien descubrió a la gente sino que él fue quien se dejó descubrir a través de su cine. Es por ello que también a partir de este planteo, la estética fílmica de Favio fue una

consecuencia de su obra, de su manera de mostrarse a través del cine. El manejo de las herramientas cinematográficas provienen de las necesidades de sus personajes y de las historias. Y allí recae lo interesante de la relación de Favio con el cine. Su obra cinematográfica le fue tan genuina a él como sus personajes y sus espectadores.

A través de un estilo muy característico se sumergió y comprometió con la vida de cada uno de sus personajes así como también con sus historias. Leonardo Favio fue un hombre defensor de los marginados, tanto sociales como emocionales, que reflejó su vida en las historias de sus obras cinematográficas. Él creía en el cine que reflejaba la realidad de quien lo hacía ya que el querer asemejarse con lo extranjero no le resultaba algo genuino. Su cine era su vida. La genialidad de Favio estuvo en poder generar que los espectadores se identificaran con los sentimientos de sus personajes a pesar de no compartir ninguna de las características de ellos.

Él encontró en el cine un escape, un sitio en donde refugiarse y animarse a soñar. Su cine era su vida. Sus personajes eran un reflejo de pequeñas partes de sí mismo y sus acciones, sus diálogos y sus conflictos respondían a lo que él una vez dijo, que pudo haber echo en algún momento pero no se animó. Cada historia era su historia, cada pequeño pueblo era su pueblo, cada sentir de los personajes era su sentir. Favio era un director de cine que reflexionaba acerca de una realidad social en la cual él se identificaba. Aunque fuese un exitoso y reconocido boxeador o el ayudante en una ferretería de pueblo, siempre su reflejo y cariño con los personajes estuvo presente y fue incondicional.

El aporte que logra hacer este PG va más allá de un mero análisis sobre la filmografía de un director nacional, y más aún de un reconocimiento hacia lo que fue su obra. El PG revaloriza la obra cinematográfica de un director argentino que fue verdadero a sí mismo y a su gente, que valoraba sus raíces y se nutría de ellas en cada una de sus obras, un director que defendía sus ideales y podía ver más allá de un personaje, de una sencilla historia o un diálogo infantil. El aporte es para con los apasionados que creyeron en la magia del cine, y en las lágrimas de un Juan Moreira que moría bajo un sol abrasador. El PG reaviva esos personajes y esas historias, y reubica la obra

cinematográfica dentro de las más emblemáticas del cine nacional porque fue genuina a sí misma, a su gente y a su cine.

Al ver el cine de Favio, se lo ve a él y lo auténtico de su historia. Aunque no fueran un Aniceto, un Sr. Fernández, un Gatica o un Juan Moreira, los sentimientos de estos personajes trascendieron la pantalla para reflejarse en quienes fueron parte de esas historias. Su cine se convalida con el público y es allí en donde reside su máximo logro. Más allá del manejo de las distintas herramientas cinematográficas, de la temática de sus filmes, la soledad de sus personajes, los lugares en donde transcurrieron sus historias, el logro de la obra cinematográfica de Favio está en que a través de ella pudo expresar el verdadero sentimiento de lo popular, de lo argentino y develar la crudeza de las circunstancias humanas.

Al transitar por las distintas obras de Leonardo Favio, la autora de este PG se ha encontrado con la profunda admiración de conocer la vida de un hombre que ha sabido serle fiel a su historia, a su pasión, a sus personajes y al pueblo. Su cine, fue, es y seguirá siendo, su vida.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, G.M y Oubiña, D. (1993) *De cómo el cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo S.A.
- Amato, G. y De Sica, V. (Productores), y Favio, L. (Director). (1965). *Crónica de un niño solo*. [DVD]. Buenos Aires: Real Films.
- Ara, M. (2014) *El sonido Audiovisual*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3063.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3063.pdf).
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1<sup>a</sup> ed. 2<sup>a</sup> reimp.
- Ashuger, W. y Bresky, A. (Productores), y Favio, L. (Director). (1966). *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* [DVD]. Buenos Aires: Renacimiento Films.
- Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Argentina: Editorial Paidós.
- Basile, E. (2009) *La familia en la pantalla nacional*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XII. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/126\\_libro.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/126_libro.pdf).
- Bassuk, V. (Productor), y Favio, L. (Director). (1999). *Perón, Sinfonía del sentimiento*. [DVD]. Buenos Aires: Fundación Confederal y 101 Producciones.
- Battle, D. (1998). *El legado de Torre Nilsson*. Recuperado el 14/5/2016. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/109896-el-legado-de-torre-nilsson>.
- Bazin, A. (1958). *Qu'est ce que le cinema? I. Ontologie el langage*. Paris: Editorial du Cerf. Citado por: Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Milán: Ediciones Cátedra.
- Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Árdora. Citado en: Caparrós. L, J. M. (2009). *Historia de cine mundial*. SIN CIUDAD: RIALP.
- Calisto, M., Cosuelo, J.M., España, C., García.O, R., Insaurralde, A., Landini, C., Maranghello, C. y Rosado, M.A. (1992). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.
- Caparros Lera, J.M. (1990). *El film de ficción como testimonio de la historia*. Historia y vida, num. 58, extra: El cine histórico. Barcelona.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Milán: Ediciones Cátedra.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Bueno Aires: La Marca.
- Eco, U. (1992). *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen.

- Farina, A. (1993). *Los directores del cine argentino: Leonardo Favio*. Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina.
- Favio, L. Hurovich, T. y Sires, J. (Productores), y Favio, L. (Director). (1973). *Juan Moreira*. [DVD]. Buenos Aires: Centauro Films.
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. (1988). *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas.
- De Benedetti, O. y Favio, L. (Productores), y Favio, L. (Director). (1975). *Nazareno Cruz y el Lobo*. [DVD]. Buenos Aires: Producciones Del Plata S.A.
- Domínguez, P. (2015). *Favio, entre la sencillez y la desmesura*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Gamarro, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro, los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García, S. (s.f). *Cine durante la dictadura, de 1976 a 1983*. Leer Cine, revista de cine & cultura. [Revista en línea]. Recuperado de: <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=17>
- García, W. (2008). *Leonardo Favio: la estética en el cine argentino*. Recuperado el 24/4/2016. Disponible en: <https://abraxasmagazine.wordpress.com/2008/01/17/leonardo-favio-la-estetica-en-el-cine-argentino/>.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Getino, O. (1998). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Argentina: Ciccus.
- Getino, O. (2007). *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- González Arroyave, J.C. (2002). *Truffaut era el cine*. Recuperado el 4/5/2016. [Revista en línea]. Disponible en : <http://www.ochoymedio.info/article/8/Truffaut-era-el-cine/>.
- Gonzalo Polanco, M. (2008) *La estética en los filmes de Wes Anderson*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3601.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3601.pdf).
- Gurovich, G. (2014) *Cine y Cultura*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2958.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2958.pdf).
- Huertas, J, L.F. (1986). *Estética del discurso audiovisual*. Barcelona: Editorial Mitre.
- Klein, I. (2007). *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.
- Knop, F. (Ed.). (2014). *Escrito 93*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla*. Barcelona: Gedisa editorial.

- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Marzorati, Z. (2008) *Cine e Historia. El filme como herramienta didáctica*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXII. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=295&id\\_libro=128](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=295&id_libro=128).
- Meléndez, M. (2012) *Influencias del cine clásico en el cine actual*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/1477.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1477.pdf).
- Monteagudo, L. (2012). *Un niño solo, un cine grande*. Recuperado el 13/6/2016. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-207207-2012-11-06.html>.
- Moore, J.M y Wolkowicz, P. (2007). *Cines al margen: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Argentina: Librería.
- Moroza, A. (2015) *Observador Invisible*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3623.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3623.pdf).
- Ubiña, D. (s.f.). Leonardo Favio. *La Nación Revista: Cien años de cine*. 27, 334-335. Buenos Aires.
- Parrilla, A. (Productor), y Favio, L. (Director). (1993). *Gatica, El Mono*. [DVD]. Buenos Aires: Instituto Argentino de Ciencias Audiovisuales (IACA).
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna-INT.
- Raís Fuertes, B. (2012) *El cine como arte*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/1500.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1500.pdf).
- Rodríguez Delgado, P. (2015) *Cine social, expresión y voz para todos*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3638.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3638.pdf).
- Rodríguez, M. (1999), "El inmigrante italiano y la gauchesca", citado en: Pelletieri, O. (Ed.), *Inmigración italiana y el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez Ponferrada, B. (2013) *Visualizar el sonido, y oír la imagen*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/1655.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1655.pdf).
- Sabato, E. (1980). *Apologías y rechazos*. Barcelona: Seix Barral .
- Sáez, L. (2014). *El Aniceto de Favio*. Recuperado el 21/9/16. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.elespectadorimaginario.com/aniceto/>.



- Sambi, C. Y Treffinger, J.M. (Productores), y Favio, L. (Director). (2007). *Aniceto*. [DVD]. Buenos Aires: La Posta Post House Cauti.
- Schettini, A. (1995). *Pasen y vean*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sires, J. y Favio, L. (Productores), y Favio, L. (Director). (1976). *Soñar, Soñar*. [DVD]. Buenos Aires: Producciones Del Plata S.A.
- Sires, J. Tarantini, A. y Torre Nilsson, L. (Productores), y Favio, L. (Director). (1969). *El Dependiente*. [DVD]. Buenos Aires: Producciones Del Plata S.A.
- Sontag, S. (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Delbolsillo.
- Tabarrozzi, M. (2007). Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti. *III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: Sedici.
- Tarkovski, A. (2008). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- Wolf, S. (1992). *Cine Argentino: La otra historia*. Universidad de Texas: Letra Buena.

## Bibliografía

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica .
- Aguilar, G.M y Oubiña, D. (1993) *De cómo el cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo S.A.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires. Paidós.
- Amato, G. y De Sica, V. (Productores), y Favio, L. (Director). (1965). *Crónica de un niño solo*. [DVD]. Buenos Aires: Real Films.
- Ara, M. (2014). *El sonido Audiovisual*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3063.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3063.pdf).
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1<sup>a</sup> ed. 2<sup>a</sup> reimp.
- Ashuger, W. y Bresky, A. (Productores), y Favio, L. (Director). (1966). *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* [DVD]. Buenos Aires: Renacimiento Films.
- Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Argentina: Editorial Paidós.
- Basile, E. (2009) *La familia en la pantalla nacional*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XII. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/126\\_libro.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/126_libro.pdf).
- Bassuk, V. (Productor), y Favio, L. (Director). (1999). *Perón, Sinfonía del sentimiento*. [DVD]. Buenos Aires: Fundación Confederal y 101 Producciones.
- Battle, D. (1998). *El legado de Torre Nilsson*. Recuperado el 14/5/2016. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/109896-el-legado-de-torre-nilsson>.
- Bazin, A. (1958). *Qu'est ce que le cinema? I. Ontologie el langage*. Paris: Editorial du Cerf. Citado por: Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Milán: Ediciones Cátedra.
- Birri, Fernando. 1988. *Cine y subdesarrollo. En Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*. Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), México D.F.
- Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Árdora. Citado en: Caparrós. L, J. M. (2009). *Historia de cine mundial*. SIN CIUDAD: RIALP.
- Calisto, M., Cosuelo, J.M., España, C., García.O, R., Insaurralde, A., Landini, C., Maranghello, C. y Rosado, M.A. (1992). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.
- Caparros Lera, J.M. (1990). El film de ficción como testimonio de la historia. Historia y vida, núm. 58, extra: El cine histórico. Barcelona.

- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Milán: Ediciones Cátedra.
- De Benedetti, O. y Favio, L. (Productores), y Favio, L. (Director). (1975). *Nazareno Cruz y el Lobo*. [DVD]. Buenos Aires: Producciones Del Plata S.A.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Díaz, M. (2006, Marzo, 27). *Los decretos de necesidad y urgencia en Argentina*. [mensaje de blog]. Recuperado de <http://miguelangeldiazabogado.blogspot.com.ar/2006/03/los-decretos-de-necesidad-y-urgencia.html>
- Domínguez, P. (2015). *Favio, entre la sencillez y la desmesura*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Eco, U. (1992). *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen.
- Eisenstein, S. (2010). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Farina, A. (1993). *Los directores del cine argentino: Leonardo Favio*. Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina.
- Favio, L. Hurovich, T. y Sires, J. (Productores), y Favio, L. (Director). (1973). *Juan Moreira*. [DVD]. Buenos Aires: Centauro Films.
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. (1988). *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Gamarro, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro, los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García, S. (s.f). *Cine durante la dictadura, de 1976 a 1983*. Leer Cine, revista de cine & cultura. [Revista en línea]. Recuperado de: <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=17>
- García, W. (2008). *Leonardo Favio: la estética en el cine argentino*. Recuperado el 24/4/2016. Disponible en: <https://abraxasmagazine.wordpress.com/2008/01/17/leonardo-favio-la-estetica-en-el-cine-argentino/>.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Getino, O. (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Getino, O. (1990). *Cine y dependencia*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- González Arroyave, J.C. (2002). *Truffaut era el cine*. Recuperado el 4/5/2016. [Revista en línea]. Disponible en : <http://www.ochoymedio.info/article/8/Truffaut-era-el-cine/>.
- Gonzalo Polanco, M. (2008) *La estética en los filmes de Wes Anderson*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3601.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3601.pdf).

- Gubern, R. (1998). *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Guevara, F. (2015). *Más allá del Mito. De la hibridación del Cine Latinoamericano y sus orígenes*. Buenos Aires. Proyecto de graduación. Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_de\\_proyectos/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=2950](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2950)
- Gurovich, G. (2014). *Cine y Cultura*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2958.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2958.pdf)
- Halperín, P. (s.f) *Los '60 y '70 en Argentina Parte II. Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina*. Ediciones del instituto movilizador de fondos cooperativos. Buenos Aires.
- Huertas, J, L.F. (1986). *Estética del discurso audiovisual*. Barcelona: Editorial Mitre.
- Klein, I. (2007). *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.
- Knop, F. (Ed.). (2014). *Escrito 93*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Maranghello, C. (2006). *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Marzorati, Z. (2008) *Cine e Historia. El filme como herramienta didáctica*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXII. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=295&id\\_libro=128](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=295&id_libro=128).
- Meléndez, M. (2012) *Influencias del cine clásico en el cine actual*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/1477.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1477.pdf).
- Metz, Ch. (1972). *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Monteagudo, L. (2012). *Un niño solo, un cine grande*. Recuperado el 13/6/2016. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-207207-2012-11-06.html>.
- Monteagudo, L. (27 de diciembre de 2012). *A la memoria de Leonardo Favio*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://www.unmundoperfecto.blogspot.com.ar/2012/12/obituario-diferido-de-leonardo-favio.html>.
- Moore, J.M y Wolkowicz, P. (2007). *Cines al margen: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Argentina: Librería.

- Moroza, A. (2015) *Observador Invisible*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3623.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3623.pdf).
- Muleiro, V y Seoane, M. (2001). *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Oubiña, D. (s.f.). Leonardo Favio. *La Nación Revista: Cien años de cine*. 27, 334-335. Buenos Aires.
- Parrilla, A. (Productor), y Favio, L. (Director). (1993). *Gatica, El Mono*. [DVD]. Buenos Aires: Instituto Argentino de Ciencias Audiovisuales (IACA).
- Pardo, A. (2003). *El oficio de producir películas: el estilo Puttnam*. Barcelona: Ariel Cine.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Perkins, V. F. (1976). *El lenguaje del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna-INT.
- Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal bolsillo.
- Raís Fuertes, B. (2012) *El cine como arte*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/1500.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1500.pdf).
- Ríos, P. (2009). *El Cine según Truffaut*. Recuperado el 8/6/2016. [Revista en línea]. Disponible en: [http://www.soitu.es/participacion/2009/02/15/u/paularios\\_1234723739.html](http://www.soitu.es/participacion/2009/02/15/u/paularios_1234723739.html).
- Rodríguez Delgado, P. (2015) *Cine social, expresión y voz para todos*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3638.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3638.pdf).
- Rodríguez, M. (1999), “*El inmigrante italiano y la gauchesca*”, citado en: Pelletieri, O. (Ed.), *Inmigración italiana y el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez Ponferrada, B. (2013) *Visualizar el sonido, y oír la imagen*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/1655.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1655.pdf).
- Rondi, G. L. (1983). *Los grandes maestros del cine*. Buenos Aires: Emecé.
- Sabato, E. (1980). *Apologías y rechazos*. Barcelona: Seix Barral.
- Sáez, L. (2014). *El Aniceto de Favio*. Recuperado el 21/9/16. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.elespectadorimaginario.com/aniceto/>

- Sambi, C. Y Treffinger, J.M. (Productores), y Favio, L. (Director). (2007). *Aniceto*. [DVD]. Buenos Aires: La Posta Post House Cauti.
- Schettini, A. (1995). *Pasen y vean*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sires, J. y Favio, L. (Productores), y Favio, L. (Director). (1976). *Soñar, Soñar*. [DVD]. Buenos Aires: Producciones Del Plata S.A.
- Sires, J. Tarantini, A. y Torre Nilsson, L. (Productores), y Favio, L. (Director). (1969). *El Dependiente*. [DVD]. Buenos Aires:
- Sontag, S. (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Delbolsillo.
- Tabarozzi, M. (2007). Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti. *III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: Sedici.
- Tarkovski, A. (2008). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- Trapero, P. (1999). "El neorrealista bonaerense". *El amante cine*, número 88.
- Universidad de Alicante. (2007). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: John, D. Sanderson.
- Verardi, M. (2005). *Representaciones y procedimientos espacio-temporales en el Nuevo Cine Argentino*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales: Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Wolf, S. (1992). *Cine Argentino: La otra historia*. Universidad de Texas: Letra Buena.
- Zunzunegui, C. (2001). *Robert Bresson*. España: Cátedra.