

Follas do Cineclub | 08/02/2023

Crónica Dun Neno Só
(Crónica de un niño solo, Leonardo Favio,
Arxentina, 1965, 79', VO)
Presentada por Carolina Cappa

02

(tirado de <http://www.conlosojosabiertos.com/cronica-de-un-cineasta-solo/>)

Nun festival latinoamericano de cinema (se mal non recordo, o FICCO de México) alguén (un programador, un xornalista, un espectador) preguntame quen considero o director máis importante da historia do cinema arxentino, ao que sen dubidar (e nese momento doume conta de que é esa certeza a que debo esclarecer algunha vez) respondo: Leonardo Favio. O meu interlocutor solta unha risa seca pero rapidamente reprime a ao ver que non se trata dunha brincadeira, mentres eu trato de explicarme o seu desconcerto: foi coma se el me dixese que o mellor cineasta mexicano é Jorge Negrete. (Favio é coñecido en toda América Latina como o autor de «Fuiste mía un verano» ou «Simplemente una rosa», e seguramente lembrado polas películas homónimas nas que el mesmo actuou, como Sandro ou Palito Ortega, pero que non condescendeu a dirixir.) Que un cantante popular poida ser á vez un secreto cineasta de culto é algo que poucos fóra de Arxentina entenden, se é que nós terminamos de entendelo... Porque esa ponte que traza Favio entre o ser culto e o ser de culto, entre o cinema de autor e o autor popular, entre a xeración dos 60 e a dos 90, é un espazo que só el parece poder atravesar. A súa ubicuidade ten como prezo a súa profunda singularidade: Favio só se representa a si mesmo (volveremos sobre isto ao mencionar *O dependente*, un dos filmes esenciais do cinema arxentino). Eloxiado por todos con evasiva distancia, Leonardo Favio é un artista só.

A xeración dos 60 e a dos 90 son coñecidas co mesmo nome: «Novo Cinema Arxentino». O (inevitábel?) nome en común encobre unha repetición traumática: a distancia que media entre unha e outra xeración está asediada polos pais e nais ausentes ou desaparecidos durante os anos 70. Hai, entón, avós e netos máis que pais e fillos. A súa relación é máis distante, máis subterránea. E Favio fai dalgún modo de ponte entre ambas as dúas xeracións, aínda que non estea plenamente integrado aos nomes da súa nin deixe pegada na que o nomea como influencia. Non podía ser doutro xeito, xa que Favio encarna as pantasma dunha xenealoxía maldita.

Leonardo Favio sempre se recoñeceu fillo adoptivo de Leopoldo Torre Nilsson, herdeiro e pai de cineastas (a súa relación iníciase en 1958 con outra película fundamental e menosprezada do cinema arxentino: *O secuestrador*): Torre Nilsson é á vez fillo dun dos fundadores do cinema arxentino clásico (Torres Ríos) e quen abre o camiño á renovación da xeración dos 60 (cun filme emblemático como *A casa do anxo*). A relación coa súa propia xeración non podía senón ser de amor-odio, porque Favio estaba máis preto de Pajarito Gómez (o personaxe da película homónima que satirizaba a Palito Ortega) que do seu director, Rodolfo Kuhn. O director da autobiográfica *Crónica dun neno só* era un fillo do pobo peronista, mentres que o resto dos seus colegas

viña doutra clase (aínda que xa non mirasen ao peronismo como os seus pais, co desprezo de *Sur*, si o facían coa desconfianza de *Contorno*). A seguinte xeración entregárase ao peronismo dos 70 con desigual furia (e faría do *Juan Moreira* de Favio un dos filmes máis vistos da historia), pero desa unión ilusoria só saíra outra xeración perdida (entre cuxos cineastas non hai ningún fillo do pobo...)

No medio de cineastas que só querían sintonizar coa *nouvelle vague*, Favio prefería «*il grande cinema italiano*» (como o chamara máis tarde Godard nas súas *Historia(s) do cinema*, lembrando que a «nova vaga» comezou co neorealismo) e de certo xeito Favio fai o mesmo camiño: da fame ao soño (de Rosellini a Fellini). O punto de encontro é, por suposto, a obra de Pasolini, o Pasolini mergullador de mitos e lector de Pavese, non o marxista empedernido. Pois o Favio máis popular, o de *Nazareno Cruz* e o *lobo*, o seu filme máis visto, representaba un cruce de Pasolini con Ninetto Davoli (o seu *álter ego*, o *ragazzo di vita* que fora e que xa non era). Pero un Ninetto arxentino, digamos (é dicir, un raparigo peronista): un ideal Nazareno, condenado polo desexo dunha Eva nada montonera.

O peronismo é o feito maldito do país (segundo a glosa de Rozitchner da frase de Cooke), e Favio non pode escapar ao amargo retrato que del queda en Ezeiza, na Ezeiza reconstruída por Verbitsky: «*A multitude non via nin entendía nada, e polo micrófono non se lle transmitiu nin unha idea política nin unha explicación comprensíbel do que estaba a pasar. Só palabras inconexas «Este é un exemplo marabilloso de serenidade e intelixencia. O pobo peronista é valeroso e obediente. Sabemos onde se atopa cada un. Mantéñanse no seu lugar e non sexan pasto da confusión»*». O home no micrófono era Favio, e o peronismo segue sendo pasto da confusión.

Algunha vez alguén terá que tentar unha historia do peronismo e o cinema, do peronismo no cinema. E á cabeza, xunto coa mitificación poética de Leonardo Favio, non se atoparán os melodramas populares de Hugo del Carril, nin a reconstrución parcial de Cedrón, nin a ruda revisión de Héctor Olivera, nin a tranquila elexia de Blaustein, senón o seu representante máis político, o que mellor resumiu a vontade mítica do peronismo como épica patria: o cinema do primeiro Fernando Solanas. Hai que lembrar que antes de facer cinema da resistencia, como na súa última tetraloxía, Solanas incitaba á insurxencia: *A hora dos fornos*, cos seus minutos finais sobre a imaxe crística do Che extático, era unha invocación á acción revolucionaria, aínda que menos ambigua que a amábel disquisición do Xeneral na súa *Actualización doutrinaria*. Se unha película leva á súa cima a mitoloxización do peronismo (nun momento en que o peronismo era territorio dun duelo a morte) é *Os fillos de Fierro*. Solanas constrúe a súa épica tomando prestada a súa estética do cinema de Glauber Rocha, pai do cinema novo, que unía a vangarda formal coa exaltación de motivos populares: non podía ser doutro xeito, xa que o peronismo fixo da expropiación (de discursos alleos, máis que nada) unha forma de sincretismo. Solanas vai buscar o mito fundacional da nacionalidade (*o Martín Fierro*, que por entón cumpría o seu centenario) para superporlle a xesta peronista (perigo este xa axexado por Borges, que nos 50 se negou a facer unha adaptación cinematográfica de Hernández prevendo a inevitábel asimilación do gaucho perseguido ao «tirano prófugo»). Pero se Fierro é Perón, non está claro quen son os seus fillos: para o momento da súa realización clandestina, a película é máis un queixume polo Pai morto que unha demanda (a esa altura imposíbel) de filiación. Coma se a esquerda peronista, ao non poder cumprir o destino que lle reservaba a Historia (anunciada n' *A hora dos fornos* e bendicida en *Actualización doutrinaria*) se refuxiase no Mito. O mesmo sucede en *Soñar, soñar* (onde Favio abandona a épica para contar unha historia

CRÓNICA DUN CINEASTA SÓ

NICOLÁS PRIVIDERA

mínima de desencanto): ambos os dous filmes foron rematados cando comezaba a ditadura, o que non facía tan bizarro que quedasen dalgún modo á marxe da Historia.

Entre *O dependente* e *Juan Moreira* media un hiato de catro anos. Que pasou no medio? A violencia crecente e o inminente regreso de Perón, por suposto. Ou, para dicilo en termos cinematográficos: a distancia entre *A hora dos fornos* de Solanas e o *Martín Fierro* de Torre Nilsson (no que o mesmo Favio interpretaba ao fillo menor). Podemos imaxinar que desde a perspectiva de Favio, a primeira era demasiado radical e a segunda demasiado conservadora. A súa resposta (tamén ao respecto da súa triloxía anterior) é o xiro de *Juan Moreira*: esoutro clásico do século XIX adaptábase mellor aos requirimentos do recente e non inocente auxe do cinema histórico (na vertente oficial-militarista d'*O santo da espada*, tamén de Torre Nilsson), pero á vez se achegaba á reivindicación do «bandoleiro» popular (máis próximo ás «formas prerrevolucionarias da violencia» que *Carri* estudaba no seu *Isidro Velázquez* que dos soños da esquerda peronista). Non hai que esquecer que o proxecto previo de Favio foi adaptar o *Di Giovanni* de Bayer: demasiado próximo á violencia presente na Arxentina dos 70 (demasiado próximo á Historia) como para que puidese alcanzar as tranquilizadoras alturas do Mito.

A obra de Favio pode dividirse en tres etapas, cada unha composta por tres filmes. Sumariamente: 1) As películas da segunda metade dos 60: *Crónica dun neno só* (1965), *Romance do Aniceto* e *a Francisca* (1968) e *O dependente* (1969); escuras, en branco e negro, explicitamente «autorais»; 2) As da primeira metade dos 70: *Juan Moreira* (1973), *Nazareno Cruz e o lobo* (1975) e *Soñar, soñar* (1976); extrovertidas, en cor, explicitamente «populares»; 3) Os tres filmes realizados nos últimos quince anos: *Gatica, o mono* (1993), *Perón, sinfonía do sentimento* (1999) e *Aniceto* (2008); Favio revisa a Historia e a súa propia historia, e chega así aos límites da súa mirada. Poderíamos entón revisar o cinema de Favio como unha (imposibilidade de) crítica inmanente ao peronismo. E unha póbise táctica en función desa estratexia sería ler politicamente todo o seu cinema, sobre todo as súas obras menos políticas (e tentar, tamén en cada unha delas, unha lectura desviada: facer foco no aparentemente anómalo e iluminalo coma se fose o central). Vistos así, o destino dos filmes de Favio pode ser asimilado ao dos seus protagonistas: están irremediabelmente desclasados, aínda que pretendan ser comprendidos por ese mundo que finalmente lles dá as costas.

Haberá que ver a súa inminente versión musical do *Aniceto* para confirmar a nosa hipótese, pero podemos esbozala aquí: o terceiro filme de cada serie pode ser lido como unha síntese negativa (no sentido dialéctico do termo) dos dous anteriores. Sen que iso signifique un desenvolvemento «progresivo» de serie a serie: de feito, se tivese que elixir o filme que mellor expresa (non o que máis representa) a Favio, sen dúbida me inclinaría por *O dependente*. Nese filme extraordinario, o rigor bressonianiano de *Crónica dun neno só* e *Romance do Aniceto* e *a Francisca* cede paso a un expresionismo grotesco: á traxedia cordial opónselle o cómico incómodo. Esa apertura ao sinistro (no mesmo ano do Cordobazo e o ascenso da loita armada) invértese en *Soñar, soñar*: o cinema como soño desexado fronte ao pesadelo do real (no mesmo ano do descenso aos infernos da ditadura).

Vinte anos despois, con *Gatica, o mono* e *Perón, sinfonía do sentimento*, Favio atópase coa Historia: por primeira vez (pelo menos de modo explícito) fai películas sobre o peronismo, talvez porque o peronismo que elixe representar xa non existe e converteuse definitivamente en evocación e rito. Pois o peronismo do último Favio é debedor da haxiografía dos *Sucesos Arxentinos* (o mesmo cadro feliz que Santoro recrea na súa «mitoloxía peronista»): unha vez máis, a ilusión da idade dourada e a inocencia perdida. E así, os decorados de *Gatica* son intercambiabeis co material de arquivo que alaga Perón: o fondo é máis importante que a forma, e por iso ambos os dous filmes non alcanzan nunca o que perseguen, quedan atrapados na súa mera representación apoloxética. Do peronismo só queda un resignado culto á personalidade que nunca alcanza a iluminar o movemento da Historia, e confórmase con ilustrar a parábola do descendemento de *Gatica* e o ceo *kitsch* ao que ascende a pantasma do Xeneral: a traxedia de ambos filmes é que son exteriores á traxedia (porque *Gatica, o mono* di tan pouco do peronismo como as longas horas de *Perón, sinfonía do sentimento*). E é ese final aberto, esa imposibilidade de procesar a Historia (a Historia do «Proceso» que clausurou o peronismo dos 70), o que o peronismo, como demostra ao seu pesar o cinema de Favio, segue a deixarnos como legado irresolto.

Non podo evitar a tentación de facer unha lectura alegórica d'*O dependente*: o patrón sería a tradición do cinema arxentino (unha versión escura de Torre Nilsson). A señorita Plasini, o Novo Cinema Arxentino dos 60 (non en balde Graciela Borges é a súa cara máis recoñecíbel). E o dependente Fernández (que mata a «xefe» para casar con «Circe»), o mesmo Favio. A súa herdanza imposíbel, a herdanza dese amor estéril condenado ao fracaso, é o cinema arxentino que non foi, ou que languideceu baixo o peronismo e as ditaduras que o seguiron. E esa herdanza incómoda e inasíbel é a que esgrime o Novo Cinema Arxentino dos 90 (máis no discurso que nos feitos, na cita que no encontro: máis refuxiándose tras a excentricidade do parentesco que asumindo ou cuestionando o seu legado). *O dependente* é, en definitiva, o mal chamado cinema «independente», que parece non poder asumir os lazos de sangue (derramado nos 70 ou negociado nos 90) que o atan ao pasado. Porque tamén o cinema arxentino (como industria que foi e arte que aínda pretende ser) é fillo das «convulsións que desgarran as entrañas dun nobre pobo».

«*Quen de nós escribirá o Facundo?*» preguntábase Ricardo Piglia en *Respiración artificial*. Quen podería repetir no século XX a sombra terríbel desa evocación histórica, política, e estética? Walsh, talvez, se non fose arrastrado polo «ensanguentado po», devorado el tamén pola impiedade da Historia. Esa foi a verdadeira traxedia dos sobreviventes: ter a experiencia e non lograr a obra que lle dese sentido. E se o cinema é no século XX o que a literatura no XIX, só Favio podería filmar esa Historia, se non fose devorado pola piedade do Mito. Pois, tamén para a nosa desgraza, ningún filme de Favio chegou ás alturas do *Facundo*: apenas nos legou a irredenta sombra de Moreira e un riseiro Perón de atrezzo. A pregunta da nosa xeración (ou das que veñen) xa non é quen escribirá algo parecido, senón se algún de nós será capaz de facelo.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

FEB
2023

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROYECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

1 DE FEBREIRO

O LAMAZAL
(La Ciénaga, Lucrecia Martel, Arxentina-Francia-España-Xapón, 2001, 103', VO)

8 DE FEBREIRO

Crónica Dun Neno Só
(Crónica de un niño solo, Leonardo Favio, Arxentina, 1965, 79', VO) Presentada por Carolina Cappa

14 DE FEBREIRO

ASEMBLEA ABERTA
DO CINECLUBE DE COMPOSTELA

15 DE FEBREIRO

ALÉN DO ESQUECIMENTO
(Más allá del olvido, Hugo del Carril, Arxentina, 1956, 93', VO)

22 DE FEBREIRO

O DERRADEIRO MALÓN
(El último Malón, Alcides Greca, Arxentina, 1917, 65', VO)