
I N M E M O R I A M

**Leonardo Favio:
el mito del autor frente a la crítica cultural**

CHRISTIAN LEÓN

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

Este ensayo realiza una crítica de la recepción de la filmografía del argentino Leonardo Favio construida a partir de un paradigma modernista fundado en la noción de “autor”. Analiza un conjunto de discursos que en los años noventa llevaron a la consagración de la figura de Favio vigentes hasta la actualidad. Finalmente, introduce nuevas perspectivas para comprender la pluralidad de la obra del cineasta basadas en las tensiones culturales olvidadas por la crítica modernista. A partir de conceptos como “transculturación” e “hibridez” se plantea una lectura que integra lo culto y lo popular, particularismo y universalismo, tradición y modernidad. **PALABRAS CLAVE:** Leonardo Favio, transculturación, hibridez, cultura popular, música popular, cine argentino, cine latinoamericano.

SUMMARY

This essay makes a critique of the reception of the filmography of Argentine Leonardo Favio constructed from a modernist paradigm based on the notion of “autor”. It analyzes a set of speeches in the nineties that led to the consecration of the figure of Favio which is still current today. Finally, it introduces new perspectives to understand the plurality of his work based on cultural tensions forgotten by modernist critics. From the concepts of “transculturation” and “hybridity” it proposes a reading that integrates the cultured and the popular, particularism and universalism, tradition and modernity.

KEY WORDS: Leonardo Favio, transculturation, hybridity, popular culture, popular music, Argentine Cinema, Latin American cinema.

UNA BIOGRAFÍA DE PELÍCULA

FUAD JORGE JURY, mejor conocido como Leonardo Favio, nació en Luján de Cuyo, provincia de Mendoza, el 28 de mayo de 1938. Cuando aún era niño, su padre abandonó el hogar y murió joven, por lo cual nunca lo conoció del todo. Más tarde se escapó de su casa y empezó una vida errante. “Fui un raterito que huía de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, de provincia en provincia. Conocí el hambre sin romanticismos literarios y cuando fue necesario robé para comer” confiesa Favio.¹

Pasó algunos años en el Hogar El Alba. Se fugó para volver a Luján del Cuyo a vivir con su hermano mayor Zuhair Jury, que más tarde se convirtió en el guionista de la mayoría de sus filmes. Luego fue llevado al Patronato de Menores acusado de pequeños robos. Se enroló en la marina pero a los seis meses desertó. Sin empleo vagó por Buenos Aires y finalmente fue a parar a la cárcel. Retornó a Mendoza, donde empezó a escribir libretos radiales, por influencia de su madre que trabajaba en el oficio. Nuevamente regresó a Buenos Aires, interpretó varias radionovelas y realizó pequeños trabajos para televisión. En 1957, debutó como actor cinematográfico en un papel de extra en *El ángel de España* realizado por Enrique Carreras. Se afilió al Partido Comunista, y asiste permanentemente al *Cine Club Núcleo*.

En 1958 interpretó sus primeros papeles de importancia en *El jefe* de Fernando Ayala y *El secuestrador* de Torre Nilsson. Bajo la dirección de este último interpretará cinco filmes más, entre ellos *La terraza* (1963), *El ojo que espía* (1964) y *Martín Fierro* (1968). El trabajo permanente con Torre Nilsson lo llevó a cultivar una intensa amistad y admiración por este director al que consideró su maestro. Actuó bajo la dirección de Manuel Autín, José Martínez Suárez y Ricardo Becher, importantes directores de la generación del 60.

En 1960, ya inmerso en el ambiente de renovación cinematográfica que se vivía en Argentina, realizó el cortometraje *El amigo*, una historia sobre las fantasías de un limpiabotas. Más tarde el realizador explicará su incursión en el cine de esta manera:

Con el cine pasa que, en todo caso no habré estudiado dentro de los cánones preestablecidos, pero yo siempre le aconsejo a cualquier chico que se

1. Entrevista publicada en *Panorama*, 21 de enero de 1969, citado por Fernando Peña, “Favio, del niño al mono” en *Film*, Buenos Aires, junio-julio 1993, p. 5.

me acerca que no hay mejor escuela que leer sobre cine, estar con la gente que hable de cine, y ver cine permanentemente, las 24 horas.²

En los años posteriores intentó realizar dos cortos más sobre el mundo de la infancia, uno en un reformatorio y otro en una villa. Estos proyectos terminaron formando parte de su primer largometraje *Crónica de un niño solo* estrenado en 1965. La película, celebrada por la crítica, constituyó una bocanada de aire fresco para el cine independiente argentino de los 60 que había entrado en un proceso de estancamiento. El crítico Agustín Mahieu, sostuvo en 1974 que

Las sucesivas crisis económicas, la censura, los errores de producción, detuvieron este híbrido pero alentador proceso que inició el cine argentino “independiente” de los años 60. No hubo sorpresas por parte de los realizadores veteranos ni irrupciones renovadoras, salvo en 1965, la aparición de Leonardo Favio con *Crónica de un niño solo*.³

Dos años más tarde estrena *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más*, realizado sobre el cuento “El cenizo” de su hermano Zuhair Jorge Jury. En 1968, dirige *El dependiente*, producido por Torre Nilsson sobre la base de otro cuento de su hermano. El filme fue recibido con beneplácito por la crítica pero fue catalogado de “exhibición no obligatoria” por el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA). Solamente después de una recalificación pudo gozar del apoyo oficial, lo cual obró en detrimento de la taquilla. Este suceso llevó a Favio a debutar como cantante con dos exitosos discos que lo encumbran a la fama: “Fuiste mía un verano” (1968) y “Leonardo Favio” (1969).

Luego de un intento fallido de llevar a la pantalla la vida del anarquista Severino Di Giovanni, en 1973, realizó *Juan Moreira*, su primer filme a color, sobre la base del libro homónimo de Eduardo Gutiérrez. Con este filme, Favio da un giro hacia un cine de espectáculo anclado en raíces populares. En 1975, realizó *Nazareno Cruz y el lobo*, una pintoresca adaptación de la radio-novela de Juan Carlos Chiappe que se convertiría en la película más vista de la historia del cine argentino. En 1976 realizó *Soñar, soñar...* filme que retoma

2. Entrevista con Guillermo Alfieri, *Página 12*, 15 de enero de 1989, citado por Alberto Farina, *Leonardo Favio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 3.

3. Citado por David Oubiña y Gonzalo Aguilar, *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*, Buenos Aires, Nuevo Extremo, 1993, p. 17.

la temática de la marginalidad trabajada en sus primeros filmes. Después de la dictadura, se exilia en Colombia y en México. Luego de un período de constantes idas y vueltas retorna definitivamente a la Argentina. En 1992, estrena *Gatica, el mono*, alegoría de la historia del peronismo realizada a través de la controvertida biografía de un afamado boxeador. Finalmente en 1999, realiza el documental *Perón, sinfonía del sentimiento* que nunca llegó a estrenarse. Quince años después, vuelve a la realización para dirigir su última película *Aniceto*, 2008, un ballet cinematográfico que constituye una segunda versión de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* El 5 de noviembre de 2012, Favio muere a causa de una neumonía siendo reconocido ampliamente por la crítica como uno de los grandes autores del cine argentino.

LA CONSAGRACIÓN DE UN AUTOR

Desde los años noventa la figura de Leonardo Favio ha sido revalorizada. Importantes reconocimientos públicos así como una gran cantidad de trabajos críticos sobre su obra dan cuenta de ello. La imagen de aquel hombre contradictorio dotado de un talento innato o intuitivo poco a poco se ha ido disolviendo. Favio ha dejado de ser considerado un realizador irregular que coqueteó con la sofisticación del cine moderno y las convenciones del cine comercial. Atrás queda esa figura de ese director multifacético atrapado entre la medianía, el eclecticismo y lo inclasificable. Queda poco de ese joven realizador, de procedencia marginal, cuya obra fue demasiado popular y social para pertenecer con derecho pleno al cine intelectual y existencial de la Generación del 60. Y casi nada de ese talentoso artesano que en los setenta realizó un cine convencional, frívolo y algo cursi en pleno auge del cine de intervención política. En la actualidad, una nueva imagen del realizador parece emerger con fuerza. Cada vez son más las voces que consideran a Favio como una figura emblemática del cine argentino de los últimos cincuenta años que demuestra como a pesar de las contrariedades sociales e individuales es posible sostener un estilo. El reconocimiento de este mérito llevó a la consagración actual del director, considerado por un amplio consenso como uno de los grandes autores del cine argentino. En un artículo publicado a raíz del estreno de *Gatica, el mono* se describe la consagración del director en los siguientes términos:

Favio, el loquito Favio, otra ora enfant terrible de nuestro cine, personaje por lo menos equívoco en su trayectoria a través de distintas alternativas de nuestra vida política, hoy es adulado, recibido en el regazo de nuestro abarcativo neoprogresismo. Desde Verbitsky hasta Mariano Grondona, pasando por Ure, Dalmiro Saéz, Soriano, Wainfeld, El amante, etc., todos coinciden en elevar a Favio a su nueva condición de héroe cultural de entrecasa.⁴

David Oubiña y Gonzalo Moisés Aguilar sostienen que frente a la imagen del “loquito intuitivo”, del hombre guiado por la emoción y el afecto que se creó en el ambiente de la farándula y los medios de comunicación, la obra de Favio muestra a “un director con una lúcida conciencia de los medios con los que se maneja y de aquello que quiere decir”.⁵ Estos dos investigadores sostienen que a lo largo de toda la obra del director mendocino existe “un modo particular de usar los procedimientos cinematográficos” que se puede rastrear en el uso de la cámara, la relación con los personajes y la interacción con el espectador.⁶

Por su parte, Alberto Farina, inicia su trabajo monográfico sobre el director con la siguiente afirmación: “Leonardo Favio es un demiurgo, forjador de un universo cinematográfico particular, con un estilo visual y obsesiones temáticas que se imprimen durante toda su obra”.⁷ Para Farina, la obra de este director muestra un universo personal que se relaciona, unas veces de forma directa y otras de forma indirecta, con su propia autobiografía. Por esta razón, concluye Farina, que a pesar de sus irregularidades, de la admiración incondicional y del rechazo visceral que suscitó “Favio es al menos un cineasta argentino con estilo propio, un fundador de mundos cuya obra artística expresa una personalidad”.⁸

En un ensayo destinado a analizar la poética del tiempo en el cine de Favio, Sergio Wolf parte de la idea de que bajo sus filmes subyace una “voz cinematográfica” que necesita ser diseccionada. Sostiene que solamente a partir del análisis de los pliegues, inflexiones, regularidades, modos de registro y mo-

4. Alejandro Moltalbán, Daniel Rosso y Ximena Duhalde, “El ternurismo de los vencidos o la muerte de la crítica. A propósito de *Gatica* y del cine de Leonardo Favio”, en Horacio González y Eduardo Rinesi, comps., *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Carabela Perdida, 1993, p. 86.

5. David Oubiña y Gonzalo Aguilar, *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor...*, p. 8.

6. *Ibid.*, p. 32.

7. Alberto Farina, *Leonardo Favio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 50.

dalidades de autonomía, a esta voz le es posible superar los lugares comunes que se repiten al hablar de la obra del director. Wolf se refiere fundamentalmente a la supuesta incoherencia entre la obra temprana y las películas tardías del realizador:

Esta disección de la voz de Favio, por tanto va a sustentarse en las cualidades y especificidades de su discurso fílmico, y, en consecuencia, a tomar distancia de formulaciones ya cristalizadas respecto de su obra. Formulaciones que predicaron que el pasaje de la “etapa blanco y negro” a la “etapa color” marcaba peligrosos desvíos en relación con la apuesta anterior o bien que el único interés radicaba en su “recuperación de lo popular”, o la contraparte que definía sus películas como meras manifestaciones de un “populismo naïf”.⁹

Partiendo de distintos presupuestos teóricos, todos estos escritores citados coinciden en señalar que, tras la figura de carne y hueso de Leonardo Favio, contradictoria y cuestionada en el pasado, llena de anécdotas y declaraciones provocadoras, se puede reconocer una instancia de enunciación que coordina y da sentido a los recursos fílmicos. Esta instancia enunciativa, lejos de estar sujeta a las imposiciones del cine de equipo y producción industrial, manifiesta la huella de una personalidad fuerte que se manifiesta a través de distintas elecciones visuales y narrativas. Según las opiniones citadas estamos en presencia de lo que los franceses llamaron un *auteur*. Si bien Favio ya tenía un lugar ganado en la cultura popular gracias al éxito comercial de algunos de sus filmes y varios de sus discos, en los años noventa es elevado a la categoría de autor y por medio de ella consagrado como uno de los grandes artífices de la cultura nacional. A través de la figura del autor, Leonardo Favio ha sido investido de un brillo y un prestigio que antes no tenía o por lo menos era discutible. En la actualidad este prestigio está en crecimiento, incluso parece prevalecer en el gusto de los cineastas más representativos del Nuevo Cine Argentino.¹⁰ Después de su muerte la consagración autoral de Favio seguiría su marcha tal y como se puede apreciar en la reciente valoración de su obra por parte de la academia y la crítica.¹¹

9. Sergio Wolf, “Leonardo Favio. Intuición del tiempo”, en *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994, 2.^a ed., p. 104.

10. Cineastas tan disímiles como Adrián Caetano, Lucrecia Martel o Luis Ortega ha confesado su admiración por Favio.

11. Entre los textos de homenaje póstumo podemos citar los de Aguilar, D’Espósito e Ivachow. Ver: Gonzalo Aguilar, “Homenaje a Leonardo Favio (1938-2012)”, en *Imagofa-*

LOS FRACASOS DE LA LECTURA AUTORAL

Personalmente me llama la atención que desde los años noventa hasta su reciente muerte la reivindicación de la figura de Favio se haya hecho bajo el concepto de “autor”, severamente cuestionada en la actualidad. La categoría de autor, puesta en circulación en los años cincuenta por la revista francesa *Cahiers du Cinema*, fue una estrategia de lectura para conceder al cine un prestigio que como fenómeno de masas no tenía. Gracias a la figura del autor, el cine adquirió un prestigio cultural y pasó a formar parte de la alta cultura constituida bajo los principios de originalidad renacentista y del genio individual surgido con el Romanticismo. Si bien este concepto tuvo fortuna durante las décadas del sesenta y setenta, desde los años ochenta es puesta en crisis por la cultura posmoderna, y en duda por la teoría fílmica contemporánea. Por un lado, la cultura posmoderna puso bajo sospecha todos los valores de la ilustración y mostró la crisis de los supuestos trascendentales de la modernidad, entre ellos la noción de sujeto autónomo y libre. La idea de un sujeto fundante se mostró ilusoria, y bien por el contrario, apareció la figura de un ser condicionado por la historia y determinado por las estructuras lingüísticas, sociales y culturales. A tono con este cambio, la idea del artista, creador libre y autor de una obra original, fue sustituida por la de agente que trabaja con discursos, instituciones sociales, y prácticas culturales.¹² Por otro lado, dentro de la teoría fílmica se produce el llamado “giro cultural” y el análisis se desplaza desde las “políticas de autor” hacia las “políticas de la representación”. Este giro va a producirse por el cambio de enfoque que pasa de la producción fílmica hacia la recepción, de la obra cinematográfica hacia los marcos institucionales

gia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n.º 7, abril, Buenos Aires. Online, Internet, noviembre 2013, disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=290:leonardo-favio-1938-2012&catid=50:numero-7&Itemid=143; Leonardo D'Exposito, (2012). “De cómo el cine de Favio se puede comparar con el de Kubrick”, en *El Amante Cine*, n.º 245, noviembre 2012, Buenos Aires; Lilian Laura Ivachow, “La gente linda nunca muere”, en *El Amante Cine*, n.º 245, Buenos Aires, noviembre 2012.

12. Para un análisis de la recepción del posmodernismo en la teoría fílmica ver Burgoyne Stam y Lewis-Flitterman, *Nuevos conceptos en la teoría de cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

y culturales que la validan. El boom de los estudios feministas, la teoría queer y la crítica poscolonial, al interior de la teoría fílmica, dan cuenta de este giro.

Los trabajos críticos sobre la obra de Leonardo Favio permanecen anclados a ese “textualismo modernista típico de los estudios de cine en la década de 1970”, que según Fernando Mascarello impiden un diálogo con los estudios culturales y de la recepción que proliferan a partir de los años ochenta.¹³ Este enfoque autoral y modernista que prevalece sobre la obra de Favio resulta todavía más restrictivo cuando consideramos que sus filmes muestran una textualidad compleja y abierta que conjuga tradiciones culturales diversas y múltiples, flujos discursivos de carácter histórico, social, político y cultural. Su obra se muestra como una estructura risomática que conecta los más disímiles bagajes culturales, recursos visuales, y discursos cinematográficos. Esta se encuentra atravesada por la pintura barroca, la fotografía social, el teatro del absurdo, la gauchesca, el radioteatro, el melodrama, el cine fantástico y de serie B. El intento de la lectura autoral es tratar de obturar estos flujos cambiantes con la finalidad de determinar una categoría fija que sea reconocible, clasificable y tanto sujeta al reconocimiento público. Personalmente, sostenemos que Favio es algo más complejo que un autor y que la lectura autoral siempre está sujeta al fracaso de cara a la apertura textual y la hibridez cultural con la que trabaja el director. Las interpretaciones estilísticas que tratan de establecer rasgos identitarios al interior de su filmografía no hacen más que evitar las tensiones estéticas, políticas y culturales que enriquecen la obra del argentino.

La aplicación de las políticas de autor al caso de Favio deja siempre algo inexplicado. El intento de encontrar un modelo que dé cuenta de las constantes formales o estilísticas que subyacen tras los filmes del director, se encuentra siempre con un buen número de excepciones. Los distintos modelos que tratan de encontrar las regularidades y constantes que permitan definir un espacio inalienable de autoría parecen sujetos a equívoco. Así, por ejemplo, para Oubiña y Aguilar, la originalidad de Favio radica en una manera particular de utilizar los procedimientos cinematográficos que ellos denominan “el modo distancia-afección”. Esta expresión designa un tercer camino entre el distanciamiento brechtiano y la identificación emocional del cine institucional. Trata de dar cuenta de una perspectiva de enunciación construida a partir de un

13. Fernando Mascarello, “Desesperadamente buscando a la audiencia cinematográfica brasileña, o cómo y por qué los estudios brasileños de cine siguen siendo textualistas”, en *Global Media Journal*, vol. 3, n.º 5, Primavera 2006, Online, Internet, noviembre 2012, en <<http://gmje.mty.itesm.mx/mascarello.htm>>.

estado de ánimo que opera, no obstante una serie de procedimientos visuales y narrativos que desnaturalizan el discurso fílmico y le restan transparencia. En este sentido, la distancia-afección señala un estado de ánimo anterior al personaje que afecta todo el filme y tiene un carácter inmaterial. Es un concepto que busca explicar “cómo se produce un misterioso y estimulante encuentro entre la distancia que el espectador puede establecer con el filme y los procesos afectivos que lo incluyen en el relato”.¹⁴

El modo distancia-afección que en buena parte funciona perfectamente para explicar filmes como *Nazareno Cruz y el lobo* o *Sñar sonar...* sin embargo resulta problemático para la explicación del relato desubjetivado que caracteriza a *Crónica de un niño solo* y a *El dependiente*. La ópera prima de Favio, articula el relato de Polín, un niño que escapa de una correccional para volver a la barriada marginal de la que salió. Siguiendo los principios bressonianos del relato objetivo, despojado de toda subjetividad, el director argentino realiza una crónica minuciosa a través de acciones despojadas de psicología y afecto. En *El dependiente* vuelve sobre el relato de personajes periféricos, esta vez con Fernández, un empleado de una ferretería atrapado por la vida monótona de un pequeño pueblo. A través de la ruptura de la funcionalidad del plano y un montaje que privilegia la disrupción sobre el ritmo, el director construye atmósferas sofocantes en medio de las cuales se imponen comportamientos explosivos de una teatralidad tan esperpéntica como desconcertante. En un código muy cercano al teatro del absurdo y con procedimientos similares a los que antes usara Welles en *El Proceso* y más tarde Lynch en *Cabeza Borradora*, Favio introduce al espectador en un mundo de pesadilla en el cual la acción de los personajes se encuentra divorciada de la conciencia y estalla como un acto incomprensible. En este caso, igual que en el de *Crónica de un niño solo*, hay que estirar mucho la noción de distancia-afección que utilizan Oubiña y Aguilar para explicar el funcionamiento del relato fílmico.

Cosa parecida sucede con la caracterización de estilo que hace Sergio Wolf. Para este investigador la poética de Favio radica en una presentificación del tiempo que se construye a partir de una sustracción de los acontecimientos en el nivel narrativo y un vaciamiento del plano en el nivel figurativo. Según Wolf, el método narrativo del director parte de una situación original que es ausencia de acciones fuertes articuladas dramáticamente que producen un “vacío de acontecimientos”. Esta ausencia de acontecimientos, reconocible

14. D. Oubiña y G. Aguilar, *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor...*, p. 9.

en silencios interrumpidos por estallidos ocasionales, agigantamientos de lo minúsculo y reiteraciones narrativas, sería una especie de origen y destino del relato.¹⁵ Por otra parte, la composición del cuadro estaría caracterizada por un desalojo de las formas y figuras que pasan a ubicarse en las regiones laterales del encuadre, dejando un centro vacío y tenso.¹⁶ Este impecable esquema que funciona bastante bien en unos casos, tropieza estrepitosamente al analizar *Juan Moreira y Nazareno Cruz y el Lobo*. Como reconoce el propio escritor:

Es cierto que en *Juan Moreira* y en *Nazareno...* el autor trabaja con un material de otro orden y que ello determina soluciones cinematográficas diferentes. En primer lugar, ambas tienen sus raíces, en codificaciones genéricas, las primeras en el folletín de Eduardo Gutiérrez, la otra en el radioteatro de Juan Carlos Chiappe. En segundo lugar, parecen la relación con la historia convertida en leyenda, en un caso, y con la pura mitología en el otro caso. Estas dos condiciones previas, de algún modo, se oponen a la noción del vacío de acontecimientos y, por carácter transitivo, a varios de los modos de condensar el tiempo en el cuadro, obligando a modificar tratamientos.¹⁷

En estas dos películas mencionadas parecería reinar una sobreabundancia de acontecimientos y motivos visuales que se desarrollan en una estructura sinfónica e incluso operística. Por esta apelación a la desmesura y a la saturación visual y narrativa, bien podrían ser calificadas de obras barrocas.¹⁸ Estamos lejos de los tiempos muertos y el encuadre vaciado de filmes de los primeros trabajos del director.

TRANSCULTURACIÓN E HIBRIDEZ

Frente a las dificultades que presenta la lectura autoral proponemos una nueva recepción de la obra del director como una estructura abierta a los flujos culturales y a las tensiones contextuales. La lectura esteticista que prima en la valoración de la obra de Favio exige ser replanteada desde un enfoque que problematice los mecanismos institucionales y culturales que le dan senti-

15. S. Wolf, "Leonardo Favio. Intuición del tiempo", pp. 108-109.

16. *Ibid.*, pp. 110-111.

17. *Ibid.*, p. 112.

18. A. Farina, *Leonardo Favio*, p. 21.

do. Tal y como lo han planteado los estudios culturales¹⁹ y el cognitivismo,²⁰ la obra fílmica no tiene ningún sustrato esencial anterior a la construcción de sentidos realizados desde determinadas posturas históricas, políticas y culturales. En tal virtud, antes que señalar los rasgos de estilo que unifican la obra, es importante establecer las distintas tensiones culturales que abren el texto fílmico y diseminan los significados.

La obra del director mendocino pone en un tenso diálogo la modernidad cinematográfica y la cultura popular regional, generando un proceso complejo de reelaboración de la tradición eurocéntrica del cine moderno desde la cultura popular argentina. De ahí que se pueda acudir al concepto de “transculturación”²¹ en boga actualmente en los estudios culturales. Según Ángel Rama, el fenómeno de la transculturación se produce cuando “una cultura adquiere ciertos elementos de forma creativa de otra”, más allá de la simple imitación.²² El concepto trata de mostrar como el transplante de formas narrativas y culturales foráneas adquiere una dimensión nueva al ser adaptadas a las tradiciones locales latinoamericanas.

Frente a las confrontaciones que se dieron en el ámbito cultural e intelectual en la argentina de los años sesenta y setenta, Favio parecería adoptar una tercera posición fundada sobre la transculturación cinematográfica. Como lo ha planteado Ana Laura Lusnich, el cine de aquella época estuvo dominado por “la polaridad universalismo-regionalismo”.²³ Del un extremo, jóvenes

19. Para un análisis del diálogo entre estudios culturales y estudios fílmicos, ver Robert Stam, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 259 y ss.

20. Para una evaluación de los alcances y limitaciones del cognitivismo ver R. Stam, *Teorías del cine*, pp. 273 y ss.

21. El concepto de transculturación, utilizado inicialmente en los años cuarenta por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, es retomado en los años ochenta por Ángel Rama para explicar la particularidad de la modernización literaria en América Latina fundada en la reapropiación de las culturas locales. Práctica realizada por escritores como Arguedas, Rulfo, Gumaraes Rosa y García Márquez. En la actualidad ha empezado a usarse el término para el análisis de fenómenos interculturales en el campo del las artes visuales y el cine.

22. David Sobrevilla, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVII, n.º 54, Lima-Hanover, 2.º semestre de 2001, pp. 21-33.

23. Ana Laura Lusnich, “La polaridad universalismo-regionalismo en el cine argentino de los años sesenta y setenta”, trabajo inédito realizado en el marco del proyecto UBACyT “Potencia y alcances de la dicotomía civilización-barbarie en el cine argentino y latinoamericano (1956-1983)”, Buenos Aires, 2005.

cineastas influidos por el cine moderno europeo plantean la necesidad de superar el aislamiento producido por el peronismo:

La Generación del sesenta y el Grupo de los Cinco asumieron la perspectiva modernizadora del lenguaje y de las estructuras cinematográficas, acorde al proyecto político del desarrollismo y a las novedosas experiencias que se sucedieron de forma temprana en el ámbito de la plástica.²⁴

Del otro lado surge el cine de intervención política, con una clara posición nacionalista que busca reelaborar la tradición nacional-popular en el nuevo contexto abierto por los movimientos de izquierda de América Latina.

En estrecha relación con los cambios políticos y sociales que se suceden en los años setenta, el cine político adscribe a otros lineamientos ideológicos que privilegian la actitud centripeta de los artistas y de los productos culturales, el retorno a un arte nacional y/o regional que instalaba con renovada fuerza los problemas del subdesarrollo y de la dependencia cultural.²⁵

En este contexto, Leonardo Favio va a tomar un posicionamiento ambiguo que se puede ver con claridad en sus filmes. Por un lado, abraza el proyecto crítico de la Generación del 60 y por otro la reivindicación de lo nacional-popular que se planteaba la nueva izquierda peronista. De ahí que en la obra de Favio la tensión constante entre la necesidad de apertura hacia las formas modernas del cine y una especie de repliegue temático hacia la cultura local y sus conflictos. En su cine se torna perceptible una posición transcultural que articula particularismo y universalismo, tradición y modernidad, centro y periferia.

Su amistad con Torre Nilsson y el trabajo como actor que realizó para varios de los directores de la Generación del 60, lo inscriben dentro de esa tradición del “cine de expresión”. Como la mayoría de estos directores, participó de ese proyecto de liberar la imagen de su anclaje objetivo para conducirla hacia dimensiones autoreferenciales y subjetivas hasta el momento insospechadas.²⁶ De forma evidente en su obra temprana, de forma latente en sus filmes más comerciales, se puede observar una adhesión a la modernización del relato fílmico que tuvo como modelo al cine europeo que se discutía en los cine clubes

24. *Ibid.*, p. 4.

25. *Ibid.*

26. Emilio Bernini, “Ciertas tendencias en el cine argentino. Notas sobre el ‘nuevo cine argentino’ (1955-1966)”, en *Kilómetro 111*, n.º 1, Buenos Aires, noviembre 2000, pp. 80-82.

como Núcleo y Gente de Cine. Por otro lado, desde un comienzo manifestó simpatías por el peronismo que era mirado por la izquierda de aquel entonces como un desafío a la falsa moral y a la explotación desmedida que caracterizó a la Argentina del pasado. “Nunca participé en política pero siempre fui peronista”, sostuvo en alguna ocasión con audacia. Su adhesión a una estética nacional-popular propuesta por la nueva izquierda se expresa de manera clara en *Juan Moreira y Gatica, el mono*. No obstante en sus primeros filmes va a trabajar sobre historias de personajes que ocupan el lugar más bajo en la escala social: seres marginales o periféricos cuya condición subalterna se convierte en el disparador del relato. Por su origen humilde estuvo familiarizado con las expresiones de la cultura popular como el melodrama, radioteatro, la gauchesca, a las que rindió homenaje en sus películas de los años setenta. De ahí que en el cine de Favio se pueda advertir una convivencia conflictiva de formas de la alta cultura con ingredientes de la cultura popular produciendo aquellas formas híbridas descritas por Néstor García Canclini.²⁷ Su cine trabaja permanentemente una mezcla de bagajes culturales que van desde Borges a Patoruzú, Chejov a Chiappe, de la ópera al radioteatro. El kitsch se da la mano con los lenguajes más sofisticados de la modernidad cinematográfica; el camp contamina la sofisticación del gusto refinado. Como acertadamente lo ha advertido Alberto Farina, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo cursi parecen convivir en un mismo espacio:

Todo el cine de Favio intenta reivindicar una categoría estética a expresiones de la cultura popular que están dispuestas en un nivel equiparable en expresividad con obras consagradas de la cultura con mayúsculas.²⁸

Si algo caracteriza a la obra de Favio son estas tensiones que la atraviesan y determinan más allá de la identidad estilística o autorial. Su complejidad radica en haber articulado un texto abierto donde confluyen particularismo y universalismo, tradición y modernidad, lo culto y lo popular, lo sublime y lo cursi. En esta particular apertura radica la contemporaneidad del cineasta ya que como lo ha planteado Nicholas Mirzoeff, vivimos en una “cultura visual moderna que siempre es una mezcla de culturas, y un híbrido, es decir transcultural”.²⁹ ★

Fecha de recepción: 4 marzo 2013

Fecha de aprobación: 8 abril 2013

27. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1992, p. 314.

28. A. Farina, *Leonardo Favio*, p. 32.

29. Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 187.