

Vanguardia y Kitsch en el cine de Leonardo Favio: Una lectura de Nazareno Cruz y el Lobo

Yamila Volnovich (IUNA-UBA)

La década del sesenta y el setenta en la Argentina se caracterizó por la constitución de un campo intelectual suficientemente delimitado, aunque a la vez permeable a las transformaciones culturales y políticas de los centros metropolitanos. Fue una época signada por las tensiones entre arte y política. Un tiempo en el que resurgieron, con inusitada vigencia, en todo el arte latinoamericano los debates sobre la función social y crítica del arte que habían caracterizado el pensamiento moderno y las prácticas artísticas de las vanguardias europeas de principios de siglo.

Este contexto constituye el marco en el que se recorta sobre el fondo heterogéneo del *nuevo cine argentino*, los rasgos innovadores que hicieron del cine de Favio un discurso singular y atípico. En un escenario cultural claramente delimitado entre cine de vanguardia y cine comercial, el cine de Favio nos permite explorar los cruces entre espacios culturales en principio antagónicos.

Si la primera trilogía (*Crónica de un niño solo*, *El romance del Aniceto y la Francisca*, *El Dependiente*) aparece como un espacio que permite actualizar el momento de auge del modernismo, la segunda trilogía (*Juan Moreira*, *Nazareno Cruz y el Lobo*, *Soñar Soñar*) se corresponde con la crisis de las estéticas de vanguardia ante el impacto de la cultura de masas. El salto estilístico producido por Favio a partir de Juan Moreira parece prefigurar una reacción frente a la creciente distancia que se había producido entre el cine de vanguardia y los cánones del gusto del público "en general". A partir de Juan Moreira, el cine de Favio vuelve a instalar en la escena nacional el problema que desveló a las vanguardias históricas: el cine autorreflexivo, el cine de experimentación, que buscaba forzar el lenguaje hasta el límite de lo decible, que pretendía romper con los esquemas perceptivos que regulaban el discurso hegemónico; ese cine, por su propia naturaleza significativa, no podía constituirse en un cine masivo y popular. Precisamente, porque el "gusto popular", desde la perspectiva de la cultura estratificada, es derivación simplificada y pauperizada de los modelos culturales de la clase burguesa.

"Basta de películas para cineclub"¹ dirá Favio y afrontando la crisis de las instituciones estatales, ira a buscar en la industria del entretenimiento masivo el dinero que le permita financiar sus películas.²

Con *Nazareno Cruz y el Lobo* el joven director, quien había sido aceptado dentro del círculo selecto de los intelectuales modernos, se vuelca radicalmente hacia

un lenguaje popular signado por la incorporación de íconos estilísticos y tópicos narrativos provenientes de la cultura de masas. Este gesto provocó el asombro de aquellos que lo contaban dentro de las filas del "verdadero" arte y, al mismo tiempo, el aplauso "masivo" de los espectadores.

Nazareno Cruz y el Lobo.

Nazareno Cruz y el Lobo (1974) es la segunda película de la nueva trilogía que comienza con *Juan Moreira* (1972), después de cuatro años de ausencia, y culmina con *Soñar Soñar* en 1976, estrenada meses antes del golpe militar. Durante esta época el cine de Favio retorna a un lenguaje más popular, caracterizado fundamentalmente por la inclusión de iconos estilísticos y tópicos narrativos provenientes de la cultura masiva.

Se podría contraponer punto por punto *El Dependiente* a *Nazareno*. La imagen ascética y sobria, la escueta expresividad de sus protagonistas y la presentación de un tiempo dilatado en un eterno presente, dejan lugar a un mundo saturado, convulsionado por intensas pasiones, un mundo que ha perdido ya toda referencia cronológica, para hallar en el mito, el fundamento de la historia.

Sin embargo, sería apresurado identificar a *El Dependiente* con el cine de vanguardia y a *Nazareno* con el lenguaje artificial pero efectivo del *Kitsch*. Este tipo de clasificación supone la persistencia de un modelo cultural poco eficaz para analizar los intercambios que se han producido entre la vanguardia y el *kitsch*, al menos, desde que el *pop-art* inmortalizó los íconos de la industria de la cultura en los círculos selectos de la vanguardia norteamericana.

A la luz de estos sucesos se han analizado en *Nazareno* los intercambios que se producen entre una configuración espacio-temporal ligada a las estrategias discursivas del cine moderno y los estilemas provenientes de diversos géneros menores.

Se intentará probar que la imagen-tiempo constituye un tipo de estructura dislocada³ que facilita la utilización de operaciones típicas del *Kitsch*, pero que una vez incorporadas el texto generan una serie de estrategias de hibridación que disuelven la pertenencia de los estilemas a su cultura de origen. Se crea entonces, una nueva coherencia basada en procesos de disyunción, heterogeneidad y multiplicidad.

Desde el comienzo del film tres disyunciones de distinto nivel textual se presentan en la secuencia de título⁴. Primero el título: *Nazareno Cruz y el Lobo*: aglutina los términos del *agon* y anticipa sus múltiples presentaciones: el bien y el mal; dios y el diablo; hombre y animal. La conjunción "y" establece el nexo presuponiendo la mutua convivencia de estas fuerzas en principio antagónicas.

En segundo lugar, la imagen expone en el nivel de la historia las condiciones míticas del nacimiento de Nazareno, y como todo mito supone la creación de un relato de origen que afina el presente arruinando toda cronología⁵: origen mítico del personaje que ha sido marcado con la maldición del siete; y doble origen del cine: uno de linaje bastardo que rememora la pertenencia del cine a los medios de comunicación masiva "la famosa radionovela de Juan Carlos Chiape", y otro clásico, ligado al expresionismo alemán: ese punto de fuga dónde reenvía todo film que haga referencia a la oposición eterna entre la luz y las tinieblas⁶. Entonces, si la radionovela marca el compás de las acciones según una lógica episódica sin progresión dramática, el expresionismo proveerá los recursos visuales.

Ya en la primera imagen la naturaleza, violenta, ocupa todo el espacio habitable, en un cielo tormentoso y abigarrado de nubes oscuras los relámpagos trazan finas líneas de luz. De repente un rápido acercamiento de la cámara focaliza la imagen sobreimpresa de Fidelia y la Lechiguana. La voz aguda de la bruja corta el aire para anunciar la profecía: Nazareno es el séptimo hijo varón y, según la tradición, en las noches de luna llena vagará por los campos hecho lobo.

Pero, como se comprobará más adelante, esta potencia animal no es exclusiva de Nazareno sino que anida en todos los seres como una de las formas de la materia. Un primerísimo primer plano nos muestra el rostro de Fidelia, las gotas de lluvia resbalan por la mejilla, de su nariz brotan secreciones que parecen extraídas de la tierra, mientras la boca casi sin dientes repite con tono monótono e íntimo una canción prácticamente ininteligible, sólo alcanzamos a escuchar algunas frases: "con un cuchillito", "veinte, veinte tripas calientes". Todo en la secuencia anticipa la tragedia y nos introduce por la vía del mito en un mundo sin determinación ni historia.

La vida no orgánica de las cosas, una vida terrible que ignora la sabiduría y los límites del organismo, (válida también) para la Naturaleza entera, es decir, para el espíritu inconsciente perdido en las tinieblas, luz ahora opaca, *lumen opacatum*. Desde este punto de vista, las sustancias naturales y los productos artificiales (...) ya no se diferencian.⁷

En tercer lugar, la voz en off del narrador explicita la instancia de la enunciación y refuerza la ruptura del principio de individuación a través de la puesta en crisis de los dispositivos de comunicación textual.

...Y así fue que se empezó esta historia, la más real que en todo el mundo ha sido, así fue que se empezó este cuento que el diablo contó a mi abuelo y como él me lo contó yo se lo cuento...

Desde el punto de vista de la sintaxis narrativa la reiteración de la figura canónica de apertura en el relato popular "y así fue" delimita dos enunciados

homólogos en su estructura. Sin embargo, la similitud sintáctica refuerza la diferencia semántica y produce una disyunción en virtud de la pregnancia sémica de las categorías puestas en juego: historia/cuento; real/contado por el diablo. En la primera frase se explicita la realidad superlativa de la historia, tan verídica que parece haberse empezado ella misma, en un tiempo que es el momento mismo del inicio del tiempo. Sin embargo, este relato ha llegado hasta nosotros a través de una serie insólita de narradores, y como se sabe, la historia, a fuerza de ser contada, se transforma en cuento para hallar al fin su lugar en la memoria social. Así, la historia real deviene relato fantástico y, a consecuencia de ese mismo movimiento, el segundo término engloba al primero, disemina el sentido y arruina la distinción categorial.

Así, la voz en off, al trazar una genealogía imposible –el narrador, su abuelo y el diablo- no solo pone en crisis el estatuto epistémico de la referencia, también produce una distorsión a nivel de la enunciación que anticipa el carácter feérico del film. No es el punto de vista del Diablo el que resulta imposible, bastaría con crear el verosímil adecuado, sino la coexistencia en un mismo punto de vista de miradas pertenecientes a mundos diferentes. Sin embargo es posible. Y sólo es posible, si se pone en evidencia en el gesto mismo de narrar, la naturaleza fantasmática de la enunciación cinematográfica⁸. La serie aberrante, despersonaliza la narración, y hace posible a partir de la identidad entre la voz del Diablo y la del abuelo, la yuxtaposición de la mirada de Nazareno y la del Lobo. El yo es cualquier yo. Esta empatía que el lenguaje produce por el acoplamiento de los presentes (dimensión temporal hacia el pasado y hacia el futuro), abre un campo histórico⁹ donde conviven todos los seres y así, la representación vuelve a hallar en el tiempo de la historia el no tiempo del mito.

Una vez planteados los distintos elementos que componen la trama discursiva, la historia puede comenzar. Aunque, para ser más precisos, esta historia como ocurre en la tragedia clásica ya ha sido contada. Solo resta esperar que las situaciones se desencadenen según han sido dispuestas.

Los títulos y la primera secuencia presentan la situación de base y a las fuerzas de la naturaleza en toda su potencia demoníaca. A través de un relato en off pasamos rápidamente del nacimiento a la juventud de Nazareno. Este tiempo de la juventud transcurre apacible en un pueblo que ha olvidado el destino terrible que lo acecha y vive saturado de felicidad, rodeado de la otra naturaleza: la naturaleza edénica del amor y la belleza. Y con la llegada del amor aparecerá el diablo a hacer cumplir la profecía o apropiarse del alma buena de Nazareno. A partir de este momento, la progresión se articulará en torno a la lucha entre dos manifestaciones de la misma Naturaleza: la naturaleza edénica y la naturaleza diabólica. En definitiva, una Naturaleza inorgánica, sin sustancia, y por lo tanto, ni buena, ni mala.

En *Nazareno*, el pueblo, el espacio del pueblo no constituye un fondo, un contexto para unos personajes y algunas acciones. Por el contrario, desde el comienzo el film presenta un pequeño y pobre poblado rural emplazado en el centro de la naturaleza entera: cielo, tierra, tierra seca por el calor, tierra blanca de nieve, ríos, selvas, montañas. Este pueblo no está situado, pues su localización es ilimitada. En este espacio *u-tópico*, la cualidad de la naturaleza va pasando por varios estados que son ellos mismo descripciones de situaciones más que un paisaje dónde se desarrollan las acciones. Así, en la primera secuencia tanto los personajes como la tierra, el cielo y el viento que azota a casas y animales han sido afectados por la tragedia del nacimiento del séptimo hijo varón de una familia, ahora maldita.

Estos movimientos mundializados (movimiento del viento que arrasa consigo todo a su paso, movimiento del montaje saturado de sobreimpresiones, movimiento de la cámara lenta o del zoom sorpresivo) producen una homogenización que abarca tanto a la Naturaleza como a los objetos artificiales. No hay por un lado una naturaleza edénica y por otro una diabólica, sino que la explicitación del artificio cinematográfico hace pasar a los personajes de un mundo a otro, otro mundo que es el mismo, unas veces atravesado por pasiones amorosas y otras por fuerzas malignas.

La naturaleza diabólica se presenta por medio de encuadres saturados de sobreimpresiones y contrastes de luz y sombra; es que, como dijimos, no hay imagen del mal que no se halle marcada por el recuerdo del expresionismo con sus encuadres profundos y abismales. En este mundo de pasiones terribles las fuerzas inorgánicas corrompen los cuerpos. Así, en la escena de la muerte de los hermanos y el padre el río parece desgarrar a los jinetes hasta hacerlos desaparecer en un mundo acuático; también, la caída de Nazarano a las cavernas del infierno muestra un mundo originario donde animales y humanos son meras apariencias contingentes, mundo que se remonta al comienzo del lenguaje, comienzo mítico en el que conviven la sonoridad popular del Guaraní y la declamación erudita del Latín.

Por el contrario, la naturaleza edénica es límpida y plana como una tarjeta postal. En estos paisajes estereotipados la relación entre el individuo y el medio se juega en un eje metonímico, en contacto con la naturaleza, los protagonistas potencian su ser naturaleza: los cuerpos de Nazareno y Griselda son un compuesto de fluidos naturales, y cuando hacen el amor entre el "verde césped" y "la cascada transparente" la lágrima de Nazareno se homologa por corte con el caudal del río hasta convertir a los amantes literalmente en seres de agua. Toda la imagen se vuelve líquida.

En ambos casos, la representación de la naturaleza aparece saturada de efectos cinematográficos tan excesivos que han perdido toda funcionalidad narrativa y produce una distorsión que reemplaza lo puro por lo impuro, aun cuando describa la

pureza. La belleza, incluso la belleza natural, se presenta ligada a la artificiosidad y a la apariencia en tanto superficie sin densidad. El amor entre Nazareno y Griselda no emana de la situación, es un efecto, prefabricado, redundante y alegórico. Cuando la mirada de Nazareno distingue a Griselda entre la multitud del pueblo comienza el *leiv motiv* que acompaña todas las escenas de los enamorados. Conjuntamente la cámara lenta nos fuerza a detenernos en la belleza publicitaria de Griselda y en su cabello platinado levemente movido por el viento. Las palabras no son necesarias: el amor ha invadido la escena. Entonces, el *leiv motiv* musical es remplazado por una melodía coral y la cámara gira en un *travelling* circular que se repite de modo idéntico, como si el recurso por sí mismo no fuera suficiente. La voz embelezada de un niño refuerza la imagen: ¡que bonita sos Griselda! Corte. Primer plano de los ojos de Nazareno. Corte. Sobre un fondo negro un fuego ocupa toda la parte inferior del cuadro. Se sobreimprime la imagen de Nazareno y Griselda saltando abrazados sobre el fuego (*el fuego de la pasión que los abraza*). La cámara gira mostrando al diablo vestido de gaucho. El coro no se detiene.

Con la primera de las tres metamorfosis, las operaciones del *Kitsch* entran en un vértigo que roza lo inverosímil: Rigoletto, banda popular, música coral, espacios nevados y selváticos, humanos que se convierten en animales, bacantes desnudas que recitan en Latín y en Guaraní, etc. Este *pastiche* devela tal falta de pudor, produce una saturación tan poco funcional, que no hace más que convertirse en una poderosa marca de enunciación. Al espectador le sucede con el film de Favio algo similar a lo que sucedía con el Pop de Warhol o de Jaspers: hace evidente, como pocas obras de vanguardia, a través de la manipulación de las imágenes del consumo, el gesto irreverente y desfachatado del artista.

En *Nazareno* los falsos *racords* y la utilización exagerada de los recursos técnicos (cámara lenta, sobreimpresión, música, efectos sonoros, saturación del color) subvierten la continuidad del espacio-tiempo y con ello las relaciones de causalidad como soporte de la narración. "Son puras situaciones ópticas y sonoras puras en las cuales el personaje no sabe como responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga (...) en un ir y venir, indiferente a lo que le sucede"¹⁰. Es Nazareno atrapado en el cuerpo-animal, vagando en las noches de luna llena sin tener control sobre sus/los actos del lobo, huyendo de los pobladores que se han organizado para matarlo. Nada puede hacer para modificar su destino, solo le queda ser espectador de unos acontecimientos que ya han sido dispuestos en el origen del tiempo, al comienzo del film.

Nazareno muestra el tiempo como contracción del universo, como aglutinación de la inmensidad del pasado, el presente y el futuro a través de una imagen que entra

en relaciones vertiginosas con capas cada vez más profundas de tiempo. Esta es la concepción del tiempo, de una idea del tiempo no cronológico que siguiendo a Agustín¹¹ y fundamentalmente a Bergson¹², Deleuze definió como la materia del cine moderno.

En el cine moderno, (...) la imagen tiempo ya no es empírica ni metafísica, es "trascendental", en el sentido que da Kant a este término: el tiempo pierde los estribos y se presenta en un estado puro. La imagen-tiempo no implica ausencia de movimiento, pero sí implica la inversión de la subordinación; ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo.¹³

En *Nazareno* este sistema de encadenamientos fragmentados se organiza en varias series superpuestas: una serie extensa según criterios horizontales de sucesión aleatoria (historia/mito; configuración espacio-tiempo); una serie intensa cuando los personajes atraviesan por diferentes cualidades y potencias (núcleos sintáctico-semántico); y por último, una serie vertical o sintética (nivel pragmático) que englobaría a los otros tipos y que se refiere a la relación disyunta entre los componentes de la imagen visual y los componentes de la imagen sonora.

En el primer caso el establecimiento de un antes y un después en la historia, no se determina de acuerdo a criterios de sucesión empírica, sino a una cualidad intrínseca al tiempo como devenir. Todo en el relato sucede como si estuviera determinado por leyes férreas de acuerdo a una lógica implacable, sin embargo, la estricta Naturaleza no deja ver más que la irracionalidad que funda la ley. La secuencia de títulos expone un montaje articulado según una lógica de relaciones abstractas, los diálogos entre personajes ocurren fuera de sus respectivos anclajes espacio-temporales. Al dictamen de la Lechiguana "Varón nació, lobisón será" le sucede por corte el largo *traveling* del lamento de la madre mientras deambula por el pueblo seco, vacío y ventoso. Las miradas escurridizas de los vecinos y las respuestas de la Lechiguana construyen un espacio de coordenadas imposibles ya que a fuerza de saltos de eje en la posición de la cámara y puntos de vistas aberrantes los límites del cuadro nunca remiten a un fuera de campo localizable. El grito final de la madre, "¿por qué a mí?", aglutina semánticamente la doble relación entre determinación y azar, y si el azar es el fundamento de la ley lo que se ha puesto en crisis es la posibilidad de referir el pensamiento a un modelo de lo Verdadero como totalización. La Naturaleza representada en *Nazareno* no remite al Todo como el conjunto de las leyes del universo, sino a lo inconmensurable, a una "potencia naturaleza" que no cesa de pasar por múltiples estados.

Esto constituye el segundo tipo de articulación de la serie caracterizado fundamentalmente por las continuas metamorfosis entre humanos y animales. Cuando Nazareno se convierte en Lobo es significativo que el film no eluda, por medio de una elipsis pudorosa, el momento de la conversión, ni que, por el contrario se regodee en la representación casi obscena del proceso orgánico de la transformación. A diferencia de estas estrategias convencionales, la metamorfosis de Nazareno, al igual que la transformación compulsiva de la madrina del Diablo, se muestra con la rapidez acética y precisa, característica del medio técnico: la transformación es instantánea. El proceso orgánico se sustituye por un proceso artificial, la imagen se vuelve conceptual más que sensible, no percibimos la metamorfosis, la sabemos.

Pero también están los personajes mixtos, aquellos en los que conviven al mismo tiempo dos potencias diferentes, es el caso de la Lechiguana y de Fidelia. En ambos ejemplos se muestra una imagen compuesta por dos cualidades excluyentes pero indiscernibles: el rostro "lagartijizado" de la lechiguana, un rostro delineado por una fuerza virtual que constituye la otra cara de la imagen que se ha actualizado (el pasado animal de este presente humano). De tanto transformarse en reptil, su cuerpo ha devenido un híbrido animal y humano y no podemos dejar de ver, en el viejo rostro de la Lechiguana, el *gestus* paciente del lagarto. Por otro lado, Fidelia es la imagen de una niñez ambigua, como si aún no se hubieran delimitado los géneros, Fidelia tiene el pelo cortito como un varón y si no fuera por el femenino del nombre no podríamos darle una identidad sexual. La ambigüedad se refuerza con la llegada del Diablo, Fidelia exhibe los regalos del forastero: su cuerpo esta cubierto de joyas y adornos y su rostro aparece exageradamente maquillado, así el eje niña/niño se desplaza a niña/mujer dejando ver simultáneamente una superposición de estados.

Por último, está el devenir del pueblo: pueblo hostil en las secuencias iniciales, pueblo feliz durante la juventud de Nazareno y por último pueblo violento. En *Nazareno* el conjunto de los pobladores emerge como una fuerza sin sustancia ni cualidad que atraviesa los mismos estados por los que pasan las fuerzas naturales. No hay un pueblo bueno y un pueblo malo sino una masa sin identidad, cuya función, como si fuera un coro trágico, no es más que otorgarle al discurso mítico un valor performativo en la praxis social.

Así, en la primera secuencia, con el anuncio del nacimiento de Nazareno, las miradas que asoman esquivas de entre las ventanas conforman un pueblo adverso. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo el pueblo ha olvidado y la terrible profecía solo persiste en la memoria popular como parodia (Nazareno imitando el aullido de un lobo a pedido de los vecinos durante un festejo). El pueblo es entonces, el espacio de la hospitalidad y la alegría. Pero esta aparente armonía vive constantemente

amenazada por su reverso terrible y violento. La presencia del Diablo es el germen que enlaza el presente con el pasado originario en el que se ha dispuesto la desgracia, y lo proyecta hacia un futuro inevitablemente trágico. Una tragedia que asumirá la forma de una cacería del pueblo contra el pueblo, de pastores contra lobos, de las fuerzas del mal contra la potencia del amor.

Por último, esta la serie vertical o sintética que organiza el film desde el punto de vista pragmático. La disyunción entre los diferentes componentes del lenguaje cinematográfico configura un discurso en el que se enlazan los tópicos de la iconografía del *Kitsch* con las estrategias enunciativas del cine de autor.

Resumiendo las características que hacen de este texto una estructura dislocada se observa, en primer lugar, que la progresión dramática no se establece teniendo en cuenta la lógica de las acciones, por el contrario, –a través de los falsos *racords*, los cortes irracionales, las sobreimpresiones, y los movimiento de la cámara de 180°– las situaciones se encadenan siguiendo trayectos abstractos, la imagen ya no presenta objetos o personajes, sino ideas y sensaciones: la imagen es leída al mismo tiempo que vista. En segundo lugar, la voz pierde la referencia propia del directo al ser tratada como doblaje, no solo porque efectivamente esté doblada, literalmente pegada a la imagen, sino porque no pretende restituir ninguna apariencia de naturalidad. Ya no hay fuera de campo ni voz en off, sino una serie inconexa de imágenes y sonidos abstractos que solo valen en función de la idea o la sensación que evocan. Y en tercer lugar, con la imagen y el sonido, el espacio ha perdido su determinación según categorías propias de localización y se ha vuelto sensible en virtud de las pasiones que lo habitan (espacio líquido de los amante, espacio terroso de la Lechiguana, espacio áspero del diablo).

En esta estructura desconectada, los efectos excesivos y prefabricados no pueden integrarse al nuevo contexto, precisamente porque el nuevo contexto está desintegrado, saturado de heterogeneidad. En lugar de pasar desapercibidos, adquieren una función provocativa que pone de manifiesto el efecto.

Así, la disyunción entre los diferentes componentes de la imagen produce una operación de hibridación que disuelve las jerarquías. Los estilemas y los tópicos del *Kitsch* rebosantes de artificiosidad vuelven sensible toda la imagen, pero la desconexión estructural hace que el efecto *Kitsch* pierda su pretensión de disimulo y valga en tanto artificio.

En su estudio sobre el *Kitsch*, Eco lo define como una estrategia de engaño más que como una cualidad formal ligada al mal gusto.

Pero lo que, en cambio, caracteriza la auténtica y verdadera *Midcult*, y la caracteriza como *kitsch*, es su incapacidad de fundir la citación

en el nuevo contexto; y al manifestar un desequilibrio en el cual la referencia culta emerge provocativamente, pero no es intencionada como citación, es pasada de contrabando como invención original, y sin embargo domina sobre el contexto, demasiado débil para soportarla, demasiado informe para aceptarla e integrarla. Podríamos definir en términos estructurales el *kitsch* como el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto -merced a la indebida inserción- como obra original y capaz de estimular experiencias idénticas¹⁴.

Sin embargo, se advierte que esta presentación del problema supone la idea de que la obra es un organismo homogéneo y formalmente integrado¹⁵ y, que la especificidad del *Kitsch* radica en su incapacidad para incorporar la *cita culta* en un nuevo organismo suficientemente débil como para poder hacerla propia. Así planteada, la distinción entre ambas estrategias textuales queda atrapada dentro de las concepciones estéticas de un modelo demasiado "modernista" que intenta analizar el *Kitsch* desde los principios elevados del arte culto.

Los procesos de hibridación que se generan entre diferentes estrategias discursivas producen una transformación de las funciones semánticas inscriptas en sus sistemas de origen. Vimos también que este proceso no constituye solamente una estrategia formal sino que establece conexiones con los dispositivos ideológicos y políticos que componen la trama socio-cultural. La mutua pertenencia del cine de Favio a espacios simbólicos antagónicos, y la síntesis particular que realizó de éstos, dejó ver operativamente cómo la sintaxis fragmentaria que caracterizó al cine de la *imagen-tiempo* constituye una estructura dislocada permeable a la incorporación de estrategias discursivas provenientes del *Kitsch*.

En el cine de Favio se pueden ver los modos de circulación entre distintos niveles culturales a través del análisis de los procesos de apropiación que los films hacen de los productos de la cultura de masas. Si en este gesto persiste algo de las vanguardias es quizás el impulso, siempre renovado, de transgredir las *reglas del arte*. Suponer que el efecto producido por la masificación de la cultura es solamente un proceso mimético y no una intervención estética en la política, la economía y las prácticas sociales, implica replegar la exploración teórica hacia posiciones decimonónicas, que si bien gozan de una inmaculada pureza, poco tienen que ofrecer a la hora de explorar cómo la experiencia estética presiona sobre la frontera de lo posible y abre un espacio de *sentido* (también en el sentido de una experiencia sensible, de la *physis* como fundamento de toda experiencia estética) en un mundo que parece hacer del sin sentido, de la belleza apática, a la vez la apoteosis del sentido y el límite de lo *decible*.

¹ OUBIÑA, D. AGUILAR, G. M.: *De como 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: Ed. Nuevo Extremo, 1993. P. 80.

² En esta época Favio se convierte en cantante popular de éxito masivo y recupera su experiencia de actor en films netamente comerciales como *Fuiste mía un verano* (1969) de Eduardo Calcagno y *Simplemente una rosa* (1971) de Emilio Vieyra.

³ En términos de Laclau la lógica de toda estructura supone la dislocación como efecto de la indecidibilidad constitutiva de todo sistema: la sistematicidad del sistema en tanto relaciones diferenciales se define por el establecimiento de sus límites, estos, necesariamente involucran lo que está fuera de esos límites delimitando otro sistema de diferencias que el primero no puede determinar si son externos o internos a él. Ahora bien, el anclaje en la contingencia no está previsto en la lógica de la estructura, sino que es el momento de decisión. Pero de una decisión tomada en el interior de una estructura que no está determinada y que reclama la paradoja de una decisión basada en una experiencia de indecidibilidad. Ese "momento de locura" - que es la decisión- es también, para Laclau, el lugar del Sujeto, un Sujeto cuya sedimentación teórica se remonta a Spinoza, para finalmente con Lacan encontrar su lugar como resultado de una falta, o en términos de Laclau como resultado de una identidad estructural fallida que debe autoafirmarse en el acto de decisión. LACLAU, E. (1996) "Deconstrucción, pragmatismo, hegemonía". en MOUFFE, Ch. comp. *Deconstruction and pragmatism*, Nueva York: Routledge. (Trad. esp. Marcos Mayer. *Deconstrucción y Pragmatismo*, Buenos Aires: Paidós, 1998. y LACLAU, E. (1990) *New Reflexions on the Revolution of Our Time*, Londres: Verso. (Trad. esp. Ernesto Laclau. *Nuevas Reflexiones sobre la revolución en nuestro tiempo*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1993.

⁴ Vale aclarar que esta enumeración no supone ningún valor axiológico sino que solo cumple una función analítica.

⁵ Un estudio sobre las operaciones simbólicas del mito lo encontramos en FERNÁNDEZ, G. (1984) "El mito como lenguaje" *La Palabra y el Hombre*, N° 50, México.

⁶ Reminiscencias del expresionismo y con él de esa relación de contrarios que no se identifica ni con un dualismo ni con una dialéctica. La luz se opone a las tinieblas como dos potencias infinitas mutuamente dependientes, pero esta tensión incesante no culmina en una síntesis o superación a partir de la cual un nuevo mundo se hace posible, no se proyecta hacia un futuro sino que conduce inexorablemente al pasado, un pasado no localizable que constituye el origen de todas las cosas. Esta caída al estado anterior, no orgánico que persiste como una fuerza disociadora en las distinciones artificiosas del mundo aparente es, según Deleuze, el primer principio del expresionismo.

⁷ DELEUZE, G. *La Imagen- movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Ed. Paidós. 1987. P. 79.

⁸ Bettetini analiza el estatuto específico de la enunciación audiovisual afirmando que la tecnología cinematográfica y electrónica producen un efecto de desmaterialización de los sujetos que intervienen en el intercambio comunicativo. Si bien, todo sistema significativo crea sujetos textuales que son immanentes al texto, el cine precisamente por la naturaleza fantasmática de los significantes puestos en juego borra todas los cuerpos materiales implicados en su práctica, "en la dialéctica entre el simulacro del sujeto enunciador y la prótesis simbólica del sujeto enunciatario, se desarrolla la clausura del sentido, pragmática, del texto" BETTETINI, G. (1984) *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*, Madrid: Cátedra. p. 61. Ver también GAUDREAU, A; JOST, F. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Ed. Paidós, 1995.

⁹ Ricoeur muestra como la posibilidad de la experiencia histórica está ligada a la relación de acoplamiento entre un campo temporal y otro. Esta relación se basa en el principio de analogía en tanto principio trascendental de nivel superior, "esos campos son análogos en el sentido en que cada uno de nosotros puede, en principio, ejercer como cualquier otro la función del "yo" e imputarse a sí mismo su propia experiencia (...) la analogía implícita en el acoplamiento no es, desde ningún punto de vista, un argumento, (...) procede aquí por transferencia directa de la significación "yo". Como yo, mis contemporáneos, mis predecesores y mis sucesores pueden decir "yo". De este modo estoy históricamente ligado a todos los otros." RICOEUR, P. "La imaginación en el discurso y en la acción" en *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Ed. Docencia.

¹⁰ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. op. cit., p. 361.

¹¹ AGUSTIN. *Confesiones. Libro XI* (versión de Francisco Montes de Oca), México: Ed. Purrúa. Aquí Agustín desarrolla la idea del triple presente (presente del pasado, presente del presente y presente del futuro) y su relación con la *Intentio* y la *distentio animi* como la interacción entre la espera, la memoria y la atención. Un análisis de esta concepción del tiempo lo encontramos en RICOEUR, P. (1985) *Temps et récit. i: l'histoire et le récit*. París: Ed. Seuil. (trad. esp. Agustín Neira, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 1995.) Primera Parte. capítulo 1.

¹² BERGSON *Matière et mémoire*, 1896; *L'évolution créatrice* (1907); *Durée et simultanéité* (1922), Presses Universitaires Françaises. 1959. Versión en español *Memoria y Vida* (1957) textos escogidos por Deleuze, G. Barcelona: Ed. Altaya 1994; *Obras escogidas*. México: Agilar, 1963, trad. esp. José Antonio Míguez.

¹³ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Ed. Paidós. 1987. P. 306.

¹⁴ ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona : Editorial Lumen, 1965. pp. 122, 123.

¹⁵ En "La estética de la formatividad y el concepto de interpretación", Eco desarrolla a partir de la estética de Pareyson, la idea de la obra de arte como forma orgánica estructurada según leyes que tienden a la unidad de elementos diversos. ECO, U. (1968) *La definición del arte*. Barcelona: Planeta Agostini, 1970.