

El aluvión de los acontecidos. Infancia e historia en Leonardo Favio

Por Adrián Cangi*

a Horacio González

“Me gusta contar la vida lentamente, como sucede”
Leonardo Favio

La obra de Leonardo Favio es una de las más radicales del cine argentino que mantiene viva la relación entre los elementos de la infancia y los de la historia. No puede comprenderse de ningún modo la magnitud de esta obra si no se aborda la imagen del mundo y de la historia que nos ofrece *Perón. Sinfonía del sentimiento*. Este film, entre el afán documental y los matices de la ficción, muestra el mundo del pueblo de los instintos, del pueblo del mito y del pueblo de la picaresca como fábulas en el instante en que el ensalmo se resquebraja por la constitución de la historia. La obra de Favio convoca simultáneamente bajo un principio de fabulación integral, la eternidad del mito y el intervalo mesiánico entre instantes de tiempo histórico. En su concepción, se trata de la salvación del tiempo de la infancia que marcará el vínculo y el pasaje entre lo mágico y la historia. Todas las figuras de este cine, sin excepción, están soldadas en un solo conjunto por el adhesivo invisible que proviene del acontecimiento mesiánico de la redención.

Las figuras de la fábula están sujetas a pruebas iniciáticas y silencios propios del misterio que rozan la experiencia. Al entrar en el dominio histórico el encantamiento mudo de la fabulación adquiere la forma de inconscientes emocionales y de conciencias del lenguaje. El embrujo emocional de las fábulas debe ser vencido en la historia si se pretende recuperar el habla. El retorno de la experiencia histórica supone deshacer la naturaleza encantada que siempre insistirá como protohistoria y como historia natural. En la concepción que Favio despliega de la fábula del pueblo de los instintos, del pueblo del mito y del pueblo de la picaresca, hay suficientes elementos de la experiencia trágica en la que el mito se despliega por encima del velo exangüe del encantamiento para recuperar la univocidad del gesto histórico. En esta obra algo profano puebla la prehistoria etérea entre el misterio y la alegoría. En el mundo mesiánico del acto de creación de Favio el gesto mágico da lugar al modo humano. El prodigio del mito se confunde con la inocencia de la criatura mundana.

Del acontecimiento a los acontecidos se produce el intervalo que adviene al mundo por la indistinción entre lo sagrado y lo profano que coinciden en la historia. Los girones de vida y las astillas históricas de la experiencia común son amalgamadas en una envolvente sensorial que aspira a la identificación emocional. El hombre bajo este influjo embrujado de las emociones de la fábula vuelve a cobrar para él los rasgos oscuros del destino. Cuando la fábula despierta en la historia, el hombre del misterio se hace habla. *Perón. Sinfonía del sentimiento* es la obra del compromiso con la creencia

* Este texto es el resultado de la curaduría de la instalación “Favio. Sinfonía de un sentimiento”, realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, entre el 13 de abril y el 4 de junio de 2007. En este contexto se editó el libro *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, que incluía el artículo “Volverse artista” como primera versión de éste texto (Cf. Adrián Cangi (ed.), *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, Buenos Aires, MALBA, 2007). En 2013, fue publicado con agregados y modificaciones, bajo el título “Infancia e historia. Del acontecimiento a los acontecidos en Leonardo Favio”, en: María Teresa Bonet y Carlos Ciappina (comp.), *Representaciones, discurso y comunicación: el peronismo entre 1945-1970*, La Plata, UNLP, 2013. El que aquí se presenta es una versión modificada de dichos textos.

histórica donde conviven el acontecimiento y los acontecidos, lo sagrado y lo profano, el misterio y la alegoría, el ensalmo de las fábulas y la razón histórica.

1. Infancia¹

El pueblo de los instintos

Para Favio las historias nacen de la experiencia de la infancia fundida en unos recuerdos corporales. No se trata ni de recuerdos puros ni de recuerdos del porvenir sino del tiempo perdido en los juegos de la infancia recobrados por la expresión cinematográfica. Recreación que funde realidad y ensueño hasta llevarlo a decir “mis películas son siempre la misma película”. La de una experiencia del encierro y la de una experiencia de la libertad. En el encierro del Hogar El Alba el desvelo ronda “por el culo de algún gordito”. En libertad, el deseo se roba a las divas de “las pantallas del cine del pueblo para llevarlas a la cama”. Concede que su vida es como un cubilete. “En esta especie de abracadabra que es mi vida, en la que soy un sombrero del que permanentemente salen conejos”, un resto del Parque japonés y su magia aparece mezclado con las torres humanas de niños del Hogar. El encierro contiene la participación en el film *Cuando en el cielo pasen lista* y la libertad, los bolos en Radio El Mundo con la inevitable resonancia de su tía Elcira Olivera Garcés. La carencia de una vida parece escandida por golpes de magia funambulesca. Entre la privación y la extravagancia, se trata de una vida que aunque esté subida en zancos sabe que hay que seguir andando con las piernas. Vida donde la fabulación vale como las pasiones experimentadas y la sinceridad del alma como la fiesta del cuerpo. Alguien “predispuesto a amar en cualquier rincón” se mueve entre los cuerpos y a ras de tierra. Rastrero por profano, se dice de un espíritu que ha seguido al cuerpo en la consagración de sus apetitos. Espíritu que afirma que el amor nunca lo agotó. Un cuerpo así constituido sólo recuerda “la fatiga del amor animal”.

Como donaciones amorosas los personajes de sus films navegan entre la determinación y el azar, entre el encierro y la libertad. O bien padecen un tiempo trágico del más áspero sufrimiento donde parece imposible elegir la elección o bien se lanzan al tiempo extraordinario de la aventura desfondando precarias seguridades y evocando en cada novedad un naufragio anticipado. Para unos “la suerte estaba echada”, para los otros se trata de “probar suerte”. La fortuna es cruel y obstinada, se juega en una partida donde, tal vez, sólo los con gracia y los impuros ganen la lotería de la vida. Entre el desastre y lo improbable, entre *Crónica de un niño solo* y *Soñar Soñar*, la suerte es la gran figura de un estilo de vida. Hay destinos determinados más allá de las fugas inventivas, como los del accionar de Piolín el niño de *Crónica...* o como el de Aniceto en *Este es el romance...* La suerte siempre está allí, entre la monotonía del señor Fernández y el microcosmos de encierro de la señorita Plasini en *El dependiente*. La fuga, o bien como un gesto genial o bien como un gesto de locura, irrumpe por azar en el curso habitual de las cosas. Para las vidas precarias que Favio revela parece haber fortunas inexorables o violencias contra el destino.

El pueblo de los instintos es el de las fuerzas encarnadas que por repetición inconsciente obran en las situaciones sociales determinadas. Instintos que ponen al animal en la superficie del hombre en el curso habitual de las cosas. *El dependiente*, más allá de las autocríticas del propio Favio, es uno de los más logrados films

¹ Cf. Adrián Cangi (ed.), *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, op. cit. Todas las citas corresponden a esta edición

argentinos que inscriben los instintos ciegos en los hábitos del pueblo. Instintos que se diferencian de las pulsiones y que por momentos se confunden con éstas: la avaricia se solapa en el amor como la muerte se despliega en las líneas de vida. Claro está que se trata de fuerzas rastreras que salen a la luz desgarrando vidas y trazando un umbral entre momentos de cordura y raptos de locura. *Este es el romance...* es una lotería pulsional donde la repetición vital derrama y prolifera en fetiches como el gallo de riña que indica la deriva de la suerte de Aniceto, menos dueño de sus pasiones y más proclive a ser tomado por las fuerzas pulsionales que lo llevan a la muerte. Fortuna y violencia se conjugan en el tiempo de una vida.

La bonanza puede alcanzarse entre silencios, como en la escena en la que el Aniceto le dice a la Lucía ni bien empieza a bailar en el Centro de los Municipales “Te quiero” y no agrega nada más. El desmoronamiento irrumpe en la escena del desenlace frente a la casa del usurero, cuando el Aniceto después de vender el Cenizo dice, “Venir a vender el gallo por esa puta, ¿por qué no me morí?”. En estos destinos determinados todo parece marchar al ritmo de los instintos confundidos con las pulsiones en un mundo originario donde las pasiones se desbordan y viven sin mediaciones. “Che, gringuita, no me vas a hacer mal”, pregunta el Aniceto a la Lucía. Demanda que evidencia el grado de entrega de ese cuerpo y el único atisbo de futuro marcado por el miedo a la pérdida. La pasión amorosa para Favio no conoce medios tonos y arroja el azar en dos sentidos a la vez: o bien dispone “putitas que cogen con rencor y te hacen sufrir” o bien “ángeles que hacen justicia”. Los sobreentendidos son la marca de estos cuerpos que aunque determinados por sus condiciones vitales permanecen abiertos a la suerte. Favio nos convence de que sólo una mirada puede cambiar las decisiones del corazón. Lábiles e impulsivos, estos personajes se mueven con el cielo cerquita, envueltos en el color y brillo de las acequias, y escarbando el amor entre silencios. La vida como sucede en los tiempos reales es un problema de sensación. “El amor es”, “el cine es”: eso lo sabe aquel, que como Favio, portó el mote de “comerciante poca facha” y se jugó entre el instinto y la pasión.

En el momento culminante de estallido del tiempo trágico, Piolín sin rumbo y sin embargo orgulloso de su delinquir enfrenta al vigilante y le dice al caballo “¡okei beibi!” Idioma mezcla de *western* e inocencia. Allí donde la miseria intentó borrar la expectativa razonable de un afuera, la magia persiste en la impureza de la lengua y en el idioma del cine. En el juego de las apuestas instintivas del Aniceto, el tiempo trágico va calando la lotería pasional sin planificación, como si jugada en una sola tirada, una vida sólo admitiera a la fortuna como inapelable. La escena en la que el Aniceto marcha a buscar al Cenizo al gallinero está escrita entre la decisión y la trayectoria del instinto. Los instintos se imponen a los afectos hasta poblar el mundo de oscuros secretos, como los que emergen del patio de la señorita Plasini en *El dependiente*, reverso de la rutina del pueblo. En el tiempo del tedio y de la inexistencia de alternativas todo parece dado a la espera del animal de rapiña, del parásito o del monstruo humano. El animal reaparece en Favio cada vez que la atracción entre los cuerpos toma la escena. Como un lobo o como un perro, así el instinto cala las máscaras sociales del amor mientras las pulsiones trazan sus trayectorias. Poseer, siempre poseer, es la cara del instinto y su reverso es la represión. La señorita Plasini es un cuerpo contenido por el “costado jodido” de la vida de pueblo y el señor Fernández, cincelado por la mediocridad del rotario, confunde el amor con el deseo y el afecto con la avaricia. A través de pequeños detalles que van del habla a la fisonomía, Favio pone en escena un pueblo que faltaba en el cine argentino. Pueblo, entre orgánico e inorgánico, marcado por la luz de unos contrastes entre un fondo naturalista y unos gestos de saturado realismo.

El pueblo de los mitos

Para hablar de las cosas del pueblo como cuerpo colectivo hizo falta que la cámara expresara el latido del corazón como un adagio y que la luz rasgara los ojos, marcara los pómulos e hiciera brillar la mirada al sol. *Juan Moreira* inaugura la saga de los gigantes épicos, dramáticos y sinfónicos. Los rostros de Piolín, del Aniceto y del señor Fernández, anónimos y atravesados por experiencias trágicas, entre la determinación y el azar, alcanzan en Moreira la aficción de la epopeya. Acorralado por la patrulla, y antes de batirse a duelo, Moreira dice “con este sol”, y el drama del rostro entra en el tiempo del mito. Tiempo de una luz cruda, tiempo de la espera, tiempo en el que el héroe se codea con la muerte. Mano a mano, Moreira le dice a la Muerte como a un compadre “Dame una oportunidad, hermanito” y mueve la baraja mientras el verso de la Muerte canta “Debajo de un pino oscuro, junto a un cristalino arroyo, dormía una hermosa niña que entre los labios tenía un clavel como no hay dos. Sigilosa me acerqué, como me suelo acercar y no alcanzó a despertar...”. El azar ha sido escenificado entre un tiempo de la humanidad y otro de la eternidad. La Muerte pregunta a Moreira sabiendo su destino “¿Tenés miedo?”, y el gaucho acostumbrado a la inmensidad de los atardeceres y a la fiereza del facón matrero responde “Mucho miedo. Mucho, sí, mucho”, y la Muerte agrega en el tono del drama “No sé perder”. El tiempo de la epopeya se fortalece cuando Moreira, como la voz del pueblo dice “Me voy pa’ande va mi norte que es norte de perseguido. Yo pa’vivir no he nacido. Yo nací pa’andar durando”. Tal visión en el linaje de los hijos de Fierro hace que las cosas pertenezcan a un modelo nómada de destino. No es al cuerpo de la historia y de sus sucesos al que Moreira responde, sino al de la eficacia de la identificación por vía de las emociones. Se trata de una ficción que cuenta con aura divina una desviación sacrílega. En sentido fuerte, la emoción vive de las ficciones míticas, como un modelo donde el pueblo abreva para identificarse. Mimética y agonística, la figura de Moreira, como lo será la de Nazareno o la de Gatica, es plástica y envolvente, porque asegura mediante su ejemplaridad la identidad del pueblo.

La voz de Borges se alza en 1946 en “Nuestro pobre individualismo” para señalar que “las ilusiones del patriotismo no tienen término”. No lo tienen porque los héroes épicos, dramáticos y sinfónicos están movidos en “el atendible o inocente propósito de fomentar los mejores rasgos argentinos”. Claro está que para Borges esos rasgos no son del orden de la identificación con el Estado y la idea moral que éste porta en sí, sino con un mundo cercano al caos donde emergen los héroes. “Su héroe popular es el hombre sólo que pelea con la partida, ya en acto (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), ya en potencia (Segundo Sombra)”. En las antípodas emocionales de Favio, capaz de modelar una plástica envolvente por vías del mito que aspira a completarse con el líder que interpele esas fuerzas, Borges percibe en esos rasgos –a los que llama “negativos o anárquicos” – una explicación política propia de un carácter, acaso inútil o perjudicial, que se distingue de cualquier liderazgo o lógica de Estado; incluso, tal vez desea, en el idioma de los argentinos impulsado por tamaños héroes, “un partido que nos prometiera (digamos) un severo mínimo de gobierno”.

Borges combate la afectación del mito como portador de unas cualidades y de unas figuras. El “sabor argentino” o el “idioma argentino” son antes una fatalidad que adquieren la dimensión de un género literario. Un año antes de “Nuestro pobre individualismo”, Borges denuncia en “El escritor argentino y la tradición” la fuerza vital de cualquier mito. Cree “que nuestra tradición es toda la cultura occidental”. Se enfrenta al mito porque percibe en éste la correspondencia unívoca entre una forma de vida y un modo de fabulación. Posición que lo distingue tanto de Lugones como de Hernández,

dos de nuestros grandes creadores de figuras de héroes. Ni “helenista” como Lugones ni “orientalista” como Hernández, Borges cree en la fabulación como un artificio ligado a los géneros. Estos son modos de invención en los que no quedan rasgos empíricos o referencias comunes a una cultura simbólica. Para Borges, el pueblo es inventado por el estilo a través de las reglas del género.

Por el contrario, Favio vive de las cualidades, rasgos y figuras; se alimenta del pasaje entre el existente histórico e imaginario para decir que se puede alcanzar la referencia existencial a través de los rostros, gestos y palabras que dan sentido al mito. Para abordar ese núcleo común hay que aceptar la fabulación como un modo simulador que asimila y transforma una experiencia común existente. Para Borges es un rasgo del carácter la modalidad de un estilo alusivo que en su gesto se disuelve, para Favio la fatalidad es un modo de sentir la historia en un tiempo cercano y en una tradición familiar que busca dejar improntas en la memoria con metáforas inolvidables. Sabemos que abandonar el mito tiene un alto precio para quien lo hace. Borges busca emancipar la lengua, Favio intenta una imagen y un idioma que recoge los restos plebeyos y el color local desde el fondo del lunfardo y de las marginalidades del rostro y gesto popular.

Borges hace del cosmopolitismo una invención y apela al carácter de una nación que debe privarse, tal vez por pudor, de hacer visible lo que es. Favio indaga en la leyenda por la confesión de los excesos, hechizos e imágenes plebeyas argentinas. Esas que para Borges no son más que tenues sentimientos, son para Favio las que calan en la emoción de los cuerpos. Borges desprecia al argentino enfático que reconoce el aluvión y el derecho atemporal de un posible origen nacional. Ve allí la ingenuidad y la afectación que no pueden llegar al estilo. Rasgos, los de la crítica de Borges, que hacen de Favio “el cineasta del corazón de su pueblo” o del que ha evocado por la simulación las cualidades y figuras del mito.

Quien elabora una voluntad de arte por vías de la emoción ingresa en el vértigo de las identificaciones y de los espectros de la mimesis. Haciendo suyas las palabras atribuidas a Francisco de Asís, Favio dice “todo aquello que palpita y tiene vida soy yo. Lo mío no es apatía es conciencia de que la historia es una nimiedad”. Para el amante de los acontecidos y del acontecimiento el cine es tierra de tragedias y epopeyas, es tierra de mitos: memoria de la eterna emoción y de la sensibilidad que conecta las afecciones populares con la historia. Como en las paradojas, Favio cree en dos caminos simultáneos: cuenta historias que pretende a-históricas y puebla de personajes históricos la eternidad del mito. Hace crecer como la gramilla acontecidos y los hace vivir en el tiempo del acontecimiento. Tiempo de la apertura que exige al viviente un giro sobre sí, una transmutación de su concepción de la historia. Y esa sensibilidad se dice respetando en la imagen el paredón donde mataron a Moreira en el prostíbulo de la Estrella. Dice Favio que el asesino a sueldo termina siendo amado, “porque todos tenemos un Moreira adentro”. Y termina de pie, a pesar de la muerte, como Nazareno o Gatica, porque “los mitos resucitan en la memoria de la gente”. Rozando las búsquedas del cineasta brasileño Glauber Rocha, pero sin alcanzar su tensión irreductible entre fabulación e historia², Favio se confunde con la emocionalidad del mito³. El pueblo del mito es el de la identificación envolvente de las emociones donde se juega la identidad en el perfil monumental de sus figuras. La escena final de *Juan Moreira*, como ningún

² Cf. Adrián Cangi (ed.), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano, 2004.

³ Cf. Horacio González, “Teorías del carácter pampeano: mitos de revelación”, en: *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue, 1999, pp. 129-235

otro film argentino, describe al héroe épico entre la vida y la muerte en la anamorfosis gráfica y cristalina con la que se presenta en la última imagen el porvenir revolucionario como origen fundante del pueblo del mito. El desafío del héroe mítico se forja entre la eternidad evocada y las traiciones en las que queda atrapado.

Para la sensibilidad de Favio, advertir la fugacidad trágica supone cobijarse en la pureza de la ingenuidad, en el mundo de los cuentos de hadas, en *Nazareno Cruz y el lobo*. Sólo aquel que cree que el cine como la política es un acto de amor, puede hacer de la escenografía del mundo un lugar para el misterio y moraleja de los cuentos. Cuando el pueblo vive una “guerra mala” –como el cineasta denomina a la represión– el arte apuesta a la fraternidad de las metáforas. Sutura con éstas la división en nombre de la unidad. Como si dijéramos en su lenguaje que entre Cristo y Satanás transcurren los santitos puros. Esos que como Griselda “se visten de rubia” para consumir el sueño del pueblo, que es la evocación de las princesitas de los cuentos –como Evita, piensa Favio– que apabullan a milagros hasta torcer nuestra voluntad histórica. El mito requiere de proezas, de triunfos, de muertes trágicas y de amores puros. Y si esos amores son entre “la blanquita y el hombre-lobo”, mejor aún, porque despliegan la devoción y el llanto. La materia a conformar es el ascenso y la caída, el camino de la pasión y el cuerpo destrozado. Héroe con momentos de jugador como en Moreira, momentos ligeros y danzarines como en Nazareno y momentos de desmoronamiento como en Gatica, sólo se forjan a la vera de traiciones y glorias perdidas...

El pueblo de la picaresca

Entre la luz de los contrastes del pueblo de los instintos y la luz cruda del pueblo del mito, brilla la luz escénica y artificial en tonos funambulescos como la de la trashumancia de Mario, el Rulo. Tramposo, pícaro y que cree en aquello que se propone. Aquel que es capaz de envidiar al enano por hacer guita actuando y desearle lo peor “Dios quiera que crezcas, así te morís de hambre”. Su vida se escribe en el oficio de las máscaras y cuenta, como los saltimbanquis del Parque japonés, con la ilusión o la sorpresa de su lado. Favio nunca ha estado tan cerca de sus dobles como en *Soñar Soñar*. Sin desperdiciar las cosas de la vida, hace suya una versión libre de las confesiones de Agustín “Ama y haz lo que quieras”. Y el Rulo convence a Charlie de “volverse artista” con un show de varieté. La experiencia autorreferencial no avanza por los senderos del sufrimiento sino de la alegría afirmativa del artista primitivo. Alegría satírica que supone una subversión de las cosas del pueblo. “Yo siempre soñé con ser artista” dice Charlie. Y la ingenuidad del espectáculo queda registrada como en una Foto art. Una pose, solo una pose para darse a conocer y salir del pueblo. Es que la historia de Charlie consiste en fugarse a Buenos Aires.

Favio dice que “la verdadera Buenos Aires era la que en sus narraciones nos mentía, allá en Luján de Cuyo, el Manco Bastías. Su reino era Luján. Nunca salió de allí. Pero era irresistible su historia de cuando lo conoció a Gatica en su inmenso palacio. Decía que había tenido que pasar cuatro puertas custodiadas por mayordomos para llegar al gran salón donde lo recibió. Gatica estaba solo, sentado en un trono dándole bombones a un bulldog –y Favio se pregunta– ¿Qué carajo importa que fuera verdad o mentira si después de todo ése era Gatica?”. El Manco, al fin de cuentas, era un artista de Foto art, alguien que hacía soñar con ese bulldog esperando galletitas y con esas mujeres rubias que también existían... Al igual que El Rulo era un artista de varieté. El sueño para El Rulo como para Favio es causa de una perseverancia, causa de una invención y es, como el sinsentido, el reino de las cosas que maravillan. Poco importa

si para bordear la autenticidad hay que transcurrir por los senderos de la falsificación. Para los pícaros los actos de fabulación son equivalentes a la invención de una vida. Todo en Favio viene de otra cosa y va hacia otra cosa, como en el sueño, todo se condensa y se desplaza en un adagio, en una sinfonía pasional. “Vos no me querés”, reclama Charlie a El Rulo; algo parecido pregunta todo el tiempo Gatica: “Ruso ¿vos me querés?”. El cine ha sido un puente que recupera la provincia interior llena del afecto más bello y más primitivo. Y el Jurichico –mote de su infancia en provincia– pregunta al pueblo “¿vos me querés?...”. El pueblo de la picaresca es el de la astucia de los humillados que logra la redención social por sus prácticas afectivas transfigurando su destino oprimido. La reparación llega a golpes de puño o de máscaras propias de la supervivencia, aunque la moraleja se pierda en una poética de excesos más propensos a ser narrados como juegos de la invención de sí que vividos como una experiencia moral. Sin astucia y reparación no hay itinerario picaresco, porque en el fondo éstas son las marcas de la nivelación del destino de los oprimidos y la única máscara que su inteligencia encuentra para enfrentar materialmente la desdicha.

2. Historia

Entre la fábula y la historia

Para el cuerpo moldeado por la tristeza y consumido por la fría timidez sólo parece haber un destino: andar tras la caricia y hacerse mayor para conquistar la infancia merecida. En la memoria de Favio todo transcurre entre impresiones visuales y espasmos guturales, entre colores y risas de un tiempo del misterio. La magia lo acompaña con el arte de la fuga de sí hacia el porvenir y con la suerte de su lado: la de poder crear en la dureza un alma cirquera forjada por azules y cabriolas. Las mismas con las que Carpani retrata al pueblo de la fiesta en *Perón. Sinfonía del sentimiento*. Del caserón del callejón Ortiz al rancho lindero de Luján de Cuyo vibra la imagen de los acontecidos entre olores a lindas tías fresquitas y el recato del rumor de las acequias. Sobre un fondo marrón tierra un rojo flor de tunal promete un sabor peligroso. Pero con un margen de ternura, el calidoscopio de Favio junto al de su hermano, conservan y transforman el mundo. El rojo agreste que atrapa al ojo humilde encierra un sabor no exento de espinas. Como si nos dijera que entre el secreto de las flores siempre persiste una herida.

¡A mirar! ¡A mirar el cenit, la lontananza, las estrellas, los brillos lejanos del río, el cielo transparente, las mariposas nocturnas...! De la galería al zaguán de tierra, imágenes grabadas en un tiempo de la lentitud, tiempo tramado por la voz del abuelito: “¡qué pedazo de estrellas, che!” y por el reproche de la abuela: “¡Sshh, que la gente duerme hombre, que la gente duerme!”. Entrededir doméstico que escande el mirar. Mirar de día desde el fresco y el entrevero de acequias y flores. Mirar de noche desde el privilegio de la sillita enana. Como un cuadro previo que anticipa al cine, fijado en una estampita de infancia, el recuerdo es mezcla de anunciación y recato, de fe y baños de luz. De una luz como un extenso manto plateado que emana del serpentear de las aguas y como un intenso palpar de las llamitas de las velas en un rincón del adobe.

El cine siempre será el edén porque es la promesa del viaje de los pobres y la entrega amorosa a un estar en común. Nos dice que seremos salvados por las maravillas de un baño de luz. Y el crucificado anclado en la retina infantil, tan triste, tan solo... jamás se retiró. Retornó como el cuerpo colectivo en el semblante de un hombre: Perón. “Mi Perón”, dice Favio, y obliga a pensar en una apropiación personal, en una

encarnación de los efectos del General y de Evita en el niño de provincia. Efectos épicos y festivos artificialmente creados en *Perón. Sinfonía del sentimiento* con las imágenes nocturnas del 17 de octubre de 1945 o por los efectos trágicos y agónicos producidos por un montaje intencionado de distintos momentos de la vida de Eva Duarte sobre el fondo documental del Cabildo Abierto del 22 de agosto de 1951. *Perón. Sinfonía...* acentúa el dramatismo vital, entre el archivo y la manipulación de los procedimientos, entre la artificialidad y el entramado testimonial de las imágenes, para reconstruir la historia según una idea mística y litúrgica.

Un rictus del rostro y una vacilación de la voz –tanto de Perón como de Eva– son la materia del foco, mientras los cuerpos colectivos entran y salen de escena. Se trata de la multitud envolvente –la de las Plazas y la de la Av. 9 de julio– que aspira a la potencia de cuerpo social organizado, a la hermandad del cuerpo de los trabajadores y a la unidad del cuerpo de los argentinos. Para Favio –haciendo suya la voz de Evita, entre el ‘46 y el ‘52, entre los efectos del Plan Quinquenal y de la Fundación Eva Perón– la felicidad del pueblo y la grandeza de la nación nada tienen de laicos: descansan en la potencia de las palabras que funden tragedia histórica y drama vital de sus líderes, sintetizados en el rostro y el gesto de un cuerpo singular que se vuelve el de la Patria y en la epifanía de las apariciones públicas que confirman que se trata de un acto de fe que no aspira sólo al mundo de las luchas inmanentes sino a la trascendencia absoluta y religiosa del Estado. El humanismo cristiano reclamado por Perón y Eva se encarna en el derecho y en las prácticas.

Para Favio la nación es la figura de un cuerpo familiar pródigo de cobijo, protección y cariño proyectado al mundo: el único derecho civil que los líderes legan al cineasta es el amor. El amor de la nación a sus descamisados. Favio no sólo narra sino que encarna los deseos de Perón según las palabras de Eva, aspira a una plena coincidencia con su mirada y su sensibilidad, con su intensidad y destino. Pero no es el Perón de las estrategias entre la sangre y el tiempo el que reclama el cineasta, sino el Perón del amor. Elección, exilio, retorno y reconocimiento configuran el contorno del rostro de Perón moldeado por el paisaje de su pueblo fundido en el derecho de los trabajadores, en la virilidad de cada gesto obrero y de la resistencia peronista. El cuerpo social dividido y en conflicto está presente en cada discurso entre el ‘46 y el ‘55, y se acentúa en la lucha del pueblo por el retorno de Perón, quien como un titiritero maneja desde el exilio las mil caras de la resistencia peronista. Resistencia que va desde la racionalidad revolucionaria de Cooke hasta el heroísmo de Valle.

El retorno de Perón vence a cualquier costo. Lo prueban las imágenes del traslado matinal de Olivos a Casa de Gobierno de 1974, donde el pueblo acompaña a su líder, se ofrenda y ofrece a sus hijos en la argentinidad de su fe y de su bandera. Se trata del amor al héroe trágico cuyo ascenso a los cielos formará parte del santoral plebeyo peronista. Su imagen mítica que supo otrora refundar las tablas de la ley como derecho de los trabajadores retorna en el momento de su muerte para dividir las aguas y reinar sobre la turbulencia del movimiento que supo conquistar. El flujo y turbulencia de las aguas es la figura de los elementos que Favio elige como alegoría plástica de las potencias de la multitud. En el final del film –como en Moreira o en Gatica– el General en traje militar entra en el tiempo de la eternidad. Se dirá que así se clausura una historia de los cuerpos argentinos unidos en el mito, que esconde otros estratos, el de los cuerpos destrozados y desaparecidos. Después de Favio sabremos que el cine no cuenta historias íntimas de la subjetividad sin narrar los avatares colectivos, y aunque cuente “nuestra historia”, será solo una visión de lo colectivo, una historia del pueblo como liturgia.

Es cierto que para Favio la forma del cinematógrafo siempre ha sido política. Pero la forma política es erótica y por ello estética. La política es primera. El discurso belicista de la contienda política pone el cuerpo histórico al servicio de las causas universales de la fe y de los lazos humanistas. Favio santifica a sus líderes y erotiza los cuerpos de pasión para movilizar el sentimiento. Pero con provocación plebeya dice “yo soy peronista de la cintura para arriba, de la cintura para abajo, con las mujeres soy multipartidario”. Afirmación de una militancia sexista que no presenta, en apariencia, duda alguna sobre la “fiestonga”, mezcla erótica de crueldad y goce –como escribe Osvaldo Lamborghini en *El Fiord*–. La “fiestonga” de nunca acabar sirve a la composición del plano cinematográfico para disponer el cuerpo en el cine, aquel de la mistificación de la lucha política reapropiado por el delirio pasional. La figura de la Eva cinematográfica es la voz que reúne mito y fe, pasión política y creencia religiosa, en un hablar secreto que funciona como una “teología política” que cala en el acto de creación de Favio.

Como una filigrana de misterio este cine trama el ver a través de la anunciación y de la redención. Tal vez, fue mediante la voz del cieguito Renzo –aquel que cuenta sin ver, que repite aquello que escucha y recrea lo que le transmite el que ve– que la anunciación del cine se consumó. Para el niño enamorado de las estampitas el universo de las historias corresponde a su vasto apetito. ¡Oh, retorno al país de la anunciación!, al país de los acontecidos, al país del ciego Renzo que veía lo maravilloso, del “pata é palo” y su increíble pajarera, del tonto Panchito cargando leña, también del pájaro que ríe, de los duendes que pueblan la siesta, de la mujer alta de los techos que asusta a los niños malos, del bandolero perseguido por el abuelo, del turco degollado, de la finada asesinada y milagrosa... y del amor a última vista de los besos apasionados de María Felix, de Zully Moreno, de Ava Gardner... Verdadero tránsito de aquel que se volvió vidente para recrear desde el sonido la luz y desde la luz las historias. Tal vez podamos creer que el recuerdo, para Favio, no es otra cosa que una estampa inventada por la creencia en la anunciación, que va de los acontecidos –como fábulas encantadas de un tiempo mítico–, al acontecimiento –como el semblante político que dio cuerpo a lo colectivo–. Favio ha poblado el mundo de fábulas, como si dijera ¡el cuerpo puede tantas cosas en las fábulas que el espíritu se espanta con eso! ¡el cuerpo todo lo inventa, mientras que la cabeza adora repetir! Este cine nos fuerza a aceptar que la cabeza es ingenua y la pasión del cuerpo, genial.

Entre la astucia y la reparación

Perón. Sinfonía del sentimiento es un film en forma de leyenda que expone la súbita elevación de los olvidados a la cúspide del reconocimiento. Algo que, por otra parte, Favio realiza en su obra donde convoca el pueblo de los mitos con tono de epopeya. En grandes pinceladas –este llamado documental por el propio Favio– recorre el siglo XX hasta la aparición del coronel Perón, presentado como el conductor que por fuerza de un golpe del destino soporta con virilidad criolla los embates internos y externos en el viaje de una condición a otra del existir. Se trata de la mutación del conductor por el pueblo y del pueblo por el conductor, sintetizados en la mítica Plaza de mayo –que Favio interviene para transformarla en nocturna, dramática y poética de aquel encuentro definitivo y memorable– sostenida en la leyenda de la reparación en la que se conforma el drama colectivo. La elección de los materiales, en su mayoría provenientes de múltiples archivos, son montados con maestría para tocar el nervio sensorial, con una mezcla de lengua evangélica y un fondo de lucha social. Perón, como un verdadero Cristo, logra los afanes de redención social transfigurando a los humillados: aquellos peones de la patria que pasarán de condiciones esclavas a los

derechos del trabajador. Favio conoce muy bien esa astucia del humillado con la que indaga en *Moreira* y en *Gatica* la marca de una autoctonía en la que se ensamblan el circo y la política. Se trata del itinerario picaresco de su propia vida como la vida del pueblo, que va de la infancia de provincias al elogio de la conducción militar del líder, del Cristo contra la pared de adobe a la figura férrea que soporta los golpes del destino.

El recuento de datos en el comienzo del film resulta abrumador y constituirá la tónica de la obra, oponiendo a poderosos y desposeídos. La leyenda de la reparación social se hace imagen. Si bien expresamente Favio dice “un documental”, el film responde a una doble matriz estética: un realismo pedagógico hunde sus raíces en un materialismo político sostenido en una selección documental donde domina la consigna “gobernar es crear trabajo” y un naturalismo atravesado de formulas alegóricas, que amalgama fábula e historia en las imágenes de síntesis sostenido en la consigna “para creer hay que ver”. Las figuras de la imaginería peronista son convocadas: o bien como misteriosos cuervos sobre la res caída en el llano o bien como la paloma del espíritu redimido o bien como la turbulencia de las aguas que materializa la potencia del pueblo. Con maestría intuitiva y afán pedagógico, Favio maneja este mixto arcaico e inconsciente, mixto impuro, como la esencia misma del peronismo, donde el universo acechante se refleja en la miniatura de la mirada del animal caído pronto a ser devorado por los cuervos, donde las acciones de Evita se funden con el ascenso de la prístina paloma blanca y donde las turbulentas aguas se separan para dejar paso al ascenso de Perón. Algo tan sintético como primitivo recorre la imagen en proliferación y expansión, reuniendo por repetición lo ilimitado del universo y la miniatura que lo contiene. Imaginería que prepara el lenguaje de los años de formación del peronismo como una historia de las creencias argentinas. Con un tono ladeado propio del *Martín Fierro*, la consigna emblemática dice “si el pueblo no se une lo devoran los de afuera”. Pero en el subsuelo de la frase subyace “los de afuera están conchabados con los de adentro”. El humillado no reconoce como hermano a aquel que lo transformó en su sirviente. Los hermanos no serán unidos: entre ellos, a pesar de habitar en un mismo territorio, media la memoria de un drama criollo entre pobres y ricos.

El realismo pedagógico de los datos del primer plan Quinquenal no borran las pulsiones que atraviesan el suelo y el cuerpo naturalista de la nación. La pulsión de avaricia alcanza a constituirse como cuerpo en los misteriosos cuervos que sobrevuelan al animal caído. Favio convoca a la figura de la carne enjuta de la res caída como el sostén argentino. Las que sobrevuelan no son misteriosas águilas como en las fábulas míticas de Jenofonte que envuelven a los ejércitos triunfadores sino cuervos sobre el sustrato productivo del suelo argentino. El lenguaje naturalista y alegórico de la guerra se confunde con el lenguaje de un realismo pedagógico de salvación. Favio funde la guerra laica de la tradición plebeya con la salvación evangélica trascendente. Logra amasar el mixto sensible y, con éste, una estética de la amalgama que conjuga en una sola imaginería la figura de la Patria como un suelo o substancia permanente –el cuerpo animal de la Patria– y un estado transitorio histórico en el que el suelo, la sangre y las costumbres, están siendo diezmados. La figura animal de la Patria caída –fundamento y producción de lo argentino– requiere de salvación frente a la profanación de lo que hay de honroso y sagrado. Favio reúne en la alegoría animal de la Patria las pulsiones de vida enfrentadas a las de avaricia, donde el profanador es un violador carroñero que pone en crisis lo que de más sagrado insiste en la honra de un pueblo. Esta forma arcaica, ligada a los catecismos populares evangélicos y moralizadores, constituye la fuerte vertiente con la que Favio recorta el carisma del líder. En este catecismo popular, hablado por las lenguas confesionales y conservadoras, maceradas en la década del '40, y finalmente absorbidas por un movimiento social que reclama metas realistas de

producción y soberanía. Sin embargo el mito vive en el impacto de las fuerzas alegóricas.

En términos políticos, la amalgama hace resonar la convivencia entre el sindicalismo combativo de raíz anarquista y el cristianismo social con el que Perón gana las elecciones del '46. Favio se centra en la figura férrea y laboriosa de Perón y en la fe que Eva Duarte le otorga a la doctrina. Los trasfondos de los conflictos históricos con “el jefe” son dejados de lado. Nada se dice de Cipriano Reyes aunque su impronta aparece en el laborismo de Perón y en el impulso de las cruzadas evangélicas de Eva. Aquel que hablara de los “sin pan” y los “sin Dios” a la espera de una sociedad cristiana cometió el error de publicar bajo su nombre *Yo hice el 17 de octubre*. Este impulso evangélico no llegará con Reyes sino con Eva Duarte. Ambos piensan de la misma manera: lo hacen con el corazón, entre la fe y la razón exacerbando la fragilidad de una palabra que evoca el máximo sentimiento y anuda cualquier ventaja del espíritu. Los autonomismos laboristas nunca congeniaron a largo plazo con el liderazgo vertical y estatal de Perón. Es cierto que a la acción autonomista de Reyes y del laborismo, Perón le opone una filosofía del movimiento y de la organización que se corresponde con la conducción militar que cultiva la jefatura. El acento agónico de la tradición plebeya de Reyes es reemplazada por el sectarismo fanático de la angustia existencial de Evita. De un plebeyo a otro la singularidad se evapora para monumentalizar al que mejor encarna la liturgia. El realismo pedagógico está ligado a la liturgia de los hechos que quieren convencer por la fuerza de la acumulación y de la transformación. La alegoría naturalista apela al rapto incontestable de un cristianismo redentor más cercano a un catecismo moral⁴.

La insistencia de la miniatura alegórica –ora ojo de la res que concentra lo acechante, ora ojo social que sintetiza la producción obrera– por momentos se funde en el universo y en otros se destaca del conjunto de las imágenes llevando inscripto una concepción del mito que precede a la revelación, cuyo contenido hunde sus raíces en el romanticismo más proclive a la teología que a un radical racionalismo histórico. La teología y la alquimia se reúnen en la imaginería de Favio. Resuenan los linajes poéticos que van de Almafuerte a Lugones, narrando al pueblo una mutación entre aquello que acecha y aquello que salva. La alegoría naturalista y el realismo pedagógico alcanzan su primer apogeo en la obra de Eva, que en el film es la potencia inaudita de la felicidad de un cuerpo que se ha transformado en pueblo. Eva es fundida con la paloma del espíritu santo. El cuerpo gastado de la líder que anuncia su final en el Cabildo abierto del 22 de agosto de 1951, más allá de la insistencia de su pueblo, impulsa la orientación del movimiento sustrayéndose de la participación directa en las elecciones. Pero para que el mixto creado por Favio adquiriera la forma de liturgia resulta necesario que la materia corporal se transmute en espíritu con aspiraciones de santidad. Su modo capta la atmósfera sensorial en la alegría y tristeza de los descamisados que cala hasta el ser de lo sensible desprendiéndose de las estrategias del poder. El único poder que persevera es el del trabajo y el del sacrificio como únicos valores de dignidad para construir la soberanía de la Patria. Quedarán en la sombra las estrategias del mando, los combates secretos y las astucias de Perón que serán reducidas a los consejos del payador del retablo popular. No parece haber en este film ninguna pieza fuera de lugar que impida pensar al peronismo como un gran organismo moral. Cuerpo orgánico indiscutible que no admite críticas y que procesa sus fuerzas, a veces anómalas y otras monstruosas, sin perder el aura de unidad.

⁴ Cf. Horacio González, “De Cipriano Reyes a John William Cooke”, en: *Perón. Reflejos de una vida*, Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 178-217

Entre la imagen del santoral y el evangelio apócrifo

La lengua evangélica de Cipriano Reyes, reemplazada en sus designios por Eva Perón, proseguirá en la de Raimundo Ongaro. Favio pertenece a la tradición de los autosacramentales que componen con figuras históricas la Santísima Trinidad. Como lo señala Horacio González en *Perón. Reflejos de una vida*, el film de Favio trata de “la misa hereje del peronismo”. Podríamos llamarla un nuevo capítulo de la misa criolla. Plena de epístolas populares que oscila, como en los retablos barrocos, entre las fuerzas bajas de la égida del folletín y las encumbradas de los místicos del cristianismo, traducidas al vocabulario justicialista, humanista y cristiano. La unidad mística de la obra está centrada en la profecía que opera como desagravio moral sostenida en el acto de servicio por amor de los líderes a su pueblo. Perón –construido por Eva o por Penella de Silva en *La razón de mi vida*– posee el carácter absoluto del corazón de Evita y de la Patria. El líder es morada de amor y Cristo de los descamisados. De principio a fin, Favio entiende su Perón en esta línea, como un film en el que se reúnen el Corazón y el Estado. Por ello extrae de la célebre entrevista realizada a Perón en Puerta de hierro el pronunciamiento “Evita es la voz fervorosa de la causa”. Faltaría agregar que la de Favio es la imagen necesaria del santoral. Perón es el rostro de Dios en la oscuridad de la historia humana, el que mejor encarna la nobleza y mansedumbre que va del hombre de pueblo a los valores de la gracia divina. Por ello la máxima que Favio extrae de Evita dice que el peronismo sólo se comprende como efecto de la gracia.

Favio compone una maquinación productiva plena de alegorías arcaicas destinadas al corazón. Creemos, como González, que el corazón es el “órgano místico de la lengua” que impide hablar verdaderamente en sus confines de las cosas históricas del pueblo, aunque convoque una orientación sensorial que indica una creencia. La síntesis de Estado y Corazón que Favio plasma en *Perón. Sinfonía del sentimiento* posee una dosis de circo y astucia, de ingenio y publicidad, de picaresca y espíritu vocinglero destinado a reunir la alegoría del crisol argentino. Se trata, aunque no reconocida, de la misma aspiración que perseguía Reyes al tocar la leyenda del crisol de razas como fundación del Pueblo. Uno de los más bellos relatos del film es el de la heterogeneidad del 17 de octubre y su mística de la unidad. En Favio la multitud se estructura con un fin: unidad y salvación. Las causas de esa estructuración son alquímicas. González las sintetiza pensando en el libro *Doña María* de Daniel James de manera ejemplar: se trata de la mística unidad “de la chusma sagrada con su poderío cósmico, con su divino circo de almas colgadas del apocalíptico trapecio de la salvación”. Sabemos que el film de Favio aspira a la pedagogía evangélica –como en su momento *La razón de mi vida* con su ideal cristiano y humanista– que salda a su juicio la vida heroica de los líderes y la emancipación de los desheredados.

La canción de justicia del trabajo y la bandera de libertad de los derechos nunca abandona la alegoría del movimiento de las aguas –ora calmas, ora turbulentas– sobre las que camina Perón. Del rezo a la canción de justicia, Perón con la conciencia de un Cristo campechano camina sobre las aguas y sube a los cielos. Los rasgos sacramentales, la gesta evangélica y el esoterismo ocultan las estrategias de poder, de la guerra y de la lucha de clases. No resulta extraño para la concepción de Favio que sólo nombre dos veces a John William Cooke: como quien organiza la resistencia peronista y en el momento de su muerte. Cooke hace una filosofía de la historia plena de conceptos, sutilezas y nunca exenta de una ética que desconoce cualquier esoterismo. Puede dar cuenta de ello la correspondencia con Perón. Si el propio Perón cultivó simultáneamente un lado de buenaventura y un lado áspero de la historia, Favio radicaliza para la liturgia

las bondades del General. No se escucha la voz de Cooke, aunque resuena el hombre colectivo de Scalabrini Ortiz y el anticolonialismo de Jauretche. Se escuchan como ráfagas y medios tonos sin los reales conflictos históricos con el General, en especial los de Jauretche. Cooke no es un intelectual estatal sino un militante del subsuelo sublevado de la Patria. Cercano a la encarnadura del liderazgo pero dispuesto a la revolución real percibe al peronismo como un movimiento en el que se inscribe una síntesis por venir. Síntesis que se juega en el drama de una realidad crispada. Si bien Favio valora la creencia en el mito, desconoce el concepto de mito y fe en Perón que Cooke señala como rasgo positivo “en el hombre de nuestra base que no hace sino proyectar hacia el jefe algo que anhela” o que Mariátegui indica como rasgo necesario “en el hombre contemporáneo que siente la perentoria necesidad del mito”. Favio desvanece en el film el pensamiento trágico de la izquierda más cercano a realizar la dialéctica en la historia material que a cultivar que las bondades descendan de los cielos. La clandestinidad intempestiva y revolucionaria de Cooke no parece convencer a Favio. *Perón. Sinfonía del sentimiento* asume la tarea de acercar el movimiento hacia la eternidad de la creencia religiosa y humanista, mientras Cooke se dirige a la esfera cultural de las izquierdas tercermundistas.

Si Reyes no aparece en el film de Favio es porque fue injustamente acusado de atentar contra la vida de Perón en 1948. Si Cooke apenas es nombrado es porque se trata de purificar el movimiento nacional de las izquierdas clasistas que lo atraviesan. La frase de Perón “mi único heredero es el Pueblo” –frase en la que el pueblo desborda la figura de Perón– es reemplazada por Favio por aquella otra más ligada a su concepción “llevo en mis oídos la más maravillosa música que es la del pueblo argentino”– en la que el pueblo queda contenido en el perfil del jefe–. Ni las alegorías de Reyes ni la dialéctica de Cooke podrían pensar de este modo: entre la multitud y el pueblo el líder no puede ser eternizado. Pero Favio crea una plástica sonora donde la música y el habla se amalgaman entre la imagen alegórica y la documental para proyectarse en el gesto del líder que habla para la eternidad del pueblo.

Perón orienta al movimiento desde el exilio con énfasis e incertidumbres provocando usos y abusos discursivos para velar la transparencia de su palabra en las estrategias de resistencia de los distintos sectores. Sin embargo, Favio presenta el discurso de Perón como asertivo y unificado en sus consignas, haciendo uso del carisma y de los juegos de lenguaje que le permiten incorporar el mito más cerca del discurso evangélico que de aquel otro que propiciaba Cooke, donde el mito sólo hacía foco en la acción. Favio parece no reconocer con precisión que Perón delegó su palabra, decisión y resistencia en Cooke, en tanto que diluye su nombre entre otros hasta tratarlo en la acumulación como un nombre más. Sin embargo, su nombre siempre estará ligado a la palabra “resistencia”. Para Favio, como para Evita, los mitos son evangélicos. Para Cooke, como para una parte de las izquierdas nacionales, los mitos son parte de la praxis. Tal concepción del mito para la acción suspende cualquier metáfora destinada a fraternidades ilusorias. *Perón. Sinfonía del sentimiento* hace del mito la forma eterna en la que se aliena la historia, se clausuran las figuras y se monumentalizan o diluyen los nombres. Como ejemplo, vale la lectura que Favio hace de *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh. El nombre de Vandor tiene la forma de la conjetura y el desciframiento de la historia en tanto es el dirigente sindical que provocando a Perón fue eliminado en uno de los acontecimientos oscuros y criminales que dieron forma a una saga terrorífica. Favio, como Walsh, no cree que Vandor haya sido abandonado por Perón. Éste es el modo en el que el mito clausura la historia de aquel que reclamando organización, como lo había hecho en su momento el propio Perón, no sabía con qué potencia y fantasma del nombre se enfrentaba.

Favio sostiene la idea de un Estado que aparece como trascendente y absoluto desde el '46 al '55, en el que se oculta bajo la forma política en tiempos de paz y trabajo, un exterminio por venir y una ilusión en la que se afirmó que los trabajadores constituían un poder real, no sólo político sino militar. Como sostiene León Rozitchner en *Perón. Entre la sangre y el tiempo*⁵, este es el doble equívoco de nuestra historia complaciente para la que trabajó el propio poder político y militar. Favio señala la efervescencia política crecida en el primer peronismo como fervor e ilusión, pero nada dice en los períodos de paz de ese cuerpo social que había fantaseado una potencia que no se efectivizó como fuerza real. La multitud política en plena efervescencia vivió la lucha de clases alucinando su verdadero poder. Rozitchner dice que “tal vez por eso tantos hombres y mujeres saldaron con sus vidas una deuda que muchos firmaron sin tener con qué pagar”. La ilusión del peronismo fue la de confundir la transformación productiva en tiempos de paz –habiendo abierto una disputa para la mutación profunda de la sociedad– con una política que ocultó, sin medir su poder real, la guerra solapada en la pasión, vitalidad y fuerza del movimiento liberado. Favio monumentaliza en el film la matriz patriarcal e individualista que anida en el peronismo. Precipita con la fuerza del mito hechos y figuras, sin un ajustado análisis histórico, presentados como inconsciente político que lleva al fracaso en la guerrilla concebida como “brazo armado” del pueblo peronista. Creemos, como Rozitchner, que ese “brazo armado” estuvo separado de la organización popular y de su fuerza porque en momentos de paz se filtró en el cuerpo y creencia de su militancia la persistencia de “una matriz despótica, individualista y patriarcal, como obstáculo insalvable para pasar de una concepción de la guerra y de la política a otra, donde la eficacia del poder social se revelará en su verdad”. Acordamos con esta posición crítica a la que en modo alguno reconocemos como purista, sino como materialmente consciente de que los modos de dominación nunca conforman un solo cuerpo en la colectividad para la liberación.

Valoramos la atmósfera emocional que Favio crea, pero criticamos su concepción del mito, su retórica evangélica y su ilusión trascendente patriarcal como destino de una identidad del Pueblo. En esta idea de Favio se apoya un peronismo que navega más cerca de la institucionalidad eclesiástica y de una práctica jerárquica y trascendente que de la transformación clasista de la sociedad. *Perón. Sinfonía del sentimiento* forma parte de las ficciones argentinas como un aparato teológico-moral de identificación por vía de las emociones. En el sentido activo el film aspira a una formación plástica que impone un modelo sensible de destino sostenido en la actitud mimética. Este modelo persigue como idea asegurar la identidad. Por ello Favio intuye que el mito es indisociable del problema de lo sensible y de la formación del lenguaje del arte, porque éste, como la obra de arte que lo explota, es un instrumento de identificación colectiva. El film intenta instaurar un aparato de identificación cuyo problema es la identidad como modelo de destino, que se apoya en una eficacia técnico-política más cercana a fuerzas arcaicas e inconscientes a imitar que a problemas críticos a enfrentar de una historia trágica. El modelo de la alegoría al que aspira Favio, como recuperación de una poética ingenua y sentimental, construye la salida estética como una imagen de ensueño propicia para un objetivo político: el de la unificación a través de la celebración y del ceremonial. La obra de Favio es solidaria de una fusión entre política y arte con el riesgo bien conocido durante el siglo XX de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, que transformó el pensamiento del

⁵ Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente en la política*, vol. 1, Buenos Aires, Catálogos, 1998; *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente en la política*, vol. 2, Buenos Aires, Catálogos, 2000

pueblo en una pretendida obra de arte, más cercana a una “estetización de la política” que a una “politización del arte”.

Un reparto de lo sensible como el de *Perón. Sinfonía del sentimiento*, a través de formas de visibilidad que hacen a la mirada de lo común, se desplaza en el umbral entre las emociones que orienta y las imprecisiones históricas propias de elecciones conscientes e inconscientes acerca de la unidad de la comunidad. El conjunto Pueblo como cuerpo político integral al que Perón reúne en la concepción de Favio, contiene sin embargo una escisión originaria que lo constituye más sólidamente que cualquier identidad y que lo divide como una guerra intestina en los períodos de paz llamada lucha de clases. De distintos modos Rozitchner y González no cesan de señalar esta marca en la constitución del pueblo idealizado. Al pueblo de los instintos, de los mitos y de la picaresca que Favio aborda en su obra de ficción no habría que dejar de incorporar las formas del pueblo idealizado resultado de su concepción del mito, del arte y de la retórica con las que imagina *Perón. Sinfonía del sentimiento*. Obra donde se evoca el problema central de la historia argentina entre arte y política: el de la tensión irreductible entre la “estetización de la política” y la “politización del arte”.

Bibliografía

Sobre Leonardo Favio:

Alsina Thevenet, Homero; Giberti, Eva y Escardó, Florencio, “Crónica de un niño solo”, en: *Tiempo de cine*, Buenos Aires, nº 18-19, marzo de 1965.

Amado, Ana, “Rituales angélicos. Pueblo, infancia y duelo en Leonardo Favio”, en: Mestman, Mariano y Varela, Mirta (ed.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.

Cangi, Adrián (ed.), *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2007.

Couselo, Jorge Miguel; Calistro, Mariano; España, Claudio; Insaurrealde, Andrés; Farina, Alberto, *Leonardo Favio*, Buenos Aires, CEAL, 1993.

Landini, Carlos; Maranghello, César y Rosado, Miguel Ángel, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

Mahieu, José Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

---, “El cine latinoamericano: un gran desconocido”, en: *Gran historia ilustrada del cine*, Madrid, cap. 42, v. 4, SARPE, 1984.

Martín, Jorge Abel, *Cine argentino/Diccionario de realizadores contemporáneos*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1987.

Parodi, Ricardo, “Seis escenas del cine de Leonardo Favio”, en: *La caja*, Buenos Aires, nº 1, septiembre-octubre de 1992.

Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo, *El cine de Leonardo Favio*, Buenos Aires, Editorial Nuevo extremo, 1993.

Oubiña, David; Aguilar, Gonzalo; Tarruella, Rodrigo; Castagna, Gustavo J., “Dossier Favio”, en: *El amante*, Buenos Aires, nº 15, mayo de 1993.

Schettini, Adriana, *Pasen y vean. La vida de Favio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

Sobre el peronismo:

Baschetti, Roberto (comp.), *Documentos de la resistencia peronista, 1955-1970*, La Plata, Editorial de la Campana, 1997.

Boizard, Ricardo, *Esa noche de Perón*, Santiago de Chile, agosto de 1955.

Buchrucker, Cristián, *Nacionalismo y peronismo. La argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

- Campione, Daniel, *Orígenes estatales del peronismo*, Miño y Dávila, 2007.
- Chávez, Fermín (a cargo de), *Obras completas de Perón*, Editorial Docencia, 1988.
- Cooke, John William y Perón, J. D., *Correspondencias*, Buenos Aires, Parlamento, 1972.
- Durruty, Celia, *Clase obrera y peronismo*, Pasado y Presente, 1969.
- Feinmann, José Pablo, *Estudios sobre el peronismo*, Legasa, 1983.
- , *La astucia de la razón*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990.
- , *La sangre derramada*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Fernández, Gabriel, *Pensar a John William Cooke*, Buenos Aires, Manuel Suárez editor, 2004.
- Fernández Pardo, C. A. y Frenkel, Leopoldo, *Perón, la unidad nacional entre el conflicto y la reconstrucción*, Córdoba, del Copista, 2004.
- Gillespie, Richard, *Soldados de Perón, los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1987.
- González, Horacio, *Perón. Reflejos de una vida*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- Gurrucharri, Eduardo, *Un militar entre obreros y guerrilleros*, Buenos Aires, Colihue, 2001.
- James, Daniel, *Doña María, historia de vida, memoria e identidad política*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- Jauretche, Arturo, *Forja y la década infame*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1962.
- Jozami, Eduardo, *Walsh, la palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *¿Qué es esto?, catilinaria*, Buenos Aires, Lautaro, 1956.
- Moreno, María, “Iconografía laica”, en *Eva Perón hoy*, Buenos Aires, Fin de Siglo, 1989.
- Nahmías, Gustavo, “Mito y dramaturgia sacramental en la interpretación histórica: el 17 de octubre de Leonardo Favio”, en: *Confines*, n° 13, diciembre de 2003.
- Reyes, Cipriano, *Yo hice el 17 de octubre*, Buenos Aires, GS, 1973.
- Rozitchner, León, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 1, Buenos Aires, Catálogos, 1998.
- , *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 2, Buenos Aires, Catálogos, 2000.
- Santana, Raúl, *Huellas del ojo, mirada al arte argentino*, Buenos Aires, Autoimpreso, 2005.
- Scalabrini Ortiz, Raúl, (conferencia) *Los enemigos del pueblo argentino*, pronunciada el 3 de julio de 1948 en el instituto Hipólito Yrigoyen de Mercedes, provincia de Buenos Aires. Publicada en *Yrigoyen y Perón*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.
- Valle, Juan José, “Carta al general Aramburu antes de ser fusilado”, 1956, en: *Documentos de la Resistencia Peronista*, Roberto Baschetti (comp.).
- Verón, Eliseo y Sigal, Silvia, *Perón o muerte, fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1986.
- Viñas, David, “Borges y Perón”, en: *La Biblioteca*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006.