

Reconstrucción épica, poesía digital y material de archivo

PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO de Leonardo Favio

Wolfgang Bongers (Santiago de Chile)

RESUMEN: Leonardo Favio (1938–2012), una figura destacada del cine argentino, realiza su *opus magnum* PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO a fines de los años noventa, resultado de un largo trabajo de investigación en los archivos audiovisuales del país. Luego de presentar algunos ejes conceptuales del cine de Favio, este ensayo indaga en las estrategias del documental de revelar y ocultar hechos políticos ocurridos en Argentina (1916–1974), en función de transformar y (re)construir la historia del peronismo en clave épica y poética.

PALABRAS CLAVE: Favio, Leonardo; Perón, sinfonía del sentimiento; épica; poética

El peronismo también es eso: la realización de una descomunal obra, a cargo de Perón. Eso es lo que quise reflejar. Y lo hice de una manera didáctica, para que todos pudieran verla y no resultara aburrida.

(Favio)

Favio: cineasta/peronista

Leonardo Favio es un personaje singular en la escena cultural de Argentina. Hijo del pueblo y de la provincia, llega a ser actor en varias películas exitosas de los años cincuenta y sesenta, y después se convierte en cineasta autodidacta e independiente que financia sus películas con el dinero ganado durante sus giras por Latinoamérica como cantante popular.

En los años sesenta, Favio hace un cine de autor: CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO (1964), EL ROMANCE DEL ANICETO Y LA FRANCISCA (1966) –dos películas que figuran, según una mayoría de los críticos argentinos, entre las mejores producciones nacionales de todos los tiempos– y EL DEPENDIENTE (1968) son obras que experimentan con formas cinematográficas modernas y que, a la vez, revelan los problemas sociales de la época. Esta trilogía forma parte del primer Nuevo Cine Argentino, una renovación heterogénea del cine nacional, representada por las obras de Manuel Antín, Alberto Fischerman, Rodol-

fo Kuhn, o Leopoldo Torre Nilsson, este último el director con el que Favio había trabajado en los años anteriores y al que considera su gran maestro.

En los setenta, en cambio, sus películas producidas antes del golpe de Estado de 1976 –JUAN MOREIRA (1972), NAZARENO CRUZ Y EL LOBO (1974) y SOÑAR, SOÑAR (1975)– tienen una impronta más popular, se acercan al cine de género y se convierten en éxitos de taquilla, especialmente la versión cinematográfica de JUAN MOREIRA; mientras que NAZARENO CRUZ Y EL LOBO puede considerarse una de las películas más raras y atrevidas del cine argentino. Después de su exilio y de vuelta en Argentina, realiza GATICA en 1993, una historia del boxeador argentino en clave épica.

A partir de 1994, Favio emprende, por encargo del político Eduardo Duhalde, influyente gobernador de la Provincia de Buenos Aires en esos años, el proyecto de PERÓN, SINFONÍA DE UN SENTIMIENTO, un documental de 340 minutos. La obra es editada y montada a partir de una gran cantidad de material encontrado en los archivos nacionales que visibilizan acontecimientos históricos y políticos del país, relacionados con el peronismo. Favio mezcla estos materiales con intertítulos, animaciones y otros fragmentos visuales generados con ayuda de la tecnología digital. Es el montaje extraordinario de una (re)construcción épica y monumental del peronismo hasta la muerte de Perón en 1974. En 2008, sale su última película, una versión musicalizada y dramática de ANICETO.

En otro plano de las cosas, el político, destaca la cercanía de Favio a las ideas peronistas y a su líder, quien vive en el exilio desde 1955. Favio acompaña a Perón en su primer viaje de retorno de Madrid a Buenos Aires en 1972, junto a Carlos Menem, el padre Mujica, Hugo del Carril, Héctor Cámpora y otros 120 peronistas. Asimismo, cabe señalar su función de conductor del acto en el palco de Ezeiza, con motivo del retorno definitivo de Perón, el 20 de junio de 1973, acto que terminó en el duro enfrentamiento armado entre los distintos sectores del peronismo, conocido como la Masacre de Ezeiza, y durante el que Favio, involuntaria y espontáneamente, jugó un papel importante de mediador e impidió que se siguiera torturando a militantes de izquierda en una habitación de un hotel cercano, como cuenta Horacio Verbitsky en su libro *Ezeiza* (1985).

En el contexto del cine argentino, la estética de las películas de Favio es inconfundible, precisamente por su mezcla de elementos populares y míticos, la mezcla entre formas melodramáticas con efectos *kitsch*, y elementos cinematográficos modernos. Favio elige el cine como territorio estético por

excelencia e insiste en que “para mí el cine es un acto de amor sin premeditación”. Su intuición se une a la comprensión profunda de la imagen cinematográfica, de la magia y el poder afectivo que ejerce sobre el público. Otra frase notoria complementa la anterior en el plano político: “No soy un cineasta peronista, soy un peronista que hace cine.”¹ Estética, política, ética –estos tres campos de la división de lo sensible, haciendo referencia a los conceptos desarrollados por Jacques Rancière²–, en Favio encuentran una amalgama compleja, llena de revelaciones, ocultamientos y anacronismos, siguiendo la idea de Didi-Huberman³. En todo caso, el carácter anacrónico se instala en varios niveles de este documental épico entre la Historia y el Mito del peronismo y del cine. En lo que sigue, quiero trazar un mapa de seis aspectos que me parecen relevantes para señalar el lugar peculiar del documental en el contexto del Nuevo Cine Argentino, considerando principalmente la reconstrucción épica, el trabajo con el material de archivo y la poesía digital presentes en el film.

La estética de los primeros ciclos

Oubiña y Aguilar⁴, en su notable libro sobre la estética cinematográfica de Favio, publicado en 1993, o sea, en el año del estreno de *GATICA* y antes del comienzo del proyecto de *PERÓN*, destacan el “modo distancia-afección” como matriz y rasgo principal del cine del director en todas sus películas de los años sesenta y setenta. Se trata de un elemento que constituye una poética propia en la primera trilogía; una poética inspirada en varias propuestas cinematográficas que circulaban por esos años, sobre todo la crónica neorealista italiana y la composición fragmentaria y contrarrepresentacional del ascetismo bressoniano en *UN CONDENADO A MUERTE SE ESCAPA*, de 1956, y otras películas de Robert Bresson cuyo cine Favio conocía muy bien. Esta poética peculiar, sin embargo, está en función de retratar personajes excluidos y, en general, los márgenes sociales de la Argentina, en la línea del cine de Fernando Birri y su Escuela en Santa Fe, y con otra inspiración en el lirismo

¹ Las dos citas en Favio, *Sinfonía de un sentimiento, catálogo* (Buenos Aires: Fundación Eduardo Costantini, MALBA, 2007), s/n.

² Jacques, Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política* (Santiago de Chile: Arcis, Lom, 2009).

³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

⁴ David Oubiña y Gonzalo Aguilar, *El cine de Leonardo Favio* (Buenos Aires: Nuevo extremo, 1993).

de Torre Nilsson. Un elemento fundamental de esta poética es el estilo indirecto libre, una semisubjetividad análoga a la misma estrategia narrativa de la literatura moderna que, en el cine, remite a una conciencia de la cámara, idea que desarrolla Pasolini en los años sesenta⁵ y que retoma Deleuze⁶ para describir un tipo específico de imagen-percepción. Ese estilo indirecto libre se aleja de la imagen empática y subjetiva con la que François Truffaut retrata al niño Antoine en *LOS CUATROCIENTOS GOLPES* (1959), otro antecedente relevante de la primera película de Favio, quien, al contrario, opta por una mirada amorosa y cruel de denuncia, comparable a la que se encuentra en *LOS OLVIDADOS* (1950) de Luis Buñuel.⁷

El “carácter cotidiano de lo injusto”⁸ y el descubrimiento de la “complejidad de los humildes”⁹, llevan a Favio a elaborar en su cine un “lamento por la pérdida irrevocable de la inocencia”¹⁰, en películas que muestran a los perdedores de la sociedad. Y aquí está la semilla de la constitución épica del cine de Favio: su cine muestra la soledad y el dolor como estados de ánimo predominantes de sus protagonistas, en historias trágicas de traiciones y deslealtades. Su punto de vista se ubica en la “tensión entre el razonamiento de la ley y la piedad, entre afecto, razonamiento y registro.”¹¹ Tomando en cuenta las variaciones que realiza en los años setenta con el cine de género de carácter popular, coincidimos con la conclusión del estudio cuando los autores dicen que Favio encuentra la expresión exacta entre un “cine de *autor* en el uso *político* que hace de los *géneros*.”¹²

PERÓN y su anacronismo en el contexto del NCA

Como en muchos países de América Latina, la dictadura militar en Argentina no solo provocó terribles cambios sociales y políticos, sino que también interrumpió las evoluciones en el campo artístico. En este sentido, los años ochenta fueron una época de reconstitución y regeneración del cine nacional después del desastre totalitario. El segundo Nuevo Cine Argentino, que

⁵ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herético* (Córdoba: Brujas, 2005).

⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I* (Buenos Aires: Paidós, 2005).

⁷ En las articulaciones sorprendentes y cortes sorpresivos del cine de Favio, Aguilar y Oubiña también establecen afinidades con el cine de vanguardia (Godard, Pasolini) como “vehículo de nuevas relaciones con el mundo” (51).

⁸ Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 39.

⁹ Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 14.

¹⁰ Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 22.

¹¹ Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 40.

¹² Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 144.

nace a mediados de los noventa en el contexto de las primeras producciones provenientes de la Universidad del Cine (fundada en 1991 por Manuel Antín), fue una respuesta irreverente a ese cine de corte “paternalista” y nacionalista de los ochenta y noventa. Martín Rejtman, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, Lisandro Alonso y Lucrecia Martel, pertenecen al primer grupo de estos cineastas que marcan estilos y estéticas diversas e innovadoras en esos años. A partir de 2008, sin embargo, comienza a observarse un agotamiento de fórmulas de descripción y clasificación; un agotamiento liberador cuyos síntomas se expresan, por una parte, en películas radicales como *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS*, de Mariano Llinás, o *LA MUJER SIN CABEZA*, de Lucrecia Martel, y, por otra parte y a nivel teórico, en el concepto del “cine anómalo”, acuñado por Gonzalo Aguilar en la reedición de su libro ya clásico sobre el NCA en 2010¹³, o en la propuesta genealógica que ofrece Nicolás Prividera en su libro *El país del cine: para una historia política del Nuevo Cine Argentino*, publicado en 2014. Aquí, Prividera –en pronunciada oposición a la ahistoricidad y la idea de la orfandad de los cineastas de los noventa– traza líneas de fuga, filiaciones de tensiones y similitudes entre los nuevos cines de los sesenta y los noventa; y en ese contexto, Favio, en su singularidad, es considerado puente y nexa entre estas generaciones. Podría decirse que las películas de Favio, pero también las de otros cineastas de los ochenta y noventa, como Adolfo Aristarain o Alejandro Agresti, pueden dar pistas distintas, abrir otras dimensiones y favorecer genealogías diferentes, superando la consigna de la producción de algo “nuevo”, que, al decir de Nicolás Bourriaud¹⁴, desapareció del centro de las búsquedas artísticas contemporáneas, más orientadas a la postproducción, la reescritura y la intervención en materiales encontrados de todo tipo.

En este escenario, el PERÓN de Favio es singular en varios planos. En primer lugar, es realizado durante seis años, entre 1994 y 1999, montado exclusivamente con material encontrado en diversos archivos que el director mezcla con pinturas y dibujos de artistas plásticos para generar efectos poéticos de factura numérica.¹⁵ En segundo lugar, el PERÓN es una excepción en la

¹³ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010).

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004).

¹⁵ En este contexto, cabe mencionar el proyecto audiovisual en formato digital de Jean-Luc Godard, las *Histoire(s) du cinéma* (1989–1998), cuya realización coincide en gran parte con la del documental sobre PERÓN. En cuatro horas y media y varios capítulos, Godard cuenta la historia (y la muerte) del cine en imágenes y combina la intervención en los archivos del ci-

propia obra de Favio: nunca había hecho un documental, a pesar de los indicios neorrealistas y documentalistas de *CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO* (1964), correspondientes a otra época y estética, cercana a la de Fernando Birri y al “documental novelado” del que habla Rossellini¹⁶. El mismo Favio, cabe señalarlo aquí, habla de su *PERÓN* como “documental ficcionalizado” en las publicaciones de difusión del film.

Por otra parte, la producción del documental coincide con una compleja situación histórica y política en Argentina. *PERÓN* sale en medio de la debacle menemista, momento poco propicio para hacer un cine peronista militante. Dice Quintín en 1999:

Hoy casi no hay un solo cineasta peronista, un solo escritor, un solo periodista (...) Por eso la idea de Favio es tan extemporánea: hacer la defensa de una plataforma política e ideológica que no tiene seguidores, que ha desaparecido en las brumas del tiempo, que está desprestigiada y al borde del olvido.¹⁷

Esta reflexión de un crítico influyente del Nuevo Cine Argentino, que emite juicios todavía más atrevidos –“Nadie se hará peronista viendo la película de Favio, no al menos como lo fuimos nosotros”¹⁸– alude al anacronismo del proyecto de Favio. No pertenece a su tiempo, y sin embargo, Quintín no considera la fuerza anacrónica de las imágenes del cine, arte del tiempo, según Tarkovski¹⁹, y del presente, según Daney²⁰. Didi-Huberman dice que “la imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira”²¹. La memoria de las imágenes reactualiza la memoria de los espectadores; en su forma fantasmal, las imágenes son testigos de los tiempos pasados, presentes, y futuros.

PERÓN fue reeditada en 2009, en pleno auge del kirchnerismo, y con este motivo, Favio dice en una entrevista en el diario *Página 12*:

Desde la primera presidencia de Perón, éste es el mejor gobierno que hemos tenido. Están reconstruyendo un país, después del bombardeo que hemos

ne con una poesía digital particular. Las dos películas son síntomas del comienzo de la era del cine digital. En todo caso, en los términos conceptuales de Bill Nichols *La Representación de la Realidad* (Buenos Aires: Paidós, 1997), el *PERÓN* es un documental en modo expositivo, mezclado con un modo poético-épico.

¹⁶ Cfr. Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 34–5.

¹⁷ Quintín, *El Amante* 93, dic 1999, 12.

¹⁸ Quintín, *El Amante*, 12.

¹⁹ Tarkovski y Andrei, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Rialp, 1996).

²⁰ Daney y Serge, *Cine, arte del presente* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004).

²¹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 32.

sufrido, después de años de padecer a gobernantes que se peleaban por ver quién les jodía más la vida a los argentinos. Creo a muerte en este gobierno.”²²

Lo anacrónico se articula, en tiempos del kirchnerismo, con la factura didáctica del film, como dice el mismo director: “para que todos pudieran verla y no resultara aburrida.”²³ La resurrección de la idea y la ideología del pueblo, promulgada también por los gobiernos de los Kirchner, está prefigurada en las imágenes del pasado que vemos en PERÓN; y que, con la caída del kirchnerismo en las elecciones de noviembre de 2015, adquieren, una vez más, otros sentidos.

Sorprende, entonces, que también Prividera descarte la fuerza anacrónica en 2014, cinco años después de la reedición del documental. En cambio, critica la construcción mítica y ahistórica del último cine de Favio:

por primera vez hace películas sobre el peronismo –al menos de modo explícito–, tal vez porque el peronismo que elige representar ya no existe y se ha convertido definitivamente en pura evocación o rito.²⁴

Compara el documental, como también GATICA, de 1993, con la hagiografía de los SUCESOS ARGENTINOS, noticieros cinematográficos realizados entre 1946 y 1955:

una vez más, la ilusión de la edad dorada y la inocencia perdida. (...) ambos films quedan atrapados en su representación apologética, alegórica y aideológica (...), del peronismo solo queda un resignado culto –a la personalidad y a la mística popular– que nunca alcanza iluminar el movimiento de la Historia”.²⁵

Frente a estas críticas, cabe señalar que el carácter anacrónico de PERÓN tiene otra faceta: podemos ver la voluntad, quizás involuntaria, de reescribir y reconfigurar la relación entre historia y mito. Favio, en tiempos de un peronismo pervertido y transformado en apología neoliberal, edita y configura metrajes encontrados y trata de recuperar un pasado peronista y popular como intervención en la memoria cultural del presente y del futuro; en 2009, relaciona esta operación con el gobierno peronista de turno. Con todo esto, puede decirse que Favio hace algo que el peronismo nunca había hecho:

²² Página 12, 16 de mayo de 2009, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-13894-2009-05-16.html.

²³ Página 12.

²⁴ Nicolás Prividera, *El país del cine: para una historia política del Nuevo Cine Argentino* (Buenos Aires: Los Ríos, 2014), 227–8.

²⁵ Prividera, *El país del cine*, 228.

un cine peronista. La fuerza de los medios masivos como herramienta política, lección aprendida durante la Revolución rusa y los fascismos europeos, siempre estaba en la conciencia de Perón y Eva, pero ellos priorizaron la radio como medio emisor de sus discursos y convicciones, y no recurren tanto al cine.²⁶

Según Didi-Huberman, las imágenes son portadoras de síntomas de un malestar de la representación que apuntan a supervivencias de algo que aún no es visible. Con esto, la cronología se diluye en una anacronía de las imágenes, porque estas construyen temporalidades impuras y heterogéneas, rompiendo con la linealidad del relato histórico, revelando otras genealogías y otras historias. Podemos asociar esta idea con el documental. La obra de Favio realza, anacrónicamente, la idea del pueblo peronista, en plena decadencia del peronismo a fines de los noventas y durante los primeros años del nuevo milenio, reactualizada por el kirchnerismo en los últimos doce años y, actualmente, desfavorecida una vez más por la llegada de un gobierno anti-peronista al poder.

La revolución digital y los nuevos circuitos de comunicación

PERÓN es un documental excesivo, de 340 minutos de duración, poco apto para su distribución y exhibición en salas. De hecho, en los créditos se habla de una miniserie, formato destinado a la transmisión televisiva, y que, con la reedición en DVD en 2009 y su presencia en sitios de internet, se inserta en otras lógicas de circulación. Con motivo de la reedición de 2009, Favio cuenta en *Página 12*:

Cuando la terminé, decidimos que no era una película para los cines. La sacamos en video, la vendimos en los kioscos y la pasamos en centros barriales, en sindicatos. En barrios muy humildes ponían el cartelito: 'Hoy Perón, empanadas, vino'. Ahí veían la película y discutían los militantes.²⁷

La realización del documental coincide no solo con la primera fase del NCA, con cuyos postulados Favio no comparte prácticamente nada, sino también con la revolución digital de los años noventa y la introducción de las nuevas tecnologías en la producción cinematográfica. Los nuevos procedimientos, sin embargo, sorprenden a Favio, que cuenta su nueva experiencia de la siguiente manera:

²⁶ Cf. sobre la fuerza radial y política de Evita Klaus Theweleit, *Das Buch der Könige 1* (Basel: Stroemfeld, 1988).

²⁷ *Página 12*.

... me metí en un mundo que desconocía totalmente. Apenas sé marcar el teléfono, ¿te imaginás yo con una computadora, con el AVID? Pero no tengo problema con eso. Yo digo que soy burro y no tengo complejo. El que sabe maneja. Pero fue duro. Primero, el operador me pasaba rápido las imágenes y yo decía 'no, vos pasámelas como si fuera una moviola, porque si no, no entiendo nada. ¿Vos qué ganás con demostrarme que sos rápido? Yo ya sé que sos rápido. Vos pasámelo lentito, porque vos sabes que soy lento'. Así fue como empecé y después ya tomé dominio de todo eso. Pero no fue fácil.²⁸

Favio expresa su asombro frente a la técnica digital, pero también deja en claro su paso del burro –traduzco: cineasta tradicional– al operador y editor de imágenes en la era digital. En la misma entrevista que le hace *El Amante*, en 1999, marca la diferencia del trabajo frente a la pantalla en contraste con el rodaje del cine que había hecho antes. En vez de salir a la calle a filmar, ahora, con la computadora y su programa de edición, se dedica a reordenar, reestructurar, manipular y reconfigurar las imágenes encontradas en varios archivos nacionales para contar su versión épica de la historia argentina reciente. Las energías creativas, por así decirlo, pasan de la búsqueda y fabricación de imágenes inéditas al reordenamiento de imágenes ya existentes.

La épica peronista

Ahora bien, vuelvo a la película *PERÓN* con las siguientes preguntas: ¿cómo se articula la reconstrucción épica del peronismo en el documental con un cine sobre lo injusto y la pérdida de la inocencia? ¿Cuáles son las características del film en tanto documental en relación a lo ficcional de las películas anteriores? ¿Cómo se refleja el trabajo con las nuevas tecnologías al usar los materiales encontrados en los archivos? Y, por último, ¿hay algún elemento que reemplace al modelo distancia-afección de su cine anterior en este documental?

En primer lugar, podemos decir que Favio ordena los hechos y las imágenes en un relato épico con un sentido claro e inequívoco: la revolución libertadora de 1955 termina con una fase de felicidad, progreso y prosperidad del pueblo argentino que había durado apenas diez años, y da inicio a una historia de destierros e infortunios que condena el peronismo a la proscripción y a su líder y sus seguidores a la muerte o al largo exilio. En este relato, la operación retorno de Perón está continuamente inhibida por diversas maniobras de la política antiperonista de los gobiernos militares hasta llegar a

²⁸ Favio, *El Amante* 93, dic 1999, 5.

la Masacre de Ezeiza el 20 de junio de 1973, punto de partida del desenlace trágico de la utopía justicialista, ocurrido solo poco más de un año antes de la muerte de Perón, el 1 de julio de 1974. Favio, siendo operador de imágenes e interviniendo los archivos audiovisuales del país, revela y oculta escenas de la historia peronista, siempre en función de la lógica épica y trágica de la felicidad perdida de todo un pueblo.

En la entrevista de 1999 en *El Amante*, los entrevistadores preguntan por la ausencia de la figura de José López Rega en la película, organizador de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y ministro de confianza de Perón y, a partir de julio de 1974, de Isabel Martínez. También cuestionan la poca presencia de la lucha de Montoneros y los conflictos que se generan en los distintos sectores del peronismo; y la no mención de la Revolución cubana que Favio encuentra, como dice en la entrevista, incompatible con los ideales independentistas del justicialismo; y el recorte total del autoritarismo, la censura y la violencia como formas políticas del peronismo, aplicadas entre 1946 y 1955, por ejemplo en la fórmula notoria del “5 por 1”, enunciada en su discurso del 16 de junio de 1955.²⁹ Prividera va más lejos y habla de una “inexcusable pequeñez política de haber sostenido el Mito contra la Historia” en la figura santificado de Perón, “sin dar cuenta de su relación con la sangre que finalmente trajo el tiempo bajo la forma de la derecha peronista heredada luego por la dictadura”.³⁰ A pesar de esto, Favio parece estar convencido de que es el pueblo el que siempre deseaba el retorno de Perón, y no una agrupación política específica. En este sentido, el documental, enfatizando un rasgo parapolítico y teológico del justicialismo, encarnado en los discursos de Juan Domingo y Eva Perón, se transforma en importante vehículo mítico-político. El peronismo orgánico no es concebido como partido; es sentimiento, fe y convicción, ideología plasmada en el título de la obra, y en las palabras de

²⁹ Aquí un extracto del discurso: “... a la violencia la hemos de contestar con una violencia mayor. Con nuestra tolerancia ... Con nuestra tolerancia exagerada nos hemos ganado el derecho de reprimirlos violentamente, y, desde ya, establecemos como una conducta permanente para nuestro movimiento: aquel que en cualquier lugar intente alterar el orden en contra de las autoridades constituidas o en contra de la ley o la constitución, puede ser muerto por cualquier argentino. Esta conducta, que ha de seguir todo peronista, no solamente va dirigida contra los que ejecuten, sino, también, contra los que conspiren o inciten. La consigna para todo peronista, esté aislado o dentro de una organización, es contestar a una acción violenta con otra más violenta. Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de ellos.” En “Perón y el famoso ‘5 x 1’”, 3 de octubre de 2012, [//http://izquierdaperonista.blogspot.com/2012/10/luego-de-haber-sido-bombardeada-la.html](http://izquierdaperonista.blogspot.com/2012/10/luego-de-haber-sido-bombardeada-la.html).

³⁰ Prividera, *El país del cine*, 227.

Evita que se repiten varias veces a lo largo del documental: “el peronismo no se aprende ni se proclama; se comprende y se siente. Por eso es convicción y fe”.

Favio, junto a otros defensores del peronismo de corte orgánico, divide el mundo sensible, es decir, estético y político de la Argentina en planos emocionales de una dicotomía clara: peronismo y antiperonismo. En el plano político, sin embargo, esta pertenencia, como dice Quintín, “permitía seguir siendo de izquierda o derecha en política, admirar a Fidel Castro o a Franco”.³¹ De hecho, Perón, persiguiendo la idea bolivariana de una Patria grande latinoamericana, firmó acuerdos con los dictadores Alfredo Stroessner en Paraguay, Carlos Ibáñez del Campo en Chile y Getulio Vargas en Brasil, hechos celebrados y nunca cuestionados en el documental, en el que vemos también a un Perón acompañado por el general Franco antes de subir al avión que lo llevará de vuelta a su país; una secuencia simbólica y anacrónica a la vez.

Favio ocupa, por un lado, la mirada estadista del poder: voz e imagen de Perón dominan gran parte del documental, secundadas por la voz y la imagen de Evita, y, en otro orden, de José Ignacio Rucci, secretario general de la CGT hasta su asesinato por Montoneros en 1973; de Héctor Cámpora, presidente electo en ese mismo año, y otros personajes del peronismo ortodoxo, como John Cooke y José María Rosa. Dice Silvia Schwarzböck en su nota sobre el film en *El Amante*: “todo en él es apología del arte de gobernar con la felicidad del pueblo como único horizonte y la unidad nacional como medio indispensable para lograrla”.³² En su crítica del film, Quintín señala la “dualidad entre la orfandad y la omnipresencia del padre” en un “país de huérfanos”, donde Juan y Evita, “pueden completar como nadie ese lugar vacío del cuadro”, y concluye: “en PERÓN, Favio puso todo para poder creer que hay una respuesta en la Tierra para la conciencia desgarrada frente a la esencial desprotección de los individuos.”³³ En este sentido, el documental sobre PERÓN resume y, en un plano ideológico, agudiza la idea de la injusticia épica, puesta en escena en las películas de los sesenta y setenta. Perón, en marcada analogía con Cristo, es puesto en escena como salvador que fue arrancado de su legítimo lugar de poder, condenado al exilio y al abandono de su tierra.

³¹ Quintín, *El Amante*, 12.

³² Silvia Schwarzböck, *El Amante*, N° 93, dic 1999, 14.

³³ Quintín, *El Amante*, 12.

La poesía digital y las intervenciones en el archivo

El comentarista de *Página 12*, con motivo de la reedición del film en DVD en 2009, dice que “lo que verá la gente es, precisamente, un cóctel de peronismo explícito, que no se agota, sin embargo, en la mera acumulación de imágenes apologéticas. (...) es un gran fresco pictórico”. Y sigue: la “prepotencia de los afectos” de Favio “puede valerse de dibujos de Ricardo Carpani o de fragmentos de La Traviata de Verdi para reforzar su propia memoria emotiva.”³⁴ Y el mismo Favio, en la entrevista realizada por *Página 12*, piensa el peronismo como poesía:

Es que el peronismo tiene la poesía incorporada en sí mismo. Si hablás de peronismo no te podés escapar de la poesía. Tiene una historia melodramática, es pura emoción. Si no, cómo podría alguien decir ‘la vida por Perón’. ¿A alguien se le hubiese ocurrido decir, por ejemplo, ‘la vida por Alfonsín’? Ni siquiera rima. Y mire que siento respeto por Alfonsín y no porque se haya muerto. Me acuerdo de que me mandó una carta muy linda cuando hice Gatica. Pero hacé un análisis de los artistas que se han enamorado de Perón: Manzi, Discépolo, Cátulo Castillo, Carpani. Le digo más: si Giuseppe Verdi hubiese sido argentino, habría sido peronista.³⁵

¿Cómo funciona, entonces, la fusión entre poesía y peronismo en el film, y de qué manera Favio se apropia de las nuevas tecnologías para realizarla? Las pinturas de Ricardo Carpani y Alfredo Bettanin, y los dibujos de Andrés Echeveste, Verónica Ramírez, Horacio Catty y Cary, se presentan a veces en formas flotantes en movimiento, grises y blancos, otras veces en pantalla completa y fijos. Acompañan el material de archivo, ilustran de forma simbólica algunos hechos históricos comentados por la voz o los discursos de Perón y Eva, y a veces se mezclan con las imágenes rescatadas del archivo. Hay una constante: el trasfondo azul sobre el que se mueven las figuras, muchas veces fusionadas con olas de mar, por ejemplo en las escenas de la figura de Eva semidesnuda; en el final del discurso del 17 de octubre; o en las escenas de Ezeiza. Este trasfondo también separa los capítulos, y en varias ocasiones las figuras de Perón y de Eva se sumergen en él. De esta manera, entre imágenes de archivo y artes plásticas, se crea una estética peculiar que introduce una capa de irrealidad poética, afectiva y simbólica, que crea hasta una distancia frente al material histórico y abre una dimensión mítica, atemporal.

³⁴ *Página 12*.

³⁵ *Página 12*.

Junto a estos juegos formales, hay otros que muestran las apropiaciones por parte de Favio de las posibilidades del nuevo medio digital: en varias escenas usa la “cámara lenta” como efecto y también produce no pocos *loops* (bucles) con las imágenes encontradas, otro efecto que intensifica la experiencia visual y temporal. La repetición es una estrategia recurrente en trabajos cinematográficos dedicados al *found footage*³⁶ y en animaciones en formato gif, que aquí, en un documental histórico, causa extrañeza y podría convertir estos recursos y juegos en una suerte de distanciamiento del rescate de imágenes de archivo, quizás una transposición del modelo distancia-afección, característica de su cine de los sesenta y setenta.³⁷

Por otra parte, las escenas del 17 de octubre, por falta de materiales filmados esa noche, son en gran medida manipuladas, con mezclas de imágenes de otros días y discursos, como Favio cuenta en la entrevista de 1999.

El PERÓN y otros proyectos cinematográficos

Es interesante, para finalizar, hacer dialogar y tensionar el PERÓN de Favio con otros proyectos audiovisuales. En primer lugar, cabe mencionar dos documentales de los años noventa, estrictamente contemporáneos al PERÓN: MONTONEROS. UNA HISTORIA (1994), de Andrés Di Tella, no estrenado hasta 1998; y CAZADORES DE UTOPIÁS (1995), de David Blaustein. Son dos obras que inician una reflexión cinematográfica compleja y crítica sobre las luchas armadas de los años 70 en Argentina desde el punto de vista de militantes montoneros y otras agrupaciones peronistas, cuyos testimonios se mezclan con materiales de archivo. Se trata de reflexiones alejadas de la propuesta mítico-épica de Favio, porque Di Tella y Blaustein relativizan y ponen en entredicho, precisamente, la monumentalización del peronismo y la figura de Perón, presente en la obra de Favio.

Pasando a otro plano, vale la pena señalar que Favio dedica su PERÓN al Cine de Liberación de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo,

³⁶ William Wess, *Recycled Images: the arts and politics of found footage films* (New York: Anthology films Archives, 1993), distingue tres tipos de montaje de *found footage*, los ha denominado compilaciones, *collage* y apropiaciones. Un caso extremo de *collage* se encuentra en los trabajos de Bill Morrison, por ejemplo DECASSIA.

³⁷ Otro trabajo interesante de *found footage* en el PERÓN de corte más clásico es la selección de escenas de películas argentinas de los años cuarenta y cincuenta, cuando el documental habla del cine nacional y el primer festival de Mar del Plata en 1954 como parte de los éxitos de las industrias argentinas. También aparecen repetidas algunas imágenes de TIRE DIÉ (1960), la famosa película de Fernando Birri.

que figuran en la dedicatoria junto a Rodolfo Walsh, Ricardo Carpani, Héctor Cámpora, y los trabajadores y estudiantes argentinos. Los documentales del grupo del Tercer Cine, como es sabido, nacen de una reivindicación del peronismo desde una izquierda revolucionaria militante. Su gran manifiesto cinematográfico, anticolonialista y antiimperialista, es *LA HORA DE LOS HORNO*S, de 1969, en el que las ideas de Fidel Castro, de Che Guevara, de Frantz Fanon y de Perón se conjugan en un *collage* audiovisual para llamar a la sublevación del pueblo latinoamericano en lucha por su liberación. A esta película-manifiesto le siguen dos películas consideradas los documentos audiovisuales más extensos sobre Perón hasta que Favio hiciera su propia versión. En *PERÓN, LA REVOLUCIÓN JUSTICIALISTA* y *PERÓN: ACTUALIZACIÓN POLÍTICA Y DOCTRINARIA PARA LA TOMA DEL PODER*, el líder del movimiento, acompañado por su esposa Isabel Martínez, expone sus ideas y su doctrina en una larga entrevista, realizada por los cineastas en España, en 1971. Los films, de casi dos horas cada uno, registran a Perón hablando en tomas fijas, mezcladas con algunos intertítulos de citas al estilo de *LA HORA DE LOS HORNO*S, y algunos materiales de archivo. Centrado en Perón y sus discursos, son un claro antecedente del proyecto de Favio, que, a su vez, inserta varias escenas de los dos documentales en su película, aunque el eje del discurso de Cine Liberación fuera la resistencia peronista de izquierda en los setenta. Por eso, Favio dice en *El Amante* que el proyecto de Solanas y Getino pertenece a otro momento histórico, y que su *PERÓN* es en primer lugar un “ayudamemoria” y un “intento didáctico de contar la historia.”³⁸ La dedicatoria misma oculta una lección de Favio sobre la versión más “auténtica”, es decir épica, del peronismo que está en su film, y no en las otras, nacidas de un fervor revolucionario ligado al momento histórico.³⁹

Por otra parte, quisiera mencionar películas más recientes: *JUAN Y EVA* (2011), de Paula de Luque, es una reconstrucción épica del encuentro entre los dos defensores de la Nueva Patria; y *EVA DE LA ARGENTINA* (2011), de María Seoane, es una animación mezclada con material documental de archivo, contada desde la perspectiva de Rodolfo Walsh.⁴⁰ Se trata de nuevos aportes

³⁸ Favio, *El Amante*, 7–8.

³⁹ Solanas, a lo largo de los años 2000, realiza una serie de documentales en los que denuncia la pobreza en el país y las políticas neoliberales en genealogías históricas que tampoco coinciden con el proyecto del rescate de un peronismo orgánico en Favio.

⁴⁰ Otra cosa sucede en *LA VIDA POR PERÓN* (2004), de Sergio Bellotti. Desde el plano ficcional e inscrito en el género de la comedia negra, habla de las luchas guerrilleras de los años setenta, durante las que un grupo de izquierda trata de secuestrar el cadáver de Perón el 1 de

a la épica del peronismo, apoyados por el gobierno kirchnerista. En esta línea también es interesante mencionar los dos proyectos fílmicos sobre Néstor Kirchner (1944–2010), la versión oficial de Paula de Luque (2012), y la otra de Adrián Caetano, en primera instancia rechazada por el gobierno de Cristina Kirchner, luego evaluada como mejor que la de de Luque por varios críticos y, finalmente, sancionada oficialmente y exhibida por televisión en 2013. Lo que queda claro con estos ejemplos es la conciencia del gobierno kirchnerista sobre el poder de los medios masivos audiovisuales; conciencia que se expresó también en la lucha por una nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, aprobada en 2009, pero impugnada por el Grupo Clarín hasta 2013, cuando la Corte Suprema de Justicia finalmente determinó la validez y la constitucionalidad general de la ley que en 2016, después del cambio de gobierno, está de nuevo en entredicho.

Conclusiones

Clara Kriger⁴¹, en sintonía con lo dicho anteriormente, señala que no existía una clara línea de política cinematográfica en el temprano peronismo de los años cuarenta y cincuenta, a pesar de que existieran noticieros propagandísticos. Y Silvia Schwarzböck sostiene que Favio “realiza un documental que solo podría haber sido propaganda con el peronismo de Perón en el poder.”⁴² Favio cumple con un deseo incumplido, en un gesto anacrónico que caracteriza su PERÓN desde el principio y que en la actualidad política de Argentina no cesa de volver a tener relevancia, en un *loop* cinematográfico que fusiona las imágenes de Perón con las de Néstor Kirchner, y las de Evita con las de Cristina. Favio se convierte en operador de imágenes y sabe apropiarse de los medios masivos de la era digital; hace suya una nueva estética y poética para revelar la constitución épica y extemporánea (mítica) del peronismo, no sin ocultar hechos decisivos y problemáticos en torno a la historia del peronismo y del país.

julio de 1974.

⁴¹ Clara Kriger, *Cine y peronismo: el estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

⁴² Schwarzböck, *El Amante*, 14.