

El huevo de la serpiente: *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio

María de los Ángeles Carbonetti

Universidad Nacional de La Pampa
Argentina
The University of British Columbia
Canadá

Resumen

En el contexto de la filmografía argentina, *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio, ha sido considerada una expresión emblemática del cine de los sesenta. A partir de la revisión de sus exploraciones estéticas e ideológicas, el presente ensayo intenta re-significar el filme, desde la perspectiva de los autoritarismos que signaron la historia argentina durante las dos décadas que siguieron a su primera exhibición en 1965.

Palabras claves: Argentina – cine – crítica – cultura nacional.

Keywords: Argentine – performing arts – criticism – national cultures.

Fecha de recepción: 30-07-1999

Fecha de aceptación: 30-07-2000

El acercamiento a un filme como *Crónica de un niño solo* (1965), desde la perspectiva de hoy, resulta de por sí una experiencia de especial interés. En los últimos veinte años, después del retorno de la democracia, la crítica y la historiografía del cine han producido numerosos trabajos en torno al cine argentino. Desde la perspectiva de los últimos años de la década de 1980, particularmente signada a reconstruir una historia del cine nacional vinculada con los procesos políticos vividos, se enfatizó en el desarrollo del llamado cine de la democracia, en la apertura —o reapertura— a la distribución internacional, en la caída de los aparatos de censura y en el análisis sociológico de su efecto sobre los temas abordados hasta la última

dictadura militar.¹ En los noventa y específicamente en los últimos años de esta década, la mirada se dirigió hacia el cine como expresión cultural e ideológica, y hacia el acto de filmar en su dimensión política.² En este sentido, los cines “político-militantes” de la década del sesenta y parte del setenta como el del Grupo Cine-Liberación y el del proyecto de un Tercer Cine, volvieron a releerse más a través de su significación como praxis política y cultural que en su significación estrictamente cinematográfica. Dentro de estas corrientes críticas, Leonardo Favio es una figura difícil de catalogar dentro de su generación y en relación con las tendencias estéticas e ideológicas, en particular, si atendemos a sus inicios, allá por la década de 1960. En este contexto, Favio circula por la industria cinematográfica sin pertenecer propiamente a las tendencias marcadoras de los años sesenta, como Leopoldo Torre Nilsson o Fernando Ayala, ni circulando en las filas del cine militante como Birri, Fernando Solanas u Osvaldo Gettino. Sin embargo, lo que interesa señalar es que su filmografía es considerada en cada caso como una expresión genuina de estética y compromiso, con valores artísticos propios y con un valor agregado de preocupación ética, a través de la cual, aunque sin propuestas intelectuales explícitas —está a gran distancia del manifiesto del Cine-Liberación³—Favio realiza un cine que no vuelve a repetirse en Argentina. En particular la etapa de cine en blanco y negro, sus tres primeras películas —*Crónica de un niño solo* (1965), *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967) y *El dependiente* (1969)— marcan una preocupación tanto social como específicamente cinematográfica. Según su propio testimonio, Favio se definía como “un trabajador del cine”, que filmaba “porque con la cámara no se notan los errores ortográficos”. Además se confesaba reacio a la costumbre de muchos realizadores coterráneos por acentuar discursos, presuntuosamente inteligentes hasta la exasperación.⁴ Leonardo Favio realiza su *opera prima* —*Crónica de un niño solo*— con muy pocos créditos y un prontuario personal. Vivió en las calles, en reformatorios y no tuvo una formación intelectual, más allá de ver

“todo el cine”, “todo el tiempo” en un cine-club de barrio. Paradójicamente se inicia al lado de Torre Nilsson, el director de la alta burguesía, y nunca perteneció a las vanguardias intelectuales. Filmó *Crónica* durante la primera proscripción del movimiento peronista y con escasos fondos del Instituto de Cinematografía.⁵

Nos preguntamos cómo puede resignificarse este primer intento de Favio y cómo se mira desde el presente su combinación de cine de exploración estética y social; en otras palabras, qué nos cuenta hoy en *Crónica de un niño solo* y, sobre todo, cómo nos lo cuenta. De este modo, desde la perspectiva que señalamos, nos interesa revisar el filme desde su factura artística y, al mismo tiempo, como artefacto histórico leído desde la mirada del presente, lo que nos permite plantearnos dos preguntas básicas: ¿Qué nuevos significados se encuentran en *Crónica* a más de tres décadas de su realización? ¿Qué espacios en blanco se completan y cobran sentido hoy?

1. *Crónica* por dos

Cuando se ve *Crónica de un niño solo*, se tiene la impresión de estar frente a una sesión doble: dos episodios (el Reformatorio y la villa) en la vida de Polín, un niño marginal. La partición en dos del filme, con una coda más o menos unificadora, no resulta simplemente una consecuencia narrativa impuesta por la trama que circunscribe todo a un personaje definitivo, Polín, sino que también se apoya en que la propuesta estética se desarrolla de diferente manera en una parte y en la otra. Y, paralelamente, en que determinados aspectos de la producción de significados varían en cuanto a su realización estética en los dos episodios de la vida del niño. La identificación de dos partes tiene además su correlato documental en el hecho de que Favio aunó en *Crónica* dos proyectos de cortometrajes, uno acerca de la vida en los reformatorios y otro acerca de los niños en las villas miserias de Buenos Aires.⁶ En primer lugar, nos interesa observar cuáles son las diferencias entre ambas partes y cómo esas diferencias en el modo de filmar generan a su vez diferencias en los modos de

significar. En segundo lugar, consideraremos la película como una unidad y, en este sentido, importará observar aquellos elementos que otorgan una entidad propia al filme y por lo tanto producen un discurso cinematográfico no unívoco, pero sí, completo y autónomo, capaz de generar significados ligados con su momento de producción y, al mismo tiempo, de develar su capacidad de prospección y prefiguración.

1.1 Intramuros

“Y si después me puse detrás de las cámaras
fue para no verme detrás de las rejas.”
L. Favio⁷

I- *Shot* fijo de la ciudad desde alguna ventana alta. Una torre. Es casi de noche, silencio, cámara fija, créditos. El sonido comienza a llegar, es alguien que cuenta en voz baja. La cámara entra por la ventana, la cuenta sigue, aparece dentro del *frame* en *close-up*, sobre la derecha y desde arriba el personaje de la cuenta, el celador. Casi no se deja nada más dentro del *frame*, sólo el celador y... la cuenta.

De esta manera, en lo que nos permitimos llamar el “primer corto”, *Crónica* entra al mundo del Reformatorio, espacio que se vincula directamente con nuestra propuesta de unidad formal y estética percibida. Consideramos que esta primera parte se extiende desde la primera toma que describimos hasta el momento en que se concreta la fuga de Polín. Desde el punto de vista narrativo, la acción se concentra en algunas peripecias vividas por Polín dentro del Reformatorio: sus transgresiones a las reglas (fumar, inventar una enfermedad, pelear) hasta la situación límite del encierro en el calabozo y la fuga.

En principio, dos preguntas orientan la observación en este apartado. Por un lado, nos interesa verificar cuáles son los elementos

que caracterizan la visión de una institución correccional para niños. Por el otro, una vez detectados estos recursos cinematográficos, descubrir cómo se organizan en lo formal y qué resultados significativos se obtienen, es decir, cómo operan en el establecimiento del sentido.

Una característica de esta primera parte es el cuidado formal, el interés poético por presentar lo sórdido y la infancia dentro de esa sordidez. En este sentido, creemos que, aun a pesar de la filiación neorrealista señalada por la crítica, otras propuestas estéticas pueden rastrearse para encontrar la intención última de la película como obra de arte. La preocupación formal invade la mirada sobre el Reformatorio, no sólo en el cuidado de la *mise en scène*, sino también en el juego entre cámara, sonido y luz. El espacio que invade el *frame* es básicamente el Reformatorio, alternando con un fugaz traslado a alguna indeterminada institución judicial. La ubicación real del escenario elegido —no hubo trabajo en estudios— fue el edificio de la vieja Facultad de Arquitectura de la ciudad de Buenos Aires.

El espacio —el Reformatorio— es el gran signo en esta primera parte. La cámara misma se define a partir de un guión que se concentra en el espacio, unidireccionalmente: interiores enormes y vacíos, incluso aquellos que, como la habitación o el gimnasio, están ocupados por niños. La preferencia por mostrar el espacio como tal, en toda su dimensión desde varios ángulos, particularmente desde abajo y desde arriba, acentúa la vacuidad, y la “omnisciencia” de un lugar institucional, donde los límites son físicos y a la vez institucionales. Espacio y cámara, omnipresentes ambos, constituyen el panóptico perfecto. ¿Cómo acentúa esto el director? Con la ausencia de objetos, las paredes despojadas y la insistencia en tomas cenitales (como la de la visita: desde arriba un octógono vacío, donde adultos, las madres y los niños no se distinguen por efecto de la perspectiva). De la misma manera, las simetrías y las sombras que las reproducen, acentuando la presencia de personas y objetos arquitectónicos, también resaltan la huella del espacio institucional.

Todo el universo de esta primera parte está encerrado en la puesta en escena y en la cámara que todo lo ve, todo lo escucha, en vigilancia permanente haciendo participar al propio espectador de esa vigilancia. La luz escasa y muy dirigida, que deforma y agiganta la silueta de los celadores y prolonga la sombra de las escaleras y de las barandas que se convierten, por efecto de las sombras, en otras tantas rejas, también hacen del espacio un antro ominoso. El contraste del blanco y del negro, se evidencia justamente por el juego de los claroscuros, las sombras que se proyectan en la pared (cuadro II), los trajes grises de los celadores, la ropa interior blanca de los chicos, las camisetas negras, las baldosas del piso y sus guardas blancas y negras (cuadro III). El juego de sombras y de luces dirigidas desde ángulos extraños (por ejemplo, la iluminación del dormitorio, una vez que se apaga la luz, haces muy dirigidos desde un ángulo artificial, luz muy intensa desde la derecha a la altura de las camas) remite no a una experiencia testimonial sino a una experiencia de conciencia, reflejada en la puesta en escena.

En la descripción del cuadro I algunos de estos elementos, que se repetirán una y otra vez, aparecen esbozados: el contraste de luz y oscuridad, la relación entre personajes y arquitectura dentro del *frame* y, finalmente, el sonido discreto, como tomado al pasar (la cuenta, en este caso), pero también aparecen diálogos entre adultos que no se alcanzan a comprender. Este tratamiento del sonido nos permite reconocer un “guión” para el murmullo, diferenciado de los otros diálogos entre los niños y entre el celador y Polín. Estos “guiones” podrían haber tenido otros contenidos, cualquier cosa, una lista de nombres, un comentario, o la referida cuenta en voz baja y para sí, en medio de un mar de silencio. No importa lo que se dice, sino cómo se lo dice. Los otros diálogos, los de los niños en particular, escasos y en voz baja, remiten, tanto por el registro lingüístico como por la marcación actoral, a una intención de realidad, desdibujada por la permanente media voz de los chicos. En este sentido, las vinculaciones con el cine neorrealista, que la mayoría de

los trabajos consultados refieren, aún justificada por el uso de patrones específicos —el registro lingüístico, la economía en el diálogo o, más genéricamente, la temática y los personajes— no alcanza para explicar la intención de subrayar con sonido e imagen determinadas posibilidades significativas. Un ejemplo, resulta la desviación de la cualidad realista en el sonido del silbato del celador que se acentúa y se prolonga (cuadro II) precedido y seguido de silencio. Esta primera parte podría definirse como una sucesión de diálogos en voz baja y, en medio del silencio, el silbato o las cachetadas sobredimensionados en intensidad y duración. Más aún, la cámara sigue en varias ocasiones, en una metonimia visual, al celador en su camino a través de un *tracking shot* que deja en el centro, no a la figura humana, sino al silbato.

Siguiendo nuestra reflexión, podemos arriesgar que el Reformatorio aparece mostrado con cualidades que nos recuerdan la estética “expresionista”⁸ en el tratamiento cinematográfico de algunos aspectos del filme. Un tributo que parece hacer el director tiñendo en particular la puesta en escena (aunque aquí no hay cartón pintado como en las películas alemanas o en el teatro) a través de una muy cuidadosa elección de la arquitectura y de su trabajo con la cámara, luz y sonido. Así, lo que percibimos es que hay un desplazamiento de la filiación realista por efectos audiovisuales que se convierten en efectos de sentido, en donde predomina la retorsión de lo “real”. El Reformatorio, visto como un antro ominoso, se vuelve a los ojos del espectador un lugar de pesadilla a partir de una estilización de lo sórdido. En *Crónica*, el Reformatorio es un REFORMATARIO con mayúsculas, despojado de particularidades accidentales, es decir que nos remitan a un contexto referencial inmediato. Los puentes con la realidad se vuelven una experiencia de conciencia y no de referencia. No hay objetos que vinculen la *mise en scène* con la realidad en términos documentales. En este contexto, el celador se vuelve también un personaje no caracterizado en clave realista, sino que se convierte en el CELADOR,⁹ también con mayúsculas, mostrado a

través de un conjunto de rasgos seleccionados específicamente para estilizar y resaltar elementos simbólicos y evocativos como la altura, la sombra, el silbato.

De esta manera, en el corto uno, otro protagonista acompaña a Polín —y al espectador— invadiendo el *frame*: un espacio institucional y físico a la vez, mostrado en una síntesis de rasgos, distorsión de perspectivas y a través de hipérbolos audiovisuales. Las siluetas, los silbatos y las escaleras construyen una arquitectura simbólica representada a través de una experiencia de conciencia. Todo aparece desplazado en tamaño y ángulos posibles, por la ubicación de la cámara, por la duración de las tomas y la acentuación del contraste de luz (claroscuros) y sonidos (ruidos estridentes, silencios y susurros). Unidad estética y formal en donde el personaje protagonista deambula dentro de los límites del gran protagonista, el REFORMATARIO, con sus límites materiales, como las paredes, y virtuales, como el silbato del CELADOR. El efecto que sugiere tal modo de mostrar implica algo más que la experiencia de un niño en una institución correccional. El REFORMATARIO muestra un síntoma social. En ese ambiente institucional en donde los límites corresponden tanto a arquitectura como a construcciones ideológicas es en donde se representa la visión pesimista, el determinismo que genera la angustia que corresponde a la imagen de pesadilla que aparece en la pantalla. De algún modo, un “panóptico” es el gran signo en esta visión. Control, castigo, organización y otra vez control, constituyen el *plot* de la primera parte. Los celadores vigilan, la torre tras la ventana vigila, la sombra vigila lo que no alcanza a ver el celador, el sonido vigila y otra luz, después de apagar la luz, vigila el sueño de los niños. El espectador no encuentra una crónica, aquí no hay datos, no hay fechas, apenas si hay algún nombre y no parece haber historia. De alguna manera, lo que el espectador obtiene es la doble experiencia de la pesadilla cinematográfica, la que lo introduce en el REFORMATARIO y la que lo coloca del otro lado del panóptico, del lado de los que vigilan y castigan.

1.2 Extramuros

“Yo no soy otra cosa que ese cine. El niño que corre, el niño que escapa del reformatorio, el niño que es violado, el niño que viola.”

Leonardo Favio¹⁰

VI- La cámara sigue a Polín en plano americano, lleva el caballo robado, se ven las paredes de la villa dentro del frame, canta en inglés, la luz sólo de los faroles que no se ven. Corte. Primer plano del policía, recostado contra la pared. Todavía se escucha la voz de Polín, que ya no está en el cuadro.

Esta última escena de *Crónica* cierra lo que dimos en llamar el segundo corto. Polín, después de un recorrido en autobús y un robo, llega a la villa. Allí ocurren algunas situaciones que no lo tienen por protagonista sino por testigo (la violación y el episodio policial de la muerte del vecino). Finalmente, el encuentro con Fabián y el robo del caballo dan fin al periplo. Hasta allí podemos completar esta segunda parte; el resto, a partir del encuentro con la policía y el *flashback*, actúa como coda final. Lo primero que impresiona en esta visión de la villa es la diferencia en cuanto a propuesta estética con el Reformatorio. La factura formal aparece menos cuidada y la unidad aquí no resulta de la repetición de recursos marcados en el discurso visual, sino por una ecuación narrativa: niño-libre, niño-solo, niño-en la villa. La economía del diálogo no se muestra con la inmanencia del Reformatorio, por el contrario, se desarrollan diálogos más o menos breves pero constantes, entre Polín y su amigo, Polín y Fabián, las gentes de la villa y los agentes de policía. Varios registros lingüísticos integran el guión, el callejero de los niños y de la gente de la villa, el neutro de Fabián, el leguleyo de los burócratas.

El tono de los diálogos, por otra parte, se acerca más a la impresión de realidad, la voz baja se reemplaza por tonos más altos y gritos, y no aparecen ruidos en función poética como en la primera parte. Las filiaciones con la tradición cinematográfica neorrealista

circulan en gestos y en acentos (el niño que orina, el niño que fuma, el niño que deambula por las calles, el niño que roba), en el predominio de los medios tonos, —el contraste aparece muy poco— y en el lenguaje de la calle de adultos y niños. La otra gran filiación repetida en casi todos los trabajos sobre *Crónica*, se refiere a *Los olvidados* y merece ser considerada. En este sentido, evidentemente la escena de la llegada del niño por la noche a la villa y la escena del diálogo con su madre con la réplica de un hombre acerca de no poder dormir, y la imagen breve de un borracho, remiten obligadamente a aquella escena de *Los olvidados* cuando Buñuel narra la llegada de Ojitos a la casucha atiborrada de gentes y animales. La ausencia de emoción en los adultos, los niños sin lugar propio —ninguno es esperado, ninguno echado de menos, ninguno es acogido— sin duda deben a Buñuel casi todo. Lo que distancia una de la otra es, justamente, la unidad estética que hace de *Los olvidados* una obra maestra. Aquí Favio, un joven director, rinde varios tributos a la vez que experimenta. Esa es la razón por la que resulta difícil, incluso desde la misma factura de este análisis, encontrar un camino que organice una visión de *Crónica*, específicamente en esta segunda mitad del filme. En particular, con la muestra de Polín en la villa, la propuesta estética no resulta tan clara; aquí es Buñuel en los ojos de Favio, allí se vuelve documental, o retoma el camino de la hiper-expresión (cuadro 5), como en la escena de la violación. Esta última escena resulta un buen ejemplo de una propuesta estética que si bien invade la primera mitad, aquí aparece muy poco, y resulta casi un corto aparte, que puede desprenderse y analizarse como unidad. Los cuerpos desnudos de los niños mostrados en medio de un silencio exasperante, durante una cantidad de tiempo también exasperante, recuerdan, como señaláramos, la atmósfera del Reformatorio, por ejemplo, en el *tempo* de la escena del escape: silencio y una larga duración de la secuencia; silencio que se salpica de gritos, espaciados y sobredimensionados por el eco. Por el contrario, las quejas y el dolor del niño atacado sólo se expresan en un gesto sin sonido, en la cámara que se evade en los

pájaros y en los árboles altísimos. El uso del silencio vuelve al río otro espacio ominoso —como el Reformatorio—, en donde podemos saber efectivamente que allí ocurren tragedias aunque no sean mostradas. La diferencia con la primera parte radica en que el río —un espacio natural sin la cualidad “escenográfica” de la Facultad de Arquitectura— no tiene en el filme una construcción significativa *per-se*. Lo que lo convierte en siniestro pertenece a una circunstancia narrativa y estética —es a la vez un accidente y una elección del director— y no a una constitución conceptual que trasciende el *plot*, como en el caso del Reformatorio. La inclusión de un pequeño arroyo y un bosque en una muestra de la villa, probablemente también quita la unidad que desde una perspectiva realista e incluso documental parece imponerse desde el principio de la segunda parte (por ejemplo, en los sucesivos *pan* sobre los techos de la villa, las tomas de la gente y la calle). Aquí, en contraste con la primera parte, el espacio no es protagonista sino marco. Polín recorre y mira, pero no interactúa con él. Podría estar en medio de la ciudad, podría no haber ido al río, podría haberse subido a un tren y en vez de la villa tendríamos un pueblo, sin que casi nada cambie.

Podemos concluir que la unidad de esta segunda parte se concentra en una gran imagen, Polín-libre, con una precaria libertad, un estadio circunstancial y sin salida, donde camina, corre o nada, en lugares en los que hasta los niños son peligrosos, y la naturaleza puede ser peligrosa. La villa es marco, hostil, ajeno, con más y con menos visos de realidad, pero básicamente, a medias entre el determinismo y lo circunstancial. No hay celadores con sombras altísimas, no hay adultos siniestros —sólo pobres gentes y empleados del estado—, no hay escaleras interminables, ni siquiera callejones interminables como son, en la realidad, los de las villas miserias en Buenos Aires. La conexión entre ambas partes, aquello que integra la película como unidad puede ser orientado hacia la idea del extramuros. Polín deambula libre y solo. Más solo que libre en la calle donde la vida pasa entre pares peligrosos y en una historia sin nombres; es decir,

otra crónica que no es crónica, en el sentido de una narración filiada con la historia. Polín no hace nada frente a la tragedia de su compañero ocasional, no hay espacio para la solidaridad, ni entre el niño y los adultos, ni entre los adultos entre sí, ni entre los niños. El extramuros es el correlato del intramuros. El espectador es testigo otra vez junto con Polín, del abuso, de la violencia o del silencio. Reformatorio y calle se corresponden el uno al otro.

2- El huevo de la serpiente

Dos estéticas, dos miradas y algunos tributos específicos hacen de *Crónica de un niño solo* una película difícil de abordar integralmente. Nuestro propio diseño del análisis, de algún modo, es un espejo de las dificultades que la profusión de recursos expresivos impone a la hora de organizar los mecanismos de producción de sentido y su relación con los sentidos producidos. La revisión provisoria que proponemos intenta encontrar las correspondencias entre recursos cinematográficos, concepciones estéticas y significados que devienen en un acto de comunicación que es, en sí mismo, el filme como tal.

Hechas estas prevenciones, nuestra conclusión se orienta hacia la experiencia del filme, después de un camino de treinta y cinco años, tanto para la película como para quienes escriben este trabajo: otra crónica personal e histórica. En este sentido, la visión de *Crónica de un niño sólo*, nos obliga a pensar su relación con el momento en que fue concebida (el pretérito perfecto de la historia) y su confrontación con los acontecimientos posteriores en la historia política y social de la Argentina. Concebida en los sesenta, la segunda parte del filme —es inevitable volver a nuestra partición original— no se distancia sustancialmente de aquellas películas filmadas durante el peronismo, en donde la denuncia social teñida de melodrama y de cierto nacionalismo tenía su correspondencia política, o mejor, su proyección en los logros sociales del primer gobierno de Perón. En estos filmes, las clases populares tenían la palabra. Favio, a partir de

su propio origen social, más tarde ejercería abiertamente sus simpatías con el gobierno popular y su imaginario. Pero *Crónica* se filma diez años después de la caída de Perón y la atmósfera política y social es bien diferente. La primera parte es donde, a nuestro juicio, la película adquiere una dimensión mayor que concentra lo más significativo del filme. El REFORMATARIO significa más allá de la historia de Polín, más allá de una crónica sobre “los olvidados” en la Argentina. La visión de un espacio y de unos personajes emblemáticos, a partir de los cuales la opresión instala vigilancia y castigo expresados en el “panóptico” de la puesta en escena, se encuadra en el expresionismo, una estética que se caracterizó por la captación de un estado de conciencia en la Europa de los ultranacionalismos. En la Argentina, otra atmósfera de autoritarismo y violencia con sus actores específicos estaba preparada, de alguna manera cuando Favio filma *Crónica*. Desde la historia que signó los últimos años de la década de los sesenta y clímax posterior de los setenta, *Crónica* completa su sentido para nuestro análisis. El REFORMATARIO, con sus paredes desnudas, sus CELADORES siniestros, su silencio y su ausencia de marcas (no hay escudos oficiales, no hay carteles, no hay nombres) remembran obligadamente a lo que después fue el Estado de violencia en donde otros establecimientos correccionales y escolares fueron convertidos, una vez borrados signos identificatorios (escudos, carteles, nombres) en campos de concentración. Allí, diez años después, se encerró y castigó a las que fueron también desde el Estado identificadas como las “manzanas podridas” —repetiendo las palabras del CELADOR a Polín—. Desde allí también, se constituyó parte de la inteligencia que vigiló, descubrió y separó a los que “contaminaban todo” —como el policía que, aunque no conoce a Polín, igual se lo lleva. Testigos que no dan testimonio, crónica sin datos, espacios sin nombres y medias palabras no tienen el sentido documental inmediato de la representación de la sordidez en la infancia. Polín no es un héroe referencial, es otra suma de rasgos que desbordan lo infantil. Al inicio nos preguntamos cómo opera prospectivamente el filme.

Crónica vista desde la historia reciente, más allá de sus limitaciones como ópera prima, tiene hoy el valor de la prefiguración que permite, detrás de la peripecia de Polín, reconocer la incubación en la Argentina de “el huevo de la serpiente”.

3- Fotogramas

I- *Shot* fijo de la ciudad desde alguna ventana alta. Es casi de noche, silencio, cámara fija, créditos. El sonido comienza a llegar, es alguien que cuenta en voz baja. La cámara entra por la ventana, la cuenta sigue, aparece dentro del *frame* en *close-up*, sobre la derecha y desde arriba el personaje de la cuenta, el celador. Casi no se deja nada más dentro del *frame*, sólo el celador y... la cuenta.

II- Después del largo silbato del celador, silencio, plano del grupo de niños en fila, comienzan las filas a circular junto con la música. La cámara fija después de una breve *tracking* sobre la escalera, que se prolonga dos pisos abajo. La fila continúa, la silueta del celador que controla, alta en la pared, los niños entran en el *frame* por la izquierda, abajo lo último que se ve es la fila desapareciendo también por la izquierda. Al final de la fila la cámara queda fija, el celador se desplaza hasta el límite derecho del *frame*. Habla con un personaje que está fuera del cuadro, el celador mira hacia abajo, el personaje que no está es un niño, Polín, que aparece en el cuadro para hacer el mismo recorrido que los demás, solo por las escaleras.

III- La cámara recorre a los niños una y otra vez en el gimnasio. Polín corre con letrero de castigo sin parar, alrededor la cámara lo sigue, lo enfrenta o se convierte en su misma mirada. Otro niño duerme, otro besa una fotografía de una mujer en una revista. Se enfocan los pies de otro niño pateando suavemente una y otra vez una pelota contra la pared mientras él mismo está de espaldas, contra la pared. En el *frame* entran, a veces ventanas, a veces zócalos, a veces sólo las guardas de las baldosas blancas y negras repitiéndose hasta el infinito como el juego de los niños, monótono y en voz baja. La secuencia dura varios minutos, enmarcada siempre por la carrera circular de Polín. Islas de diálogos en un mar de silencio, hasta que se cierra la larga la escena: otra vez, el silbato prolongado del celador.

IV- Plano cercano de Polín. la cámara sigue su movimiento y el del policía que lo lleva. El niño de perfil, la cámara queda fija. Polín mira a la cámara, directamente al espectador, muy cerca. La cámara detiene su *tracking* ahora se ven las dos siluetas a lo lejos, del lado izquierdo del *frame*. acentuada la profundidad de la perspectiva, muy a la izquierda. en el resto del cuadro ocupando más de la mitad del espacio. las paredes de la villa. Es de noche, las luces de la calle solamente.

V- Polín nada. La cámara lo sigue, silencio, solo el *actual sound* imperceptible del sonido del agua. Corte. Plano de los niños desnudos, sus caras, planos cercanos, luego desde atrás, el niño vestido. solo. Silencio, la cámara hace un *close-up* de los niños que pasan un cigarrillo. la cámara queda fija, las manos entran y salen del *frame*. Después otros más de los niños hablándose al oído. Silencio.

VI- La cámara sigue a Polín en plano americano, lleva el caballo robado, se ven las paredes de la villa dentro del *frame*. canta en inglés, sólo la luz de los faroles que no se ven. Corte. Primer plano del policía recostado contra la pared. Todavía se escucha la voz de Polín, que ya no está en el cuadro.

Notas

¹ Nos referimos en particular a trabajos como los de Schumann (1987). Couselo et al. (1988) especialmente y también con otros matices, más vinculados a las relaciones entre literatura y cine y cultura popular, el de Barnard (1986) entre otros.

² Es interesante la compilación de artículos de Sergio Wolf (1992), y sobre todo el trabajo de análisis cultural de Beatriz Sarlo sobre vanguardia política en el cine argentino (1998).

³ Confrontar Solanas y Gettino (1973) y *Hojas de cine* (1988).

⁴ Citado en Oubiña (1998): *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires, Nuevo Extremo en www.favio.com.ar.

⁵ La película causó una reacción favorable en la crítica aunque el Instituto de Cinematografía no le dio el apoyo que era previsible. A partir de este filme, los dos que

siguieron, de temática social similar, fueron considerados de "exhibición no obligatoria" que equivalía por aquellos años a la censura impuesta por la falta de distribución y de apoyo propagandístico.

⁶Confrontar Farina (1993): *Leonardo Favio*. Buenos Aires, CEAL, selección de capítulos en www.favio.com.ar.

⁷ Favio en entrevista con Carlos Ulanovsky, en *Clarín*, 7 de febrero de 1988, pág. 15, citado en Alberto Farina (*op.cit.*) pág. 14.

⁸ Seguimos los conceptos sobre expresionismo en el arte y en el cine en particular de la Enciclopedia Británica edición 1998, versión en CD, en particular los artículos de Ralph Stephenson y David Brody, así como a Mónaco (1981).

⁹ De algún modo, este personaje-emblema recuerda la tradición teatral expresionista que deja su huella en el teatro de los años sesenta.

¹⁰ En Fernando Ferreira (1995), pág. 61, en selección de textos de www.favio.com.ar.

Obras citadas

- Braudy, Leo. *The World in a Frame*. Nueva York: Anchor Press, 1976.
- Brownly, Nick (ed.). *Cahiers du cinéma: 1969-1972. The Politics of Representation*. Londres: Routledge, 1990.
- Couselo, Jorge Miguel (ed.). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- Currie, Gregory. *Image and Mind*. Nueva York: Cambridge University Press, 1995.
- Dmytryk, Edward. *Cinema. Concept and Practice*. Boston: Focal Press, 1988.
- Foster, David W. *Contemporary Argentinian Cinema*. Missouri: University of Missouri, 1992.
- Harrison, Charles y Wood, Paul (eds.). *Art in Theory. 1900-90*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Hiller, Jim (ed.). *Cahiers du Cinéma: anthology. The 1960's*. Londres: St. Edmunsbury, 1986.
- Hojas de cine* Vol. I Cine Latinoamericano. México: UNAM, 1988.
- Metz, Christian. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil? (mimeo).
- Monaco, James. *How to read a film*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Oubiña, Jorge. *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

- Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Schumann, Peter (ed.). *Argentine Cinema*. Toronto: Nightwood, 1987.
- Solanas, Fernando y Gettino, Octavio. *El Tercer Cine*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1973.
- Wolfe, Peter. *Signs and Meaning at the Cinema*. Londres: Secker and Warburg, 1979.
- Wolf, Sergio (ed.). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Buena Letra, 1992.
- Otros recursos: *Enciclopedia Británica 1998 (CD)* – www.favio.com.ar