

EL WESTERN EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO Y LOS RELATOS FUNDACIONALES SOBRE EL DESIERTO NEGRO Y ABALLAY EL HOMBRE SIN MIEDO POR M. LAURA LATTANZI

The western in contemporary Argentine cinema and the founding stories.
About *El desierto negro* and *Aballay el hombre sin miedo*.

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar dos filmes argentinos contemporáneos que pueden ser enmarcados dentro del género *western*: *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007) y *Aballay el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010). Ambas producciones presentan propuestas estéticas y narrativas disímiles, sin embargo comparten algunos elementos relevantes en común: su relato se inscribe en una misma época, y presentan elementos culturales en común, los que podemos agrupar bajo la denominación de *western* criollo. Nuestro objetivo será analizar ambas producciones con relación a su inscripción en la tradición del género y su vínculo con la conformación de un relato histórico fundacional. La metodología para el análisis de los filmes utiliza una perspectiva interdisciplinaria que nos permite describir y analizar los diversos elementos que componen las producciones audiovisuales, los códigos distintivos tanto visuales (iconocidad) como gráficos, sonoros y sintácticos (montaje), pero también se atenderá a los componentes narratológicos (régimenes narrativos) y culturales (sistema de representación simbólica y las señales de identidad recurrentes).

Palabras claves

cine argentino, western, historia.

Abstract

In this article we propose to analyze two contemporary Argentine films that can be framed within the western genre: *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007) and *Aballay el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010). Both productions present dissimilar aesthetic and narrative proposals, however they share some relevant elements in common: their story is inscribed in the same era, and they have cultural elements in common, which we can group under the denomination of western criollo. Our objective will be to analyse both productions in relation to their inscription in the tradition of the genre and their link with the formation of a founding historical account. The methodology for the analysis of films uses an interdisciplinary perspective that allows us to describe and analyse the various elements that make up audiovisual productions, distinctive codes both visual (iconocity) as well as graphic, sound and syntactic (montage), but it will also attend to the narratological components (narrative regimes) and cultural components (symbolic representation system and recurrent signs of identity).

Key words

Argentine cinema, western, history.



Introducción

Este trabajo surge a partir de una primera observación dentro del cine argentino reciente que llamó nuestra atención: la emergencia en un corto período de tiempo de algunas producciones que pueden ser enmarcadas desde la perspectiva del género *western*. Nos referimos a los filmes: *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007), *Aballay el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010), *El Movimiento* (Benjamin Naishtat, 2015) y *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014). Nos resultó curioso dicho fenómeno ya que el *western* no contaba con mucha presencia en la historia cinematográfica argentina contemporánea, ya sea como género que organiza a un film, o como un lenguaje con códigos posibles de ser reapropiados. Aunque sí es relevante mencionar toda una tradición hasta la década del setenta del denominado *western* criollo, en el que convergen el *Far West* norteamericano, y la gauchesca cinematográfica, que va de *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Enrique Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), *Pampa bárbara* (Lucas Demare, Hugo Fregonese, 1945) a *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973).

Los filmes contemporáneos antes mencionados presentan propuestas estéticas y narrativas disimiles, sin embargo comparten algunos elementos relevantes en común. En primer lugar tematizan una misma época, y en segundo lugar presentan elementos culturales en común: el criollismo como tópico y el *western* como uno de sus géneros.

En relación con el primero podemos mencionar cómo todos ellos asientan su relato en el contexto del siglo XIX, marcado, en mayor o menor medida según el film, por la campaña militar para la integración de las tierras al proceso de organización nacional del Estado –proceso conocido como “Campaña del Desierto”–. Se trata de un proceso que pretende consolidar un “episteme nacional” que establece los límites de una identidad argentina, y que define un “nosotros” y un “otro”, implicando esto una exclusión cultural, así como también, la desaparición física de quienes no calzaban con este modelo. Al respecto, es que se produce una lucha entre quienes, en el nombre de la civilización y la conformación de un Estado, se imponen frente a los sujetos que no pueden integrarse: los bárbaros, que están aquí representados en indios y gauchos.

A su vez, y con respecto al segundo elemento antes mencionado, estos largometrajes no solo se inscriben en una temporalidad histórica determinada, sino también en un espacio específico: el universo rural. Ello implicará considerar, en mayor o menor medida, algunas referencias a la tradición cultural gauchesca, el criollismo, que en el campo cinematográfico se combinará con el género *western*. Estos elementos son los que componen la particular ambientación que estos largometrajes comparten, los que se observan a través del

vestuario, locaciones, modos de hablar, tipificación de los personajes, etc., y que responden a estereotipos socialmente identificables que permiten al espectador ubicarse en un determinado universo simbólico.

Nos interesa por tanto analizar estos filmes en relación con su inscripción en el género *western*, sus acercamientos y distancias con respecto a dicho modelo, considerando su adaptación local a través del criollismo. A su vez queremos destacar la inscripción de estos relatos dentro de una narrativa histórica nacional, considerando a su vez que los filmes *western* pretenden fundar un relato originario, el de la conformación de los Estado-Nación. Para ello, y en este artículo en particular, analizaremos dos casos disimiles *Aballay el hombre sin miedo* y *El desierto negro*.

Aballay el hombre sin miedo

Entre los filmes antes mencionados *Aballay* es, en términos generales, el más tradicional en relación con su inscripción en un género cinematográfico –el *western*–. Ello implica que se adscribe al género no como cita, deconstrucción, parodia, o como elemento que se combina con otros estilos –como suele suceder en algunos filmes contemporáneos–, sino que estamos en presencia de un cine de género propiamente tal¹. La construcción de escenas y planos responden a los estereotipos del *western*, así como también a un cierto uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones claves. Hay primeros planos de las miradas –la de los “malos” con ojos saltones que confirman la malicia inherente que portan–, y clásicas tomas panorámicas en donde se destaca el color azul del cielo y la tierra árida, desértica. Observamos también panorámicas del hombre montado a caballo en la inmensidad de un paisaje montañoso que lo envuelve; vemos planos a contraluz producidos por una luna llena imponente; y escuchamos y observamos el galope de los caballos que acompañan con nervio las acciones del film. Asimismo, hay carrozas, monedas que se lanzan al aire para decidir vidas, y gauchos alcoholizados. Esta composición de las imágenes, a su vez, se articula con los estereotipos del mundo rural argentino, configurando un imaginario que demarca las fronteras, los binomios unitarios y federales², civilización y barbarie. Esto puede observarse, por ejemplo, en la escena

1 Para una teoría de los géneros cinematográficos véase Rick Altman (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

2 La lucha entre unitarios y federales se remonta al estallido de la revolución de Mayo en 1810 cuando desde Buenos Aires reclamaron para esta ciudad la sede de una autoridad general que debía sustituir al desaparecido Virrey. Los pueblos del interior se opusieron pues no aceptaban su subordinación, exigiendo su lugar en las decisiones del futuro gobierno nacional. Por eso hablaron prontamente de Federación o Confederación de provincias. Es así que, al poco tiempo, dos modelos de nación con intereses políticos y económicos diversos comenzaban a enfrentarse en el escenario político del país. Estos dos modelos, además, se arraigan en una tradición cultural que traduce a los unitarios y federales en el binomio civilización y barbarie. Sarmiento, en obras como *Facundo* (1845) o *El Chacho*

inicial de la película, donde el personaje principal, Julián, y su padre, son caracterizados como personas de clase acomodada, provenientes de la civilización –la ciudad de Buenos Aires–, e ingresan con su carruaje en el espacio rural dominado por un paisaje imponente, salvaje, donde serán atacados por los gauchos bárbaros. Así, se instala, desde el inicio del film, al espacio rural como el lugar de la barbarie, condición que se encontraba presente en las producciones del cine clásico argentino, pero que también, implica la decisión del realizador de seguir de manera fiel los estereotipos dados por el género *western*. Al mismo tiempo, los gauchos se presentan generalmente como salvajes y tiranos, mientras que los pobladores son sumisos y temerosos.

En cuanto a la estructura narrativa podemos destacar cómo ésta responde también al sistema clásico del *western*, que en términos generales transcurre de la siguiente manera: hay un conflicto dentro de la comunidad; y el héroe eventualmente decide tomar parte del conflicto y su participación precipita una lucha a muerte entre él y uno o más villanos³.

A su vez, y como suele suceder con el *western*, éste se inscribe en los albores del nacimiento de un Estado Nación, en los territorios donde todavía se está al margen de las leyes de la civilización. En el caso argentino podemos, por tanto, situarlo hacia la segunda mitad del siglo XIX en los espacios rurales donde aún se impone la ley del gaucho más fuerte.

La historia del film está basada en el cuento del escritor argentino Antonio Di Benedetto, que lleva el mismo nombre, *Aballay*. Revisemos ahora su argumento.

Aballay es el jefe de una banda de gauchos bandidos que se impone en el territorio a través de la violencia y el terror. En uno de sus asaltos en busca de oro a una caravana custodiada por oficiales del ejército, Aballay degüella a uno de los pasajeros. Mientras sus hombres se dan rápidamente a la fuga con el botín, el gaucho se queda y descubre oculto en un cofre al hijo del hombre que acaba de matar. En la mirada del niño reconoce el horror del que ha sido capaz, y algo se quiebra dentro de él. Espantado de sí mismo, decide tomar la lección de los místicos estilistas penitentes, que purgaban sus pecados subiéndose a una columna de la que no bajaban por el resto de su vida, para hacer lo propio: montar su caballo para ya no descender nunca más. Con el pasar de los años, Aballay se convertirá ante la mirada del pueblo en una especie de santo, al que apodan “el pobre”. Pero a pesar de su conversión, la imagen de los ojos de aquel niño no lo abandonará, y años más tarde, deberá enfrentarse a su venganza.

Este es el argumento que tanto el relato de Di Benedetto (2004) como Spinner

(1868), es quizás el mayor ideólogo de esta tipificación política, racista e ideológica, utilizando en sus textos diversos recursos de clasificación que van desde el análisis sociológico de la realidad argentina hasta descripciones estéticas de modos de actuar, hablar, comer y vestir.

3 Véase Jon Tuska (1976).

comparten, sin embargo, en el caso del film, se le brindará una mayor jerarquía narrativa a la historia del niño, Julián Herralde, quien, convertido en un joven porteño, retorna a esos territorios desiertos –el pueblo La Malaria– a vengar la muerte de su padre. La película relata cómo al llegar al pueblo se enamora de una muchacha, Juana, y observa que ella, como toda la comunidad, está bajo la opresión de uno de los gauchos partícipes de la muerte de su padre, “El muerto”. Julián logrará salvar al pueblo de esta tiranía, incluso con la ayuda de Aballay, y obtendrá el amor de la chica. Así, Spiner nutre el relato de Di Benedetto con otros personajes, como “el Muerto” y Juana, quienes multiplican los conflictos: la venganza que se entrelaza con la lucha por una mujer –quien también pretende “el muerto” –, y la liberación de un pueblo subyugado a los caprichos de un tirano. De esta forma, en el caso de la película el protagonista será el joven Julián, cuyas acciones dominan el relato y el conflicto central.

Esta elección del director de centrarse en la historia del joven, le permite a Spiner filmar el “western gaucho” como una suerte de drama introspectivo de corte naturalista que deja en segundo plano el relato más mítico y metafísico que rodea la figura de Aballay, el cual estaba presente en mayor medida en el cuento de Di Benedetto. Como menciona la académica argentina Adriana Bocchino

En tanto el cuento de Di Benedetto trabaja con la paciencia del asceta ermitaño, encerrado en el confín de la pampa argentina y la marca terrible y original y siempre renovada de la culpa, la película de Spiner desbarranca hacia la tramitación de una venganza personal. Es notable la reconversión del género por medio de la torsión en la temática: del relato metafísico a lo que ha sido llamado “western gaucho” (Adriana Bocchino, 2014: 101).

Se trata entonces de un desplazamiento de un relato de corte metafísico, característico de las tierras del desierto pampeano⁴, hacia uno de corte laico, el de la civilización de los Estado-Nación del siglo XIX que se impone por sobre la barbarie, el pasado salvaje de Aballay; pero también, por sobre las mitologías populares, su conversión mítico-religiosa y la devoción de un pueblo que le rinde culto con altares improvisados.

La figura de Aballay, entonces, se presenta en la película como una suerte de símbolo

4 La pampa con su particular geografía ha sido considerada como un espacio capaz de formar un singular carácter entre sus habitantes, como así también una posible figura con la que componer una metafísica nacional. Para una compilación de artículos sobre el tema véase Carlos Estrada (2007). *Metafísica de la pampa*. Biblioteca Nacional: Buenos Aires. Por otra parte es importante mencionar algunas tradiciones fundamentales sobre estas figuras de la gauchesca y su territorio: el gaucho como tipo humano; la pampa como medio autónomo y potente de su desarrollo psico-vital; el contraste campo-ciudad; las influencias étnicas de Europa y el indio; el destino social de la Argentina; así como el poema *Martín Fierro*. Cabe señalar que, tomados estéticamente, épica y míticamente, son temas que abordan y/o adaptan, con influencias del modernismo lugoniano, autores como Borges, Martínez Estrada, Mallea, Scalabrini Ortiz, Astrada. Sobre ello también volveremos en el desarrollo de este capítulo.

mítico-religioso popular, pero del que sabemos, está a punto de desaparecer por la mirada de la civilización que lo acecha, y que halla su representación visual en la imagen de un primerísimo primer plano de los ojos del niño al momento de ver al asesino de su padre, el cual se repite en diversos momentos del film. Y ello, porque el motor del relato es la venganza de Julián, y a pesar de que otras motivaciones se cruzan en el camino (como por ejemplo, Juana), el joven no abandonará por nada la misión de hacer sentencia por mano propia, y ajusticiar la muerte de su padre. A pesar de la conversión del gaucho, la penitencia auto-impuesta y el grado de santo que le ha otorgado el pueblo de La Malaria, la lucha a muerte entre el joven Julián y Aballay, es el horizonte siempre irreductible de esta historia. La civilización galopa a toda fuerza y nada podrá detenerla. Es interesante, en este sentido, destacar también que la motivación de Julián es personal y arraigada en un pasado que le mandata venganza. Así, es el mismo pasado, con su “fuerza fuerte”⁵, el que domina el presente y desata el desenlace final: el gaucho mítico caerá en manos de Julián, pisando el suelo por primera vez luego de su penitencia.

De esta forma, Aballay viene a representar al héroe trágico, mítico, desgarrado y entregado al tiempo del pasado irreductible, dominante y destructor, que vendrá, con la fuerza de la civilización y su progreso, a darle un sentido pleno al presente. Así, su destino es irreversible, por dos fuerzas temporales que convergen en él y en su venganza personal: la condena de su pasado –las barbaries acometidas– y la fuerza irreductible del progreso civilizatorio. Así, Aballay se convierte en bisagra de dos figuras estético-temporales al desplazarse de la paradoja trágica al drama finalista. Su potencial trágico, mítico, pero abierto a una posible redención, finalizará con su propio fallecimiento, para darle paso así a la muerte como sentido, al drama finalista, que concreta la muerte como destino.

Si leemos esto en términos benjaminianos podemos advertir entonces que la “fuerza fuerte” del pasado impone su dominación en el presente –la victoria de la civilización–, por sobre la “fuerza débil y mesiánica” –la del Aballay santo–, que ya no resiste a su inversión en presente –su destino–. Ello también nos lleva a considerar una distinción que ha estado presente en este análisis y que refiere a la diferenciación benjaminiana entre mito e Historia. Dice la filósofa e historiadora intelectual Susan Buck-Morss sobre ello:

En términos estrictos mito e historia son incompatibles. El primero prescribe que, en tanto los seres humanos son impotentes para interferir en la obra del destino, nada verdaderamente nuevo puede ocurrir, mientras

5 Nos referimos a la caracterización de Walter Benjamin en sus “Tesis sobre la Historia” en la que frente a los paradigmas historiográficos que imponen un sentido, le dan un orden establecido a la Historia –los de la “fuerza fuerte”, el contrapone la figura de la “débil fuerza mesiánica”, que el historiador puede detectar mediante el ejercicio de una hermenéutica a contrapelo de la historiografía.

que el concepto de historia supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos, y con ella, la responsabilidad moral y política de los actores, como agentes conscientes en la conformación de su propio destino (Susan Buck-Morss, 1995: 95).

Esta distinción, entonces, nos lleva a considerar las figuras temporales de Aballay de la siguiente forma: el gaucho santo, en tanto último resquicio del mito, se encuentra impotente para interferir en la obra del progreso con su destino irreductible y finalmente, se rinde frente a un concepto de Historia que supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos –la venganza de Julián–.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar cómo esta “fuerza fuerte” que fija un sentido único de la Historia, será también el material con el que construir el mito del nacimiento de una nación que sea acorde con un modelo de Historia oficial tradicional. En este sentido, Bazin reconoce en el *western* norteamericano –en el que, como hemos mencionado reiteradamente, este film se inscribe desde su versión criolla– y el cine soviético, la posibilidad del dispositivo cinematográfico de fundar un relato originario de la constitución de un nuevo orden:

Como la conquista del Oeste, la Revolución soviética es un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización. Una y otra han engendrado los mitos necesarios para la confirmación de la Historia; una y otra también han tenido que reinventar la moral, encontrar en su fuente viva, antes de que se mezcle o manche, el principio de la ley que pondrá orden en el caos, que separará el cielo de la tierra. Pero quizá el cine ha sido el único lenguaje capaz no solamente de expresar, sino, sobre todo, de darle su verdadera dimensión estética (André Bazin, 1990: 254).

Si bien sabemos que los modelos de mito que ambas escuelas proponen son disímiles –el mito de nacimiento de una nación americana y la explicación de la historia acercándose a protagonistas individuales, a diferencia del cine soviético, donde el protagonista es la colectividad y el nacimiento revolucionario, lo que Bazin no parece reparar demasiado en su artículo-, sí coincidimos en reconocer con el autor la potencia expresiva cinematográfica para la configuración de un relato de origen que legitima el nacimiento de una Historia nacional oficial.

El desierto negro

La película *El desierto negro* presenta similitudes narrativas con *Aballay* ya que, como observamos en la escena inicial, un niño presencia el asesinato de su padre y cobrará venganza⁶. La película está ambientada hacia finales del siglo XIX, aunque presentando los estereotipos de la época de forma más ambigua o desviada del canon. Sobre ello, dice el director: “siempre hablamos de una época alrededor de 1880/1890, como apenas posterior a la conquista del desierto [...] pero a la vez buscando no remarcar mucho eso, sino que sea vagamente atemporal” (Gaspar Scheuer, 2008). A su vez, la película cuenta con elementos del género *western* criollo, aunque como iremos analizando, éstos se encuentran matizados, y serán una suerte de esqueleto vacío desde donde el director configura una particular disposición visual y sonora, lo que implica que no podemos considerarla como una película de género como tal. El film está compuesto enteramente en blanco y negro, lo que instala una estética de abstracción lírica que privilegia los contrastes y configura una composición visual poética en donde el paisaje adquiere una dimensión trascendental. El montaje contrapone formas, tropos e intensidades lumínicas.

Revisemos ahora el argumento de esta película, deteniéndonos en algunos de estos elementos compositivos mencionados.

Atendiendo, en primera instancia a su estructura narrativa, podemos dividir el film en dos partes. En la primera estamos frente a la huida del personaje, Miguel Irusta, quien es perseguido por el ejército argentino que le sigue el rastro entre los pastizales del paisaje pampeano. Luego sabremos que es buscado por haber degollado a todo un pueblo, aquel en donde se encontraba el asesino de su padre. El gaucho fugitivo, va contabilizando sus muertes con una cruz que se marca en el brazo con su cuchillo. Así, el “gaucho negro” –ya que siempre destaca por sus ropas negras y es mostrado con contrastes lumínicos oscuros– carga con un pasado colmado de muertes y terror, que no lo dejan dormir, que lo atormenta, como en la escena en la que vemos al personaje en un plano a contrapicado parado en un campo lleno de huesos. Se observa en esta primera parte, entonces, su escape, su desplazamiento entre un paisaje que lo envuelve y, que, por lo tanto, le permite camuflarse. El film se vale de planos generales de las estepas abatidas por el viento, y otros planos medios del paisaje cuya composición privilegia las formas, por momentos fractales, de la naturaleza, destacándose una disposición en ocasiones abstracta. Así podemos considerar que los paisajes se imponen por sobre los personajes, los envuelven configurando una particular noción metafísica del territorio. Finalmente, los soldados del ejército comienzan

⁶ Incluso el mismo director manifiesta que el nacimiento del proyecto está influenciado por la lectura del cuento “Aballay” de Di Benedetto. Véase: “El Desierto Negro: Entrevista a Gaspar Scheuer”. *La Manuela Molina*.

a acercarse de a poco a Miguel y, uno de ellos, Mariano, lo tomará por sorpresa en un arroyo. Allí, en el agua, le dará un disparo en la cabeza, y el plano se teñirá de ocre. A partir de ese momento se sucede un intervalo temporal, sugerido a partir de una cadena de imágenes poéticas. Primero observamos unas manchas flotantes, luego vemos al gaucho con los ojos vendados, y a un indio que, parado junto a él, golpea rítmicamente un enorme esqueleto de animal, con la presencia simbólica del río acompañando toda la escena.

A continuación, en lo que podemos considerar la segunda parte del film, Irusta se saca la venda de los ojos y ve frente a él, el almacén de Carmen: en ese lugar el personaje comenzará su proceso de redención. A partir de su llegada, Irusta comienza a dar muestras de su transformación pese a la circunspección de sus gestos y las pocas palabras que utiliza para expresarse. Dichos cambios se manifestarán principalmente en su vínculo con el hijo pequeño de la mujer, también llamado Miguel, quien en un principio lo confunde con su padre. Llegará también al rancho de Carmen un cura, quien lleva de casa en casa una virgen. El religioso sospechará de la presencia del desconocido y le informará a Mariano, quien ahora se ha convertido en el capitán del ejército del poblado, luego de su hazaña de asesinar a Miguel. Así, el capitán con algunos soldados y el cura, llegará al rancho de la mujer, y al reconocer a Irusta, lo tomará prisionero. Durante la noche, Carmen desata al gaucho y le pide que mate a los soldados o huya al desierto. Él no hará ninguna de las dos cosas, y resignado aceptará su suerte. Así, Mariano intentará llevar a cabo un fusilamiento oficial, fiel a los reglamentos militares. Sin embargo, por culpa de la pólvora mojada no podrán finalizar la acción y, fuera de sí, Mariano decide encargarse él mismo, asesinando al gaucho con su revólver. Carmen reacciona matando al capitán, y los otros dos soldados abandonan la escena sin decir nada. Por su parte, el niño Miguel, el hijo de Carmen, se escapa del rancho a la estepa y llega al río en donde se sumerge, retomando el camino emprendido por Irusta.

En primer lugar, es importante notar que el film, si bien comparte un nudo central con el de *Aballay* –la venganza del niño–, la composición de las imágenes audiovisuales, sobre todo en la primera parte, no privilegia la sucesión de acciones, no hay anécdota o ésta, más bien, se descompone en imágenes poéticas. En general, las grandes acciones, como por ejemplo el degollamiento de todo un pueblo perpetuado por Irusta, se encuentran fuera de campo y solo nos enteramos de ello por un breve comentario hacia el final. Así es como tampoco se recurre a *flashback*, para dar cuenta de las acciones y/o de la psicología de los personajes, como sí sucedía en el caso anterior. Los acontecimientos están más bien sugeridos, mencionados al pasar, o directamente eliminados del campo de las imágenes. De esta forma, el film se aleja del paradigma de la Historia como sucesión de grandes acontecimientos que puedan insertarse en un esquema de causa-efecto, lo que sí podía observarse en la película de Spiner. Por el contrario, aquí, la composición estética



prescribe que siempre se vaya al interior de la misma situación, que se desarrolle más el encadenamiento de sensaciones y percepciones que el de las acciones. Ello se observa, por ejemplo, en la composición sombría de Miguel, caracterizado por su vestimenta negra, el claroscuro, sus pocas palabras; como así también en las panorámicas de estepas desérticas que envuelven al personaje, y planos fractales de la naturaleza, como la de los cardos que se mueven por el viento

De esta forma, podemos advertir que si bien *El desierto negro* es un largometraje de ambientación histórica, donde se destacan también algunos elementos del *western* criollo y de la gauchesca, este cronotopo⁷ estará cargado de cierto extrañamiento para la percepción del espectador, ya que lo aleja de los modelos de representación realistas o naturalistas, habitualmente empleados por otras obras del género⁸. Por ejemplo, observamos que si bien el protagonista se desplaza por escenarios y personajes profusamente referidos en la gauchesca –la llanura, los cañaverales, los cardales, los montes, el rancho–, éstos son presentados como lugares arquetípicos luctuosos, cargados de misterio y ambigüedad. En este sentido, destaca una escena en particular en la que unos campesinos cruzan el campo con sus instrumentos de labranza mientras cantan, en un plano de claroscuro más cercano al expresionismo simbólico, que a la gauchesca del cine clásico. A su vez, los planos sonoros se caracterizan por un sonido estridente que enfatizan lo atípico de este universo rural. Esta ambigüedad se observa también en la construcción de personajes, donde si bien nos encontramos con los actores sociales característicos del contexto histórico de fines del siglo XIX –el gaucho, el indio, el religioso, los soldados–, su composición no responde a los estereotipos, lo que sí se observaba en el film *Aballay*. Por ejemplo, el capitán Mariano, se representa como un personaje más bien torpe, alucinado o enfermo, lo que nos figura, un soldado que repite rituales civilizatorios vacíos, como en el caso del fusilamiento de Irusta.

El desierto negro, entonces, nos clausura la posibilidad de generar los grandes acontecimientos que se inscriben en la Historia oficial. Por el contrario, éstos quedan más bien fuera de campo o son desplazados a rituales vacíos, infértiles. Asimismo, los planos fractales de la naturaleza que adquieren movimiento a través del viento, el juego de las aguas y la condición refractaria de Miguel gaucho y niño, nos manifiestan las formas cíclicas de un tiempo que se contrapone a las grandes narraciones y a los ritmos vertiginosos, elementos tradicionales en la estructura temporal de los relatos sobre los orígenes del Estado-nación,

7 Robert Stam, retoma el concepto de cronotopo de Bajtin y lo define de la siguiente manera: “El cronotopo es la constelación de rasgos temporales y espaciales distintivos dentro de un género”, y luego agrega “Con la noción de cronotopo, Bajtin demuestra cómo ciertas estructuras espacio-temporales concretas en la literatura limitan las posibilidades narrativas configuran las caracterizaciones y moldean un simulacro discursivo de la vida y el mundo”. Robert Stam (2001: 238-239).

8 Para un análisis del cine argentino del período clásico y sus representaciones de lo rural véase Ana Laura Lusnich (2007).

que aquí son más bien refutados.

A modo de conclusión

A partir de nuestra propuesta inicial -analizar en los dos filmes su inscripción en el género western y su vínculo en la conformación de un relato histórico fundacional-, proponemos aquí un recuento comparativo.

En primer lugar, podemos advertir que el film *Aballay* es el que más se inscribe en la categorización de ambientación histórica tradicional: por un lado, por la estructura narrativa del relato que responde a la de un drama histórico tradicional, y, por el otro, por la composición visual (icónica) y sonora que, en conjunto manifiestan un universo identificable con la tradición criolla tradicional, estereotipada y fijada en un pasado. No ocurre así con *El desierto negro*, en el que identificamos puntos de fuga que se observa por ejemplo en la composición visual: la configuración de un escenario más lúgubre a partir del juego de contrastes entre blanco y negro, espacios cerrados y espacios abiertos, que se alejan del estereotipo, de los códigos de representación realistas de la época, y que tienden a un abstraccionismo lírico.

A su vez es importante mencionar que *El desierto negro* se contrapone en mayor medida a los modelos narrativos dominados por las grandes acciones que se articulan alrededor de un conflicto (y de esta forma, al drama histórico), privilegiándose un montaje de imágenes que dispone que siempre se vaya al interior mismo de la situación, que se desarrolle más el encadenamiento de sensaciones y percepciones que el de las acciones. A su vez, y a partir de una sucesión de acciones no lineales, sino más bien cíclicas, en el caso de este film, se rompe con la configuración temporal dominada por la continuidad del progreso. Esto, en contraposición a *Aballay* –y a la Historia tradicional, oficial– que responde al modelo que direcciona las temporalidades en una estructura lineal que se dirige hacia el progreso civilizatorio y que, desde el punto de vista historiográfico, configura el mito fundacional de los Estado-Nación.

El film *Aballay* permite, al igual que el *western* norteamericano, organizar el mito de origen de la construcción de un Estado Nación. Ahora bien, a diferencia del *western* criollo de principios de siglo, en este film estamos ante un pasado que no es idealizado y donde también se exhiben las contradicciones que implica la lucha entre dos órdenes: el del campo (federal y bárbaro) y el de la ciudad (unitario y civilizado). En este sentido, en esta lucha de fuerzas que se expone no hay una idealización de una u otra, a modo de carácter didáctico o aleccionador, como sí sucedía en el cine clásico, y por tanto, no hay tampoco intenciones

de superioridad moral. En cambio, sí se presenta un sentido de justicia irreductible que se impone, y que en el film, se manifiesta con la venganza de la muerte del padre de Julián-. Ello nos recuerda a lo que menciona Bazin sobre el *western*:

Allá donde la moral individual es precaria, solo la ley puede imponer el orden del bien y el bien del orden. Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hacen esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales. Estas virtudes, lo hemos dicho, no son apenas compatibles con la Virtud, y el *sheriff* personalmente, no siempre es mejor que los que manda a la horca (André Bazin, 1990: 250).

De esta forma, la figura del *sheriff* del *western* nos advierte que, al igual que el policía de nuestras comunidades contemporáneas, puede apelar a la ley por fuera de la ley, para cumplir la ley. Se trata entonces de la imposición de un orden que se obtiene con violencia pero que, sin embargo, se hace en nombre de un derecho, de un destino de justicia designado, y que la institución jurídica del Estado moderno instaura⁹.



Bibliografía

- Bazin, André (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, Walter (2000). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM.
- Bocchino, Adriana (2014). "De Aballay de Antonio Di Benedetto a Aballay, el hombre sin miedo de Fernando Spiner". Antonio J. Gil González (editor). *Las sombras del novelista*. Binges: Orbis Tertius.
- Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Di Benedetto, Antonio (2004). "Aballay". *Absurdos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lusnich, Ana Laura (2007). *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Scheuer, Gaspar. "El Desierto Negro: Entrevista a Gaspar Scheuer". *La Manuela Molina*, 14 de Mayo 2008. Disponible en: <http://revistalamanuelamolina.blogspot.cl/2008/05/el-desierto->

⁹ Recordemos que, de acuerdo a Weber, el Estado moderno se define por el monopolio del uso de la violencia: "El estado moderno es una asociación de dominación con carácter institucional que ha tratado, con éxito, de monopolizar dentro de un territorio la violencia física legítima como medio de dominación y que, a este fin, ha reunido todos los medios materiales en manos de su dirigente y ha expropiado a todos los funcionarios estamentales que antes disponían de ellos por derecho propio, sustituyéndolos con sus propias jerarquías supremas". Max Weber (1979: 92). "La política como vocación", en *El político y el científico*. Madrid: Alianza.

[negro-entrevista-gaspar.html](#)

Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Paidós: Barcelona.

Tuska, Jon (1976). *The Filming of the West*. New York: Doubleday.

M. Laura Lattanzi (Universidad de Chile)

mlauralattanzi@gmail.com