

Modos de representación y narración en *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*

Por Santiago López Delacruz*

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo indagar en las estrategias fílmicas de representación utilizadas en la película uruguaya *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, dirigida en 1932 por el realizador Carlos Alonso, a través de un análisis de los modos de representación descritos por Noël Burch (primitivo e institucional), sumado a las teorías del montaje cinematográfico y de la narratología fílmica. Nos proponemos comprender el camino trazado por las primeras etapas del cine uruguayo, no solo desde sus condiciones socio-culturales de producción y circulación, sino también en la forma en la que la práctica fílmica uruguaya generó sus propios procedimientos de construcción de un relato audiovisual, con una marcada impronta de identidad local, a nivel técnico, narrativo y discursivo.

Palabras clave: cine uruguayo, narración, montaje, representación fílmica.

Modos de representação e narração em *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*

Resumo: O objetivo deste trabalho é investigar as estratégias de representação cinematográfica utilizadas no filme uruguaio *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, dirigido em 1932 pelo cineasta Carlos Alonso, por meio da análise dos modos de representação descritos por Noël Burch (primitivo e institucional) e suas relações com as teorias de montagem e narratologia fílmica. Pretendemos entender o caminho traçado pelas primeiras fases do cinema uruguaio, não apenas em suas condições socioculturais de produção e circulação, mas também no modo como a prática cinematográfica uruguaia gerou seus próprios procedimentos para a construção de uma história do audiovisual com uma marca de identidade local em nível técnico, narrativo e discursivo.

Palavras-chave: cinema uruguaio, narração, montagem, representação cinematográfica.

Modes of representation and narration in *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*

Abstract: The objective of this work is to investigate the strategies of film representation used in the Uruguayan film *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*,

directed in 1932 by the filmmaker Carlos Alonso, through an analysis of the modes of representation described by Noël Burch (primitive and institutional), added to the theories of film montage and film narratology. We intend to understand the path traced by the early stages of Uruguayan cinema, not only from its socio-cultural conditions of production and circulation, but also in the way in which the Uruguayan film practice generated its own procedures for the construction of an audiovisual story, with a marked imprint of local identity, on a technical, narrative and discursive level.

Key words: Uruguayan cinema, narration, film editing, film representation.

Fecha de recepción: 15/01/2019

Fecha de aceptación: 06/05/2019

Una cinematografía en ciernes

Vislumbrar una historia de la cinematografía uruguaya, hasta el consecuente estreno de *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, resulta pertinente para comprender el camino trazado en cuanto a los modelos de representación asumidos en la película de Carlos Alonso.¹ Al respecto, cabe destacar el hecho de que la versión silente, estrenada en el Rex Theatre el 13 de mayo de 1932, nace de un compromiso firmado entre Alonso y Bernardo Glücksmann,² para realizar dos películas: un documental sobre las costumbres del Departamento de Treinta y Tres, y una crónica ficcional sobre el hecho específico de Dionisio Díaz (Torello, 2018: 210). La versión que en la actualidad se encuentra disponible para su visionado recoge ambos trabajos en una sola copia.³

¹ Carlos Alonso (1886-1953), nacido en Montevideo, además de desempeñarse como realizador cinematográfico fue edil de la Junta Departamental de Treinta y Tres.

² El Rex Theatre pertenecía a una de las principales empresas de distribución y exhibición de películas que funcionaban en Uruguay por aquellos tiempos: Max Glücksmann Cinematográfica S.A., de origen argentino. Bernardo comandaba las acciones en la sucursal uruguaya, mientras que su hermano Max ejercía funciones en el local principal, en Argentina.

³ En junio de 2017 se realizó el primer visionado de la copia del filme, con motivo de una actividad curricular de grado. Dicha copia es de carácter silente y sin sonorización (musical y/o diálogos), encontrándose disponible tanto en el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (SODRE) como en el archivo fílmico de Cinemateca Uruguay, en formato digital. Para la

Es importante mencionar, a su vez, que el cine uruguayo ha estado marcado por la incertidumbre de no conocer con exactitud las dataciones exactas de su nacimiento. Como expresaron Martínez Carril y Zapiola (2002): “Nunca en ningún país el cine nació tantas veces, lo que lleva a la sospecha de que los cineastas emergentes nunca habían visto cine de su país o bien que ese cine moría después de cada película y había que empezar de nuevo”.

Por lo tanto, realizar una cartografía representacional del primer cine uruguayo implica develar cuáles fueron sus antecedentes fílmicos en términos histórico-culturales. Para Torello (2013: 5), la cinematografía uruguaya a principios del siglo XX, como en toda Latinoamérica, presentaba una escasa participación en los principales mercados de difusión, producción y distribución de obras fílmicas, dominados por Estados Unidos y Europa. En respectivos estudios sobre la génesis del cine en Uruguay, Martínez Carril y Zapiola (2002) toman a *Pervanche* (León Ibáñez Saavedra, 1920) como el primer filme de ficción realizado en el país, mientras que Torello expone que la coproducción argentino-uruguaya *Carlitos y Tripín de Buenos Aires a Montevideo* (Julio Irigoyen, 1916)⁴ es considerada la primera película de ficción uruguaya (2013: 5).

Teniendo en cuenta que, previamente a las obras mencionadas, en Uruguay se realizaban sendas filmaciones de vistas y cortometrajes,⁵ siempre a tono con el suscitado fenómeno de los Lumière en el mercado occidental, cabe señalar que el número de películas producidas en el país tuvo su punto álgido durante la

realización del presente trabajo, se volvió a visionar la película en Cinemateca Uruguay. Como se mencionó, reúne las obras *El Departamento de Treinta y Tres* y *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* en una misma copia, de 47 minutos de duración. Agradezco los datos confirmados por Jorge Barboza (integrante del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra) y Lorena Pérez (coordinadora del archivo de Cinemateca Uruguay).

⁴ Torello expresa una dicotomía, según sus fuentes consultadas, al respecto de la fecha de estreno del filme de Irigoyen. En algunas revisiones aparece 1914/1915 como fecha de estreno original, mientras que en otras la fecha correcta es 1918. Sin embargo, en un trabajo más reciente, Mafud (2016) toma al año 1916 como fecha original de estreno de la película.

⁵ Pueden citarse, entre otros ejemplos, la primera vista uruguaya en la que la sociedad montevideana se ve retratada saliendo de la Catedral ubicada en Plaza Independencia, correspondiente al año 1899 (Hintz, 1988: 12-13) o la vista *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco* (Félix Olivier, 1901).

década de los años veinte y principios del treinta. Allí, películas como *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1924), *Una niña parisiense en Montevideo* (Georges De Neuville, 1924), *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929) y *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, conformaron el principal panorama filmico uruguayo de principios de siglo.

Por otro lado, hay que comprender que Uruguay emergió como el primer estado de bienestar de América Latina, además de ser un modelo de reforma progresiva en la región, por lo que la historia de los primeros filmes uruguayos está íntimamente ligada a la de la formación estatal y de clase del país durante las primeras décadas del siglo pasado (Ehrick, 2006: 205-206). Torello, acorde con esto, expresa que las temáticas principales de los primeros filmes uruguayos navegan entre el cotidiano del campo y la ciudad, el océano y el arroyo, como referencias imprescindibles de la etapa silente del cine uruguayo (2013: 5); es decir, retratan un crisol de los diferentes estilos de vida adoptados en el país desde el devenir de la sociedad de la época.

Enraizada en la construcción de una identidad local, *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* narra la historia real de Dionisio Díaz, oriundo de la humilde localidad de Arroyo de Oro, Departamento de Treinta y Tres,⁶ que vivía junto a su madre María, su media hermana Marina de catorce meses, su abuelo Juan Díaz y Luis Ramos, pareja de María. El 9 de mayo de 1929, el abuelo de Dionisio discutió con su madre y la apuñaló hasta matarla; el propio Dionisio y Luis también resultaron heridos, a causa de un ataque con facón. El niño se escondió con su hermana Marina para protegerla del ataque su abuelo. Al otro día, caminó nueve kilómetros hasta el pueblo junto con la pequeña beba. Tras ser rescatado, llegó a la comisaría y allí entregó a su hermana. Tras un par de días, Dionisio falleció antes de llegar al hospital y recibir atención médica.

⁶ Actualmente, es la localidad de Mendizábal.

El relato de la travesía de Dionisio Díaz tuvo gran repercusión en su época, lo que llevó a realizar, en el mismo año del acontecimiento, el primer relato documentado del hecho: *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, escrito en 1929 por el periodista José Flores Sánchez, y editado por *El País*. En cuanto a producciones fílmicas, además de la película de Alonso, que tuvo una gran distribución por el territorio nacional, algo inédito para las producciones precedentes (Torello, 2018: 14), también se realizó un documental de origen brasileño titulado *El caso Dionisio Díaz* (Fabiana Karla y Chico Amorim, 2016).

Desde estas aristas, resulta pertinente explorar de qué manera *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, al enmarcarse como una de las primeras obras uruguayas afincada en las tradiciones de la cultura local y, según los registros de la época, con un gran recibimiento a nivel de audiencia (Martínez Carril y Zapiola, 2002), toma elementos del lenguaje cinematográfico coetáneo de otros focos de producción fílmica para establecer su propio relato en pantalla. Además, este tipo de investigación puede compaginarse de manera óptima con los trabajos que ya han abordado la temática de las particularidades sociales e históricas de la primera etapa, aparentemente desconocida, del cine uruguayo. Para ello, es de suma pertinencia indagar en la forma en la que se estructuraron las representaciones en el primer cuarto del siglo XX, principalmente en Estados Unidos y Europa, para tratar de evidenciar qué elementos de ambos sistemas están presentes en la obra de Alonso, teniendo en cuenta las limitaciones de sus recursos, tanto a nivel económico como a nivel técnico (Álvarez, 1957).

El teórico Noël Burch expresa que durante la primera etapa del cine, esto es, desde las primeras vistas de los hermanos Lumière hasta la llegada del sonoro, se presentan dos modos de representación: el primitivo y el institucional. Al respecto, el autor expresa:

¿Se trata “simplemente” de una época de transición, cuyas singularidades se deberían a las fuerzas contradictorias que trabajan en el cine de la época (peso del espectáculo y del público popular, por una parte, aspiraciones económicas y simbólicas burguesas por otra)? ¿O bien se trata de un “modo de representación primitivo”, al igual que existe un M.R.I., de un sistema estable, con su propia lógica, su propia durabilidad? Mi respuesta es clara. Se dan ambos casos a la vez (Burch, 1999: 193).

Para Burch, el Modo de Representación Primitivo dataría de los orígenes del cine, entre los años 1895 y hasta algunos años antes de 1910, en donde la producción fílmica se caracterizaba, a nivel de lenguaje, por tres aspectos: puesta en escena subordinada al encuadre sin movimientos de cámara, inexistencia de un afán de continuidad narrativa y apertura de los relatos; también, a nivel narrativo, anclaje de comprensión a rótulos e intertítulos oportunos, sin huellas de una estructuración clásica de principio-desarrollo-conclusión de los conflictos. Los trabajos de los hermanos Lumière, Thomas Alva Edison, Georges Méliès o Ferdinand Zecca se enmarcan en este contexto. Con la llegada de las primeras obras de la Escuela de Brighton (sobre el 1900), sumadas a la aparición en Norteamérica de Edwin S. Porter y posteriormente de David W. Griffith, se consolida un nuevo Modo de Representación Institucional, caracterizado por una clausura del relato presentado (todo conflicto queda resuelto y cada detalle contribuye al conjunto de la narración, de tal manera que llega a ser autosuficiente), el uso del montaje como elemento estructurador de la continuidad narrativa, diegética y visual, la escalaridad en los planos y movimientos de cámara según los requerimientos del relato, y una independencia de los rótulos e intertítulos en términos de comprensión narrativa.

Establecer categorías de análisis en cuanto a un Modo de Representación Primitivo y un Modo de Representación Institucional supone indagar en una transición, *un-pasaje-a*, una forma de evolución en cuanto a narración y técnica

del uso primitivo del lenguaje cinematográfico. El Modo Primitivo, por su parte, resulta un paso previo, un estado menos avanzado del lenguaje, pero no por eso opuesto al nacimiento del relato cinematográfico.

El modelo de representación fílmica en *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*

Burch expresa que el Modo de Representación Institucional supone una clausura dentro de los parámetros del lenguaje cinematográfico, puesto que el aspecto condicionante de esta forma de representación radica en los sistemas de significación y de sentido en el momento de la recepción (1999: 195). De este modo, es posible afirmar que la búsqueda de hegemonía del Modo de Representación Institucional no solo se adscribe en el aspecto de las formas del filme, en las estructuras del relato, sino también en la propia recepción que queda sujeta al espectador.

El pequeño héroe del Arroyo del Oro inicia con una serie de rótulos que explicitan que lo que se visionará a continuación está basado en un hecho verídico, sumado a datos sobre el hecho e incluso un mapa político del Uruguay. De este modo, queda expuesto lo que Gaudreault y Jost denominan los efectos lingüísticos del texto en pantalla: la palabra aporta cierto número de informaciones que la imagen muda no puede vehicular (2002:79) como los lugares (en el caso de nuestro objeto de estudio el Departamento de Treinta y Tres), el tiempo (el año del hecho: 1929) y los personajes (Dionisio Díaz y su familia).

Se puede pensar, a priori y mediante la articulación de rótulos e intertítulos, que *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* se enclava dentro de un modo primitivo de narración. Sin embargo, cabe señalar que el uso de este recurso se sucede únicamente al principio de la película, por lo que su efecto lingüístico de información se transformaría en un efecto narrativo que ayuda a construir una

representación clásica de la historia, sin necesidad de ajustarse a la tradición originaria del rótulo, ya que: “las informaciones verbales contribuyen a construir el mundo diegético: situando las imágenes que vemos en el tiempo y en el espacio, y nos ofrecen el cuadro de interpretación dentro del cual la historia que se desarrolla ante nuestros ojos sea verosímil” (Gaudreault y Jost, 2002: 79).

En el comienzo de la película de Carlos Alonso, se explicitan datos e informaciones sobre el hecho real acontecido en el departamento de Treinta y Tres, con el objetivo de posibilitar una mejor comprensión del relato, en relación con los parámetros interpretativos del espectador. Dicha comprensión “ideal” de la obra fílmica provoca que los propósitos del Modo de Representación Institucional se cumplan: la clausura de la obra debe afianzarse, en este aspecto específico, en el uso del texto como anclaje de la información visual a proporcionarse posteriormente, para una clara y contundente recepción.

Entendiendo que la clausura narrativa implica la transformación del hecho verídico del caso de Dionisio Díaz en un material fílmico que posea un relato explícitamente estructurado en pantalla, cabe preguntarse de qué forma la narración puede articular el relato y la historia en la representación cinematográfica. Aquí es pertinente mencionar que el primero en realizar la distinción entre historia, relato y narración fue Gérard Genette, quien llamó historia al conjunto de los acontecimientos que se cuentan, relato al discurso, oral o escrito, que los cuenta, y narración al acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho en sí de contar (1998: 12).

Un primer aspecto a considerar es la narración clásica. Según Bordwell, a nivel del argumento, la estructura fílmica clásica respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y debe así volver a la normalidad (1996: 157). En *El pequeño héroe de Arroyo del Oro*, se plantea un conflicto (Dionisio Díaz debe salvar a su pequeña hermana de su

abuelo) que trastoca el planteamiento inicial (la cotidianeidad de la convivencia de Dionisio con su familia). La huida del niño con su hermana es la forma de reconducir la historia a una especie de normalidad anterior, pese a la muerte de gran parte de su familia.

La perspectiva clásica de narración (planteamiento, desarrollo y conclusión de los conflictos del relato tradicional), como una de las fórmulas de manifestación del Modo de Representación Institucional, es ostensible en la obra de Carlos Alonso. Como expresó Brunetta sobre las obras de David Griffith: “el sistema de Griffith sigue una progresión ascendente: en un principio, recurre a una comunicación fundada en un código dominante cuyo conocimiento por el público se presupone” (1993: 136). El trabajo de Alonso es similar a las bases prácticas de la narrativa de Griffith, puesto que intenta plasmar en imágenes un dispositivo narrativo reconocible, clásico y clausurado en sus formas respecto al público.

Si tomamos en cuenta que para Brunetta el pasaje de las primeras vistas parciales a un modo de representación con una estructuración más compleja se debe a una implicación mayor de la acción en un *continuum* narrativo y dramático (1993: 51), en *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* se presentan de forma primordial: 1) una construcción clásica de los hechos y protagonistas (en el aspecto del contenido) y 2) una reconstrucción dramática anclada en el efecto de lo real desde la acción de los personajes.

La película de Carlos Alonso, en relación con la clasicidad narrativa, diagrama la acción y rol de sus personajes en base a figuras protagónicas, antagónicas y auxiliares. Para este caso, hay que tomar de referencia el esquema actancial elaborado por Greimas (1987: 269-275), que estructura los relatos a nivel literario y que es pertinente trasladar a la narración fílmica.

Para Greimas, el modelo actancial se divide en seis actantes, con sus respectivos roles en el relato. El destinador mueve al sujeto a conseguir su objeto; el sujeto es el personaje principal del relato y articulador principal de las acciones; el destinatario es quien se beneficia si el sujeto logra su objeto; el ayudante es el auxiliar del sujeto para conseguir su objeto; el objeto es el objetivo que el sujeto tiene en relación con su destinador; el oponente, antagonista al sujeto, es el que impide que el sujeto logre su objeto.

En la película, el sujeto principal es el niño Dionisio Díaz, actante que vertebrata y dirige las acciones del relato. El objetivo de Dionisio es poder salvar a su pequeña hermana de la amenaza de su abuelo. La persona (destinatario) que se ve beneficiada con el cumplimiento del objetivo, es Marina, la niña, quien a su vez es el destinador, ya que es el actante que mueve a Dionisio a conseguir su objetivo. Por último, los auxiliares y oponentes del sujeto son más explícitos: tanto la madre de Dionisio, María, como los vecinos de la localidad y la policía tratan de asistir de la forma mejor posible al niño, ante la presencia del antagonista, el abuelo Juan Díaz, que trata por todos los medios de impedir que Dionisio escape con su hermana.

El modelo actancial de Greimas es un principio de organización del universo semántico que responde a una instancia narrativa. Las actancias son los roles que tienen los personajes en el relato, manteniendo relaciones recíprocas y un modo de existencia común (Greimas, 1987: 264). Dicho modelo marcaría los lineamientos de la narrativa clásica del Modo de Representación Institucional: el héroe (Dionisio Díaz), con el objetivo de salvar a su pequeña hermana, debe enfrentarse a la locura de su abuelo, quien se opone a dicho objetivo. De este modo, se lograría un retorno a una situación inicial de normalidad.

Cabe señalar que el análisis de Greimas no se basa en la construcción de personajes arquetípicos, sino que su categorización consiste en la asignación de roles en función de las necesidades del relato. Es decir, la figura de Dionisio

Díaz no es un héroe por una simplificación del personaje, sino que su figura cumple un rol actancial (protagonista) dentro de un sistema narrativo. De igual modo, los personajes de la película aseguran la viabilidad clásica de la narración: el planteamiento, desarrollo y resolución de los conflictos está sujeto al camino que el héroe (Dionisio Díaz) traza en tanto articula relaciones con sus oponentes y ayudantes, dejando perfectamente estructurada la narración diegética del filme.

Una de las características peculiares de la presentación narrativa de la película de Carlos Alonso es que está narrada como un gran flashback: el trágico hecho vivido por Dionisio Díaz está restituído a partir de su relato cronológico de acontecimientos en la Seccional policial del Departamento de Treinta y Tres. Dionisio, gravemente herido, es socorrido y llevado a la seccional, donde los funcionarios policiales le toman declaración sobre lo ocurrido.

Según Burch, en su análisis de la articulación del espacio-tiempo, además de las elipsis, uno de los recursos característicos del Modo de Representación Institucional es el retroceso, el cual puede aparecer en forma de flashback. Burch establece dos tipos de retroceso en el relato fílmico: el retroceso indefinido y el pequeño retroceso. El primero, se ocupa de remontar en el relato grandes períodos de tiempo en cuestión de segundos, mientras que el segundo se encarga de enmarcar un hecho pasado siempre que haya sucedido de forma reciente (1989: 17).

En el caso de *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, la situación que se da en cuanto al uso del flashback es la de un pequeño retroceso. Si bien en la jefatura Dionisio narra los hechos desde el nacimiento de su pequeña hermana, el trayecto narrativo del filme se concentra en la relación entre el abuelo, Dionisio, la niña y los demás familiares, que es lo que ocupa gran parte de su metraje, incluyendo el episodio del ataque. El tiempo presente en la narración (Dionisio resguardado en la seccional, con la atenta escucha de su testimonio

por parte de la brigada policial) se ve fragmentado por el testimonio del niño en forma pretérita.

El uso del retroceso en la película puede ser visto como una transgresión o ruptura de las formas clásicas de la narración. Sin embargo, se mantiene la narrativa tradicional, puesto que el flashback se encuentra inserto en una estructura clásica en dos niveles. Según García Jiménez, estaríamos en presencia de una estructura narrativa de inversión temporal (2003: 25).

El retroceso también contiene su propia narrativa, que responde a una categorización institucional. Se podría hablar así de un primer nivel del relato, de la narración en general y un segundo nivel, del retroceso específico del flashback. En el primer nivel, el planteamiento del conflicto se suscita con la llegada de Dionisio a la jefatura, el desarrollo se expresa en la narración testimonial de Dionisio (con la consecuente aparición del retroceso) y la resolución surge con la muerte de Dionisio de camino al hospital. En el segundo nivel, los tres momentos del relato se modifican. El planteamiento del conflicto pasa a ser de qué manera la relación entre el abuelo y su familia empieza a resquebrajarse, el desarrollo muestra las intenciones del abuelo con su familia (reacciones extrañas, cambio de conducta en la personalidad) y la resolución nace con la lucha de Dionisio contra su abuelo, en donde el niño escapa de su casa, gravemente herido, junto a su hermana.



Imagen 1. Dionisio y su madre protegiéndose del ataque de su abuelo Juan Díaz.

Igualmente, no hay que hablar de una actividad correspondiente a la metanarración, de un relato que articule narración sobre otro relato, sino que, ante la presencia del recurso de retroceso, tanto la narrativa general del filme como el propio retroceso clausuran el relato de manera clásica, con planteamientos, desarrollos y resoluciones de sus conflictos bien definidos (aunque no necesariamente sean los mismos).

En cuanto a la presencia del narrador en el relato, es necesario distinguir entre instancia narrativa y narrador-personaje. Los autores sostienen que “los flashbacks están siempre contados por un personaje-narrador, dentro de la narración” (Aumont *et. al.*, 1993: 112). De este modo, la instancia narrativa, enmarcada dentro de la construcción ficticia de la sucesión de hechos es asumida por un personaje en concreto. Dionisio Díaz sería el personaje-narrador de lo que cuenta a modo de flashback (su testimonio en la seccional policial). Pero la instancia narrativa “es el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia, donde juegan y son juzgados los códigos y donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico” (1993: 111). Al considerar que el discurso fílmico es el producto narrativo de la película, al mismo tiempo se generan diversos procesos de significación alejados del concepto tradicional de signo. Como expresa Sánchez Navarro: “la arbitrariedad de la relación entre significante y significado –clave en la semiótica de Saussure– se traslada a otro registro: no se trata de la arbitrariedad de una imagen aislada sino de la arbitrariedad de una trama, el esquema secuencial expuesto sobre los acontecimientos en bruto” (2003: 85).

De esta manera, surge la problemática sobre el discurso cinematográfico, al cual no se le puede denominar puramente arbitrario. Por el contrario, establece sus registros de significación ligados a la estructura, a la línea narrativa del relato, que en el caso del filme son motivados y responden a la realidad de los hechos.

Según lo establecido por Burch existiría, a través del Modo de Representación Institucional, un grado cero de la escritura en donde la instauración de un modo clásico de narración no hace otra cosa que consolidar la institucionalidad del lenguaje cinematográfico. Uno de los recursos fundamentales para lograr dicho objetivo es el montaje, puesto que a medida que evolucionaban las técnicas en relación con la puesta en escena, “los métodos que permitían respetarlas se perfeccionaron y su finalidad se hizo cada vez más clara: se trataba de hacer imperceptibles los cambios de plano con continuidad o proximidad espacial” (Burch, 1985: 20).

Conviene señalar que, en cualquiera de los dos usos del montaje (formalista o realista), estamos ante otra prueba de la pertenencia del filme de Alonso al Modo de Representación Institucional: el montaje, como se ha mencionado antes, resulta primordial para constatar la evolución en el lenguaje cinematográfico, y también, el interés por dejar marcas narrativas en el relato. Así, se evidencia la anécdota de la vivencia de Dionisio Díaz con un estilo de lo real, casi cercano a la crónica.

De esta manera, cabría expresar respecto al uso del montaje en *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* que existe una copresencia de estilos de montaje. Si bien habita una predominancia de la aproximación realista en relación con el establecimiento de la puesta en escena y en el uso de un montaje que brinda continuidad, tanto en el aspecto narrativo como en el uso del espacio-tiempo, en determinadas secuencias de la obra se trasluce un montaje influenciado por la teoría soviética, que tiene como objetivo la creación de sentido por medio de la dialéctica de sus planos, lo que posibilita la generación de un impacto sin perjuicio de los efectos de las propias acciones.

El pequeño héroe del Arroyo del Oro utiliza el montaje de diversas maneras, pero aplicado siempre como base estructural de su narrativa. Marcel Martin designa diferentes estrategias de montaje dentro de lo que denomina montaje

narrativo, que tiene como objetivo relatar una acción y desarrollar una serie de acontecimientos (2002: 168). En este caso, se toman para el análisis tres de ellos: el montaje invertido, el montaje alternado y el montaje paralelo.

Para Martín, el montaje invertido es aquel que alterna el orden cronológico a favor de una temporalidad muy subjetiva y eminentemente dramática, y que salta libremente del presente al pasado para volver al presente (2002: 168). Este tipo de montaje es el que proporciona en *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* la condición de pequeño retroceso de la que hablaba Burch y la estructura de inversión temporal que proponía García Jiménez.

Dionisio cuenta lo que le sucedió en el ataque de su abuelo desde la comisaría, allí arranca el primer nivel de la narración, en donde el montaje nos hace comprobar la cronología de los hechos narrados por el niño en su casa. De igual forma, la verificación cronológica de lo sucedido posee interrupciones intermitentes, puesto que el montaje nos hace volver a la comisaría mostrándonos a un Dionisio que, además de continuar gravemente herido, prosigue con su testimonio a la Policía.

En cuanto al montaje alternado es definido mediante el paralelismo, basado en la contemporaneidad estricta de las dos (o varias) acciones que yuxtapone (Martín, 2002: 169). Este tipo de montaje permite que varias acciones, simultáneas en el tiempo cronológico del relato, confluyan en una acción simultánea.

En el caso de la película de Carlos Alonso, el mencionado modelo de montaje se hace presente, en primer lugar, sobre la mitad de película, en la secuencia donde el abuelo mira por la ventana a su hija y su nieta. Se provoca una alternancia entre la tranquilidad de María con su hija en su casa, con el recorrido que realiza el abuelo desde las afueras de la morada hasta que llega a la ventana, en donde espía a su hija. La presente escena resulta un indicio

del conflicto que se va a desatar minutos más tarde, puesto que presenta por primera vez la actitud hostil e invasiva del abuelo respecto a su familia.

La segunda escena donde se da este tipo de montaje es la referida a la situación previa del ataque del abuelo a María y Marina. Se exhiben dos secuencias en situación alterna: se expone la lucha de Dionisio con el abuelo para que no llegue al cuarto en donde se encuentra su madre y se muestra a María nerviosa con su beba, protegiéndola de la llegada de su abuelo, y expectante de lo que pueda suceder en la confrontación entre su hijo y su padre.

En ambos casos, el montaje alterno sirve para generar suspenso. Para Martin, es el esquema básico de las películas de persecución (2002: 169). En *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, las dos situaciones de montaje alterno generan tensión e incertidumbre sobre lo que pueda llegar a suceder. A través del montaje, en el primer caso Alonso da una pista del conflicto que empieza a gestarse dentro del personaje del abuelo. Los actos cotidianos de María chocan con la mirada enemiga de Juan Díaz, secuencia que servirá de base para el desarrollo actancial de ambos personajes. En el segundo caso, la resolución del conflicto está enmarcada por la tensión generada por la lucha entre Dionisio y su abuelo, es el punto de conflicto más alto del relato, puesto que las intenciones del antagonista son develadas y el protagonista-sujeto debe defenderse de las acciones de su oponente.

En cuanto al uso del montaje paralelo, es definido por Martin como el momento en el que dos acciones (y a veces varias) se hacen simultáneas mediante intercalación alternada de fragmentos pertenecientes a cada una de ellas, para que surja un significado de su confrontación (2002: 171). En este tipo de montaje, las acciones no comparten una linealidad temporal o espacial, por el contrario, lo que interesa es ver el paralelismo en cuanto a significados que

provocan las secuencias por separado y los procesos más complejos de significación que se generan en la combinación de ambas.

El pequeño héroe del Arroyo del Oro presenta paralelismos en el montaje en varios momentos del relato, pero resulta significativo uno en particular: las diversas secuencias que exponen la cotidianidad, el tipo de vida propia del medio rural. En el momento en el que se muestra a Dionisio y a su abuelo conversando y realizando quehaceres en el patio de su casa, y a la madre de Dionisio junto a su pareja y a su pequeña beba dentro del hogar, como parte de una secuencia suscitada a principio del filme, manifiestan el tono del ambiente del relato.



Imagen 2. Dionisio junto a su hermana Marina en un día del cotidiano de su hogar.

La cotidianidad, la vida de pueblo, la tranquilidad del espacio rural quedan expuestas. La condición realista de la película se hace presente ante el paralelo de ambas situaciones: no hay cortes abruptos ni saltos sinuosos; por el contrario, el montaje permite corroborar lo cotidiano, lo corriente, lo rutinario del vivir en el departamento de Treinta y Tres, de manera tal que el estilo de vida del interior se explicita de una forma armónica.

Si hay un choque, una confrontación de significados simples en pos de otros más complejos, es curiosamente por el elemento armónico del montaje en paralelo: el grupo de situaciones cotidianas mínimas de los personajes en el

relato da paso a la conformación del elemento realista, documental, de registro y de inscripción, que tornan de carácter complejo a la representación fílmica.

Otro punto que resulta apto destacar es el concepto de final punitivo. Burch, en una breve historia de los finales en la etapa primitiva del cine, expresa que las vistas realizadas por los Lumière, y en general las tradiciones de filmación propuestas por lo que Burch denomina Escuela Lumière, finalizan sus historias con un castigo o sanción al personaje provocador del conflicto en la trama (Burch, 1999: 197). Ante esto, el autor añade que este tipo de finales, procedentes del circo, se opone al principio del final institucional satisfactorio: “deberán transcurrir más de diez años hasta que sepan acabar una película de forma que el espectador pueda retirarse de la experiencia diegética sin tener la sensación de que le rompen su sueño a bastonazos, de que le echan a puntapiés” (Burch, 1999: 198).

El pequeño héroe del Arroyo del Oro no cuenta con un final punitivo: existe al término del relato una clara intención del realizador de clausurar su crónica, de establecer los parámetros de la narración: principio, desarrollo y resolución de conflictos. No hay castigo ni apremio, ni tampoco atisbo alguno de intención circense en el trabajo de Alonso al momento de establecer un cierre a su obra.

Empero, el final de la película responde a una conclusión de las estrategias narrativas del relato, puesto que adecua su final de acuerdo con la estructura clásica del Modo de Representación Institucional, provocando un cierre de los sucesos que fueron narrados, cuyo desenlace es el escape de Dionisio y su pequeña hermana, el encuentro con la policía y el fallecimiento de Dionisio en el patrullero camino al hospital.

En relación al final del relato *per se*, es decir a la conclusión argumental, se podría alegar que no existe tal propuesta “satisfactoria” señalada por Burch, puesto que la película finaliza con una lápida que contiene el epígrafe de

Dionisio Díaz. Es decir, no hay castigo, no hay punición, pero tampoco hay recompensa satisfactoria para el espectador que se identifica con el actante sujeto, el protagonista, el héroe de la narración Dionisio Díaz.

Resulta pertinente distinguir que la satisfacción propuesta por Burch en los finales de clausura institucional no está dado por el *happy end* o por un final en donde los personajes, de acuerdo con sus roles, reciban su recompensa o castigo. Burch lo explicita claramente al hablar de la experiencia diegética: la clausura, con su respectivo final no punitivo, responden a un modo institucional de representación basado en la armonía diegética del relato, y no en la satisfacción emocional del mismo.

Lejos se está del golpe del jardinero en *El regador regado* (Louis Lumière, 1898), de la patada al criado infiel en *La soubrette ingénieuse* (Ferdinand Zecca, 1903) o del plano emblema del bandido que dispara a cámara en *Asalto y robo a un tren* (Edwin Porter, 1903). *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* cierra los cabos de su narración con la muerte de su protagonista; no hay nada más que agregar a la los hechos que componen la historia, el relato ya se articuló sobre el modelo clásico institucional y llegó a la etapa de su conclusión narrativa.

El final resulta satisfactorio porque equilibra y concuerda armónicamente la experiencia del espectador con el mundo diegético de la obra: no hay castigo que incomode la experiencia, sino que hay un orden de la narración que estructura, desde su inicio hasta su consumación, los elementos del relato.

¿Lo silente como huella de lo primitivo?

Una de las características principales del Modo de Representación Primitivo radica en el hecho que las películas que se enmarcan dentro de esta categoría son no-sonoras. Esta acepción equivaldría a proponer que *El pequeño héroe*

del Arroyo del Oro, en relación con el uso del sonido, se vería involucrada dentro de una representación primitiva, puesto que el lenguaje sonoro hace mella a nivel narrativo (efectos sonoros, diálogos, música) y de montaje (la forma en la que se armonizan los elementos sonoros con los visuales).

La razón esencial radica en que “el sonido fuerza a todo elemento a servir a la trama y al diálogo, tratando de insistir en la realidad de su contenido” (Andrew, 1993: 64). Además de que el timbre de voz (sea el de un narrador que enuncia el relato o el de un personaje del relato que monologa, dialoga o interioriza sus palabras) puede ser tomado como índice narrativo del filme (Gaudreault y Jost, 1995: 82), potenciando lo institucional de la representación.

Sin embargo, resulta pertinente aclarar que la llegada del sonido a la región latinoamericana fue relativamente tardía. *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, en su condición de película silente, fue estrenada a principios de los años treinta, encontrándose en una etapa de transición dentro del panorama cinematográfico latinoamericano, tanto en el avance pura y estrictamente técnico, como en la exploración del lenguaje sonoro. Líneas más arriba se deja constancia de que los dos modos de representación analizados no son opuestos, sino que forman parte de una etapa transitiva, de coexistencia de códigos originarios y códigos nacientes.

Para Torello, lo anterior resulta peculiar, puesto que el espectador uruguayo, en tanto consumidor cinematográfico, ya estaba instalado dentro de los marcos del cine sonoro (2018: 210), por lo que la condición silente del filme se plantea como un hecho interesante dentro de la transición silente-sonoro en el panorama local.⁷ Se debe señalar, sí, que existen pruebas fehacientes de la

⁷ Posteriormente, *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* tuvo una “versión sonora”, estrenada el 26 de abril de 1933 en el cine Cervantes, que da cuenta de ser, más que una versión sonorizada, una adaptación musicalizada de los hechos (Torello, 2018:211). Dicha versión mantiene el formato de la obra disponible para visionado, con el extracto de *El Departamento de Treinta y Tres* como parte de ella, aunque sin rastro de sonorización.

transición entre los dos modos de representación, que indican huellas de lo primitivo en lo institucional, sobre todo en este punto específico en relación con el sonido, al ser la película de Alonso originariamente silente. Lo que no significa que la obra de Alonso corresponda, única y específicamente, a códigos primitivos de representación cuando, a nivel de montaje y narración, existe un discernimiento claro de los modos clásicos del discurso fílmico.

Establecer categorías de análisis en cuanto a un Modo de Representación Primitivo y un Modo de Representación Institucional, así como las respectivas categorías narratológicas, representa indagar en una transición, *un-pasaje-a*, una forma de evolución en cuanto a narración y técnica del uso primitivo del lenguaje cinematográfico. El Modo Primitivo, por su parte, resulta un paso previo, un estado menos avanzado del lenguaje, pero no por eso opuesto.

Conclusiones

El pequeño héroe del Arroyo del Oro resulta evidente que es una obra que marca con mayúsculas la transición hacia la representación institucional, amén del uso del montaje y la estructura narrativa. Ha sido el deber del análisis desarrollar que la obra de Alonso asume el reto de intentar una narración fílmica con los escasos recursos de producción cinematográfica de nuestro país en dicha época.

Al asimilar estos supuestos, podemos comprender que el uso del lenguaje cinematográfico en la película es variado y heterogéneo, y que no depende de categorizaciones dentro de uno u otro sistema, sino que fluctúa al tomar, recortar, fragmentar y ensamblar características diversas del cine institucional con rasgos de lo primitivo, tal y como sucedía en el marco de la cinematografía mundial.

De esta forma, el presente trabajo entiende fundamental para su análisis del discurso fílmico el considerar, en el ejemplo de *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, a los dos modos de representación, al uso del montaje y al método de la narrativa como parte de una transición mayor del lenguaje cinematográfico en el cine uruguayo, todavía en construcción en los años treinta, que iba progresando desde varias aristas. El filme de Alonso utiliza recursos estéticos, técnicos y lingüísticos en una zona de encuentro, en un espacio de confluencia entre hibridaciones narrativas y tecnológicas, que también eran materia de debate a nivel mundial.

Por este motivo, la obra de Alonso debe ser trabajada desde su tiempo y contexto, como testigo material de la exploración de las posibilidades de la práctica fílmica. Desde allí se puede observar en *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* un avance dentro de los modos de representación: hay una utilización variada de distintos tipos de montaje, un uso de recursos narrativos (principalmente el flashback y los cambios en el orden del relato) que le otorgan un nivel dinámico a la narración y una puesta en escena formal afianzada no tanto en la exposición de los hechos, sino más bien en la búsqueda de una consolidación a nivel narrativo y técnico de las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

Bibliografía

- Álvarez, José Carlos (1957). *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- Andrew, Dudley (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Aumont, Jacques; André Bergala; Michel Marie y Marc Venet (1993). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1996). *La narrativa en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Brunetta, Gian Piero (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico*.
- Burch, Noël (1989). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____ (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Ehrick, Christine (2006). "Beneficent Cinema: State Formation, Elite Reproduction, and Silent Film in Uruguay, 1910s–1920s" en *The Americas*, número 63, octubre. Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S0003161500062970>.

García Jiménez, Jesús (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Gaudreault, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

Greimas, Algirdas (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

Gubern, Roman (2010). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.

Hintz, Eugenio (1988). *Historia y filmografía del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.

Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente*. Buenos Aires: Teseo.

Martin, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*. Madrid: Gedisa.

Martínez Carril, Manuel y Guillermo Zapiola (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*. Montevideo: Banda Oriental.

Sánchez Navarro, Jesús (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Torello, Georgina (2013). "El pequeño héroe como territorio transitorio, reloaded" en *33 Cines*, segunda época, número 4, pp. 5-12.

_____ (2018). *La conquista del espacio*. Montevideo: Editorial Yaugurú.

Zapiola, Guillermo (1992). "El cine mudo en Uruguay" en H. García Mesa (org), *Cine latinoamericano 1896-1930*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura.

* Santiago López Delacruz es Licenciado en Comunicación por la Universidad de la República (Uruguay). Se desempeña como docente del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación e integra la Comisión Directiva de Cine Universitario del Uruguay. E-mail: santiagolopezdelacruz@gmail.com