

EL NARRADOR FÍLMICO en Juan Morera una película de **Leonardo Favio**

Rodolfo Rodríguez

Profesor Escuela de Estudios Generales. U.C.R.

A don Víctor Valembos, motivador incansable.

Narrar y matar, narrar y morir, aparecen a menudo relacionados. ¿Por qué Scheherezade cambia sus mil y un cuentos por su muerte? Sin duda porque la muerte equivale al fin de la historia (porque hay una equivalencia entre la historia y la vida), pero también porque narrar es a la vez matar y vencer a la muerte, matar al que tiene que matarnos cuando la historia deje de complacerlo, matar al niño estéril, impaciente y jugador –mal jugador– que quiere saberlo todo enseguida, que no soporta el tiempo, matar a ese niño que el narrador ha sido y que, al narrar –porque narrar conlleva también una sabiduría–, ya no existe.

Jean-Claude Carrière

El cine es el arte de nuestro tiempo, y ocupa en los hábitos culturales de muchos espectadores el lugar que en el siglo pasado y en el antepasado le correspondió a la novela. Es el arte de mayor difusión, el dominante entre las manifestaciones del entretenimiento culto pero, también, popular. Latinoamérica se hubiera distinguido culturalmente en el mundo si en los siglos anteriores hubiera habido tantas bibliotecas como videoclubes existen hoy.

Es enorme la cantidad de material narrativo audiovisual que se le ofrece al consumidor. Esta gran oferta obliga cada vez más a las instituciones educativas a promover, no solo en el espacio universitario sino también en la enseñanza media, análisis cinematográficos y audiovisuales que le permitan al consumidor contar con criterios de selección adecuados para el crecimiento personal, cultural y humanístico.

Este artículo ofrece un instrumento útil de reflexión sobre la importancia del narrador en el relato fílmico: su aporte a la narración audiovisual, los diferentes

tipos de narradores, su pertinencia o no dentro de la historia; en fin, su validez como instrumento para contar una historia, y la forma en que el autor hace uso de él para delegar la responsabilidad de lo narrado.

El cine se desarrolló como lo hace un niño: aprendiendo a manejar la oralidad. Esta característica lo obligó a crear un lenguaje fantástico de trucos, movimientos de cámara, diferenciación de planos según la distancia de la cámara; en resumen, una técnica que le permitiera relatar historias. El narrador, cuando estaba presente, se circunscribía a lo escrito, los intertítulos y las presentaciones. Esto propició el estudio y desarrollo de un lenguaje visual basado en la mímica y en la relación significativa de la unión de las imágenes, al tiempo que ubicó al narrador como un recurso prescindible en la construcción del relato cinematográfico.

Los cineastas del primer cine, el cine del doble, de lo maravilloso y lo fantástico, el cine de prestidigitación que el gran George Mélié nos brindara en los primeros estadios de evolución del cinematógrafo, evitan el uso del narrador. Otros más modernos y de formación reciente en el audiovisual, lo utilizan con prudencia. Desde luego, nos referimos al narrador como lo entiende la teoría literaria. En la academia, algunos lo mencionan con recelo, mientras otros lo prohíben por considerarlo un recurso ajeno, propio de la literatura o

de la radiodifusión, un recurso del cual los cineastas perezosos y faltos de talento echan mano porque no encuentran, en su repertorio imaginario, las imágenes pertinentes para transmitir su sensibilidad y su discurso. Estas ideas constituyen un prejuicio que ha retrasado la obtención de un conocimiento mayor sobre el papel del narrador en el hecho fílmico.

En este sentido, el propósito de esta investigación es develar los aportes y los usos que las diferentes tipologías del narrador suministran al relato cinematográfico.

Interrogamos al cine, y tomamos como pretexto la película argentina de Leonardo Favio, *Juan Moreira*, donde el realizador hace gala de muchas y variadas tipologías de narradores para contarnos la historia. ¿Por qué esta película y por qué este problema? En primer lugar, es una película de gran valor artístico y, por otra parte, es un relato donde abundan interesantes tratamientos del narrador. Los estudios actuales, sobre todo los concernientes al cine latinoamericano, no enfatizan adecuadamente este recurso, que plantea profusas dificultades para enfrentar la construcción y la deconstrucción fílmica.

El recurso del narrador aparece en las cinematografías latinoamericanas con la iniciativa del cine sonoro. La comedia musical, especialmente la película *El cantante de jazz*, que propone Hollywood al inicio de la década de los

años treinta inspira a productores mexicanos y argentinos, quienes advierten pronto la viabilidad de la música ranchera, del tango y del recurso del narrador como potencial de un cine que defienda la producción en idioma español, opuesta principalmente a la penetración del cine con subtítulos, proveniente del extranjero. En esta lucha por mostrar lo propio en las pantallas cinematográficas de Latinoamérica, la imaginación creció y surgieron nuevos estilos que proponían un ambiente optimista en diferentes partes del continente. Así lo señala John King (1994) en su libro *EL CARRETE MÁGICO: "...el entusiasmo fue generado por dos proyectos políticos fundamentales y distintos que sirvieron para modernizar y radicalizar el clima social y cultural del continente: la Revolución cubana y los mitos y realidades del desarrollismo"*.

Los años cincuenta, sesenta y setenta se caracterizaron por llegadas y partidas de regímenes mili-

tares y civiles en todo el continente. Los trabajadores de la cultura, principalmente los cineastas conscientes, tuvieron momentos de intensa creatividad en sus países de origen cuando el régimen los favorecía. Pero también atravesaron momentos de gran angustia cuando no era así, y algunos vivieron entre la revolución y el exilio.

El uso del narrador como recurso tiene la ventaja de separar al autor de su relato. Así, algunos "cuentan que alguien les contó" que el general en cuestión mandó a matar en la plaza del pueblo a algunos que parecían insurgentes, para que nadie más ni siquiera se atreviera a parecerse a uno de ellos. Como consecuencia de lo anterior, se plantea la siguiente hipótesis: el nuevo cine latinoamericano utiliza la figura del narrador como una manera revolucionaria de transmitir un mensaje que, por ser subversivo, pertenece a la historia y no al autor de la obra; por lo tanto, lo narra el pueblo y no él.

El espíritu de euforia nacionalista, populista y antiimperialista que se propagó en la Argentina de Perón, en 1973, propició la incorporación de nuevos y experimentados cineastas a la producción del cine argentino. Fue el llamado cine de liberación, el tercer cine, una producción y una estrategia política, una mezcla retórica de tercermundismo y de la tercera posición de Perón (King, 132).

En este clima militante surge la película *Juan Moreira*, cuyo personaje principal lucha por su moribunda forma de vida al final del siglo XIX. Dirigida por el joven cineasta Leonardo Favio, trata el tema del gaucho oprimido pero honorable, argumento recurrente en la literatura rioplatense. Sin embargo, la historia argentina, como la de todos los países latinoamericanos, está escrita con la sangre del pueblo, pero también está resguardada en su memoria histórica. La muerte de Perón, en 1975, desató el terror

creado por los escuadrones de derecha, y el sector de los cineastas fue uno de los más afectados por la represión. Varios directores recibieron amenazas de muerte y, posteriormente, fueron forzados al exilio.

El presente trabajo reúne algunos aspectos sociopolíticos e históricos de la nación argentina, pero los analiza únicamente con respecto a las diferentes formas y usos del narrador por parte de Leonardo Favio en la película *Juan Moreira*, como portadora de un paradigma de la narratología, que el autor esgrime para construir un discurso nacionalista. Este estudio consiste en la confrontación y el análisis de cuatro secuencias de esta película, en la cual Leonardo Favio emplea el narrador como un recurso estético para construir lo discursivo.

El método analítico comprensivo que utilizamos lo apropiamos del excelente artículo de Luis Martín Arias, *La luz y el*

otro: un análisis estético. Este autor divide el análisis cinematográfico en cuatro partes fundamentales. Primero hace una división del fenómeno cinematográfico entre lo puramente cinematográfico y lo fílmico. El hecho cinematográfico comprende los análisis sociológicos, políticos, ideológicos, económicos, la historia del cine e, incluso, la ficha técnica.

El hecho fílmico trata de todo aquello que acontece desde que da inicio la película hasta que se indica "fin". Se refiere al texto, de modo que constituye el acto de mirar (oír) lo que es interior a la película, su relato. Para Robert Stam *"el análisis del relato se centra en la interacción de los diversos estratos del trabajo narrativo, distinguiendo elementos tales como: esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción dirigidas por los diferentes personaje, el modo en el que la información narrativa es controlada y canalizada me-*

diante el punto de vista del narrador".

Definido el hecho fílmico, se impone iniciar una nueva confrontación dialéctica —en esta ocasión, en el interior del propio hecho fílmico— partiendo del binomio "hecho discursivo" versus "hecho estético". El análisis de estos factores a partir del filme considerado como un hecho fílmico, propone varios conceptos teóricos provenientes de la narratología. No hacemos distinción entre historia y discurso porque, como lo asegura Stam (1999), cada uno es un tipo de enunciado, dos formas de expresión que pertenecen al mismo nivel, pese a la tendencia de la crítica cinematográfica a encontrar instancias ocultas de una en el interior de la otra.

El aparato teórico conceptual que se utilizará como herramienta para este estudio surge de la teoría narrativa fílmica, la cual toma sus conceptos básicos de las dos fuentes primarias del pensamiento

semiótico: el estructuralismo y el formalismo. Según lo apunta Stam (1999), *"el análisis narrativo del cine es la rama más reciente de investigación semiótica, al emerger de las iniciativas críticas que redefinieron la teoría fílmica en los años setenta"*. Gerard Genette (1989); en su libro FIGURES III, propone los diferentes niveles y técnicas del discurso narrativo. Con este estudio sobre *narratología literaria*, una expresión que usara por primera vez el teórico ruso Todorov para denotar el análisis estructural de la narrativa, se transformó por completo la teoría narrativa del cine. A partir de estas tesis, la narración en el cine se puede definir como el acto de relatar una historia por medio de imágenes, montaje, comentarios verbales, música y ruidos. Sin embargo, cuando se habla de narratología en el cine, la herencia literaria sigue pesando sobre la práctica cinematográfica, y el narrador se percibe como externo al mundo de ficción cinematográfico.

Lo expuesto nos remite al nivel teórico de categorías por las que atraviesa el narrador según haya sido su participación en el relato:

El narrador omnisciente: como su nombre lo señala, es un narrador que todo lo ve y todo lo sabe. Es un narrador que está en todas partes, y observa omniscientemente el progreso de los acontecimientos.

El narrador protagonista: como protagonista que es, permite descifrar en su discurso características del personaje

que narra. Utiliza la primera persona del singular, lo cual facilita conocer con naturalidad los pensamientos del personaje, y hace parecer que se trata de una narración autobiográfica.

El narrador testigo asume la función de narrar. Pero no es el protagonista de la historia, sino un personaje secundario, que solo cuenta la historia en la que participa o interviene *desde su punto de vista*. Una aproximación al punto de vista enfatiza las técnicas del narrador para presentar la subjetividad del personaje, su estado emocional y cognitivo.

Siguiendo el estudio de Genette, expuesto por Stam (1999), *"existen dos lugares básicos o zonas en las que un narrador opera en un texto fílmico"*. La primera es el personaje-narrador, personificado, que cuenta una historia desde el interior del marco del mundo ficcional. En términos de Genette, se llama **NARRADOR INTRADIEGÉTICO**. Si el personaje-narrador aparece como un personaje en su propia historia, recibe el nombre de **NARRADOR HOMODIEGÉTICO**. Si no aparece en la historia que relatan, se identifica como **NARRADOR HETERODIEGÉTICO**. La segunda zona en la que funciona un narrador en el cine es en el control general de los registros visuales y sonoros. En cine, este tipo de narrador no se manifiesta a través del discurso verbal, sino por medio de un abanico de códigos cinemáticos y canales de expresión (Stam, 1999: 120). Los estudios que analizan estos recursos tienden metodológicamente a

plantear categorías teóricas y ejemplificarlas con fragmentos de filmes.

Christiam Metz (1977) defiende un análisis del narrador en un nivel estrictamente fílmico, en la medida en que considera las operaciones discursivas que tienen lugar en el filme desde asentamientos puramente cinematográficos (la construcción del plano, el montaje, la iluminación, los "raccords" de mirada, la música, etc.).

Otro aspecto interesante del enfoque de Metz es no establecer diferencias entre enunciación y narración (historia y relato). La narración, propone Metz, es la enunciación en el relato. Aceptar que todo lo comentativo, todo lo que implica apreciaciones, posturas sobre los hechos, es enunciativo, implicaría limitar la narración a la entrega desnuda de los hechos, y la narración nunca se ha considerado de este modo. Narrar es dar a conocer los hechos con todas sus modalidades emergentes.

Para Genette, el relato (literario) se subdivide en tres categorías: **tiempo**: las relaciones temporales entre el relato y la historia; **modo**: el estudio de la focalización en términos de perspectiva y distancia; **voz**: "la instancia narrativa", es decir, las marcas de la narración en el relato. Ya aquí aparece una diferencia básica entre las dos disciplinas. El cine se constituye a partir de una multiplicidad de lenguajes, en el plano visual y en el sonoro. El lenguaje verbal en el cine es uno entre muchos: su participación

es más reducida que en la literatura, donde lo es todo. La proporción del narrador en este ámbito requiere de materiales diferentes, así como también su análisis.

En el cine, el espectador no se identifica con una voz, sino con el lugar de la cámara (Metz, 1977), que en la expectación cinematográfica se traslada al lugar del proyector (televisor). Esta identificación implica una complejidad de puntos de vista y de escucha; supone una percepción mucho más completa que la recogida por la cámara como aparato tecnológico, porque incluye, también, todas las significaciones que derivan del montaje, considerando este significado como el proceso de producción de una película, preproducción, rodaje y posproducción.

Sinopsis de la película

Juan Moreira es encarcelado por reclamar lo que le corresponde. Al ser liberado, toma justicia por su propia mano y sella definitivamente su destino. Comienzan las persecuciones y se refugia en una aldea indígena, pero la miseria que rodea a este grupo humano lo obliga a volver a su tierra, donde, para sobrevivir, tiene que matar. Así suceden muchas muertes. Se suma a las huestes de Adolfo Alsina, en busca de indulto y paz. De esta manera, entra en la política. Se siente traicionado cuando este grupo

político no le corresponde en sus deseos, por lo que se pasa al bando del general Mitre. En medio de estas luchas políticas, de fraude y traiciones, consignado a su suerte, solo le quedan dos opciones: luchar por su vida o enfrentarse a la muerte a manos de las fuerzas armadas.

Como entrada en el relato cinematográfico, Leonardo Favio toma prestado un recurso de la literatura. Sobre un fondo oscuro y con letras blancas, ubica el espacio, el tiempo, la situación dramática, el conflicto y los personajes. Destaca el personaje principal y señala el motivo de su historia. Este tipo de narración genera una enorme economía de recursos, y propone el punto de vista del narrador sobre unos acontecimientos que sucedieron en el pasado, pero con una gran vigencia en el presente. Y es que los problemas humanos en Argentina, en 1973, seguían siendo los mismos de finales del siglo XIX, muchos de los cuales no se han superado en el presente.

El nivel discursivo del relato contiene esa dualidad temporal, que para un lector acucioso se convierte en dualidad ideológica y semiótica, según Levi Straus (1967), donde el signo se transfor-

A fines del siglo pasado la política argentina vivió una de sus etapas más violentas: los políticos nacionalistas de Bartolomé Mitre disputaban el gobierno de los federales dirigidos por Adolfo Alsina.

Mientras tanto, el gaucho argentino era marginado, cuando no perseguido, y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno.

El protagonista de nuestra historia es la dolorosa síntesis de esa época.

Esta es la vida, pasión y muerte de...

JUAN MOREIRA

ma en símbolo. Como toda investigación semiótica, el análisis narrativo persigue "desentrañar las relaciones aparentemente 'motivadas' y 'naturales' de la historia, con el fin de revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresa mediante la forma narrativa" (Stam, 91). El siguiente ejemplo, tomado directamente de la película, permite una mayor objetividad para el análisis.

La introducción anterior no debe considerarse como una secuencia. Pero si se atiende al enfoque metziano acerca de la semiótica del cine, es una narración cinematográfica porque aparece como introducción a una película; es un texto sencillamente literario, pero cinematográfico a la vez, pues es parte de un relato cinematográfico y no de un texto literario. No obstante, su material narrativo se construye con recursos textuales

comprendidos en el lenguaje verbal. Por lo tanto, podemos analizarlo como un texto literario, pero sin olvidar su cinematograficidad, es decir, su contribución al discurso fílmico.

En cuanto a su tipología, puede considerarse del tipo omnisciente, ya que da por conocida la vida, pasión y muerte del personaje. De acuerdo con las categorías utilizadas por Genette (1989) para separar los narradores, es externo y de estilo indirecto, asociado, por el análisis literario, a una economía del saber y del comunicar, a una distribución del saber de la historia, entre el narrador, los personajes y el espectador.

Dentro del relato se presentan diferentes historias, con distintos narradores. Una vez situado el espectador en la historia del personaje, el relato continúa con la primera secuencia: el entierro de quien en vida fuera Juan Moreira. La forma narrativa de "flash back" propone el personaje del abogado Ronualdo Arancibia, que certifica su muerte ante la viuda. A este narrador lo define un contexto de sugerencias trascendentales que plantea una narración muy peculiar, donde lo dicho explícitamente no escapa a la magia de aquello que se transmite implícitamente. Veamos lo que las imágenes nos sugieren:



En esta secuencia, el factor temporal resulta notable. Cuando empieza el relato, todo ha pasado ya: "Reconoce el cadáver de quien en vida fuera su esposo". Según la tipología de Genette, la voz que relata los acontecimientos es heterodiegética. Implica que la viuda, definida por un recuerdo patéticamente impresionante, "reconoce" el cadáver exhumado y expuesto de su marido. Como consecuencia, esta narración pertenece al estilo indirecto, ya que la dimensión temporal, marcada en la parte inicial de la secuencia, la conocemos por segunda fuente y es externa (voz en *off*). Ahora bien, si nos atenemos a su participación en el relato, lo clasificaremos como narrador testigo de los acontecimientos, con los "demás testigos presenciales". Se reafirma el punto de vista del narrador al asegurar que fue muerto por la fuerza pública porque era un bandido. Así se establece el ideograma que introduce el mito Juan Moreira. Es un narrador que habla en tercera persona y, por lo tanto, da la impresión de ser objetivo; sin embargo, se vale de

un discurso descriptivo de focalización externa, que le comunica al auditorio cómo, dónde, de qué modo y por quién fue muerto el personaje.

El auditorio incluye, en su doble dimensión, a los presentes en el relato (el pueblo) y al espectador, información necesaria para construir la identificación que, posteriormente, asumirá el auditorio con el personaje. Esta doble función de hablar con los personajes ficticiales se construye en la segunda zona, gracias a las cuatro escenas que constituyen la secuencia. Estas no son estrictamente narrativas, sino que, más bien, se pueden considerar de orden descriptivo, por lo que se vuelve difícil clasificarlas, en su conjunto, como un narrador extradiegético. Se proponen dentro de un área de ambigüedad única de un recurso creativo cinematográfico, pues el personaje no pertenece estrictamente a la historia. Podría considerarse un narrador invocador,

pero las imágenes que acompañan la narración sí están estrechamente ligadas a su discurso.

Si se aplica el enfoque de Metz (1977) para analizarlo como rigurosamente fílmico, las imágenes representadas en la secuencia anterior acompañan lo narrado y, por consiguiente, lo visual está al servicio de lo oral, lo que evidencia que el enunciado sirve únicamente de apoyo a lo narrado. De esta manera, se produce una relación forzada entre los dos recursos del lenguaje. El narrador interviene en la historia como personaje, puesto que se identifica con su nombre, Ronualdo Arancibia. En este sentido, se sabe quién narra pero no desde dónde. Este sí es un recurso que pertenece únicamente a la semiosis del cine y confirma la tesis de Metz (1977) según la cual, en el cine, el espectador no se identifica con una voz que habla, sino con el lugar que ocupa la cámara respecto de los personajes. En este ca-

so, la acción de los personajes no es relevante en la medida en que no la realizan, sino que más bien recae sobre ellos.

En la siguiente secuencia, Juan Moreira ha tomado venganza de su principal enemigo, un terrateniente que lo contrató para arriar su ganado y no le pagó por el servicio. Y no solo no le pagó, sino que, cuando fue a cobrar, recibió a cambio golpes y tortura. Entonces, Juan se convierte en asesino y decide refugiarse en un asentamiento indígena. La secuencia que analizamos es la respuesta a la solicitud de Juan de refugiarse con los indígenas. Parecen dos pero no es así; es una sola con dos tipos de narración diferente: por un lado, el jefe de la tribu, que en medio de muchas necesidades comprende solidariamente la necesidad de refugio de su amigo, pues es un perseguido de la ley; y, por otra, la reflexión de Juan sobre la pobreza en que viven los indios. Por último,

asistimos a su decisión de enfrentar a sus enemigos antes de ser testigo de la miseria y del hambre de sus anfitriones. Seis tomas constituyen dos escenas de una secuencia; no obstante, para efectos del análisis de la narración de la imagen

—segunda zona de la narración, según Genette (1977), narrador extradiegético, como él lo designa— se proponen diferentes ángulos de una misma toma, con el propósito de ejemplificar mejor la narración del personaje.

La película está narrada en español de la Argentina gaucha. Los títulos fueron incorporados únicamente como un recurso visual, para representar mejor la simbiosis entre el narrador intradiegético y el extradiegético. Analicemos la secuencia:



En la escena anterior se aprecia una construcción en cinco tomas, que presenta a un narrador de tipo homodiegético, personificado en el marco de un mundo ficcional rural. Aunque no interviene directamente en la acción, el jefe aparece en las imágenes como un personaje pasivo, dentro de una propuesta ilustrativa de la situación dramática representada. Pero lo más significativo de analizar en esta escena es su singular construcción.

El personaje-narrador no es lo más trascendente de esta narración, ni siquiera el módulo principal que constituye la acción de Juan entre los aborígenes: lo significativo expresado se halla en la pobreza de los personajes. En esta medida, la escena se inserta dentro del discurso total producido por el conjunto de códigos cinematográficos. El discurso inclusivo del narrador impersonal recae en el imaginario, donde la forma verbal reafirma la narración fun-

damental, lo que es mostrado por las imágenes.

El personaje-narrador se encuentra envuelto en el relato fundamental o principal, hilo temático central (la pobreza de los personajes) controlado por el narrador extradiegético o cinematográfico que, como el narrador omnisciente, tiene la misión de presentarnos la vida, pasión y muerte del gaucho Juan Moreira.

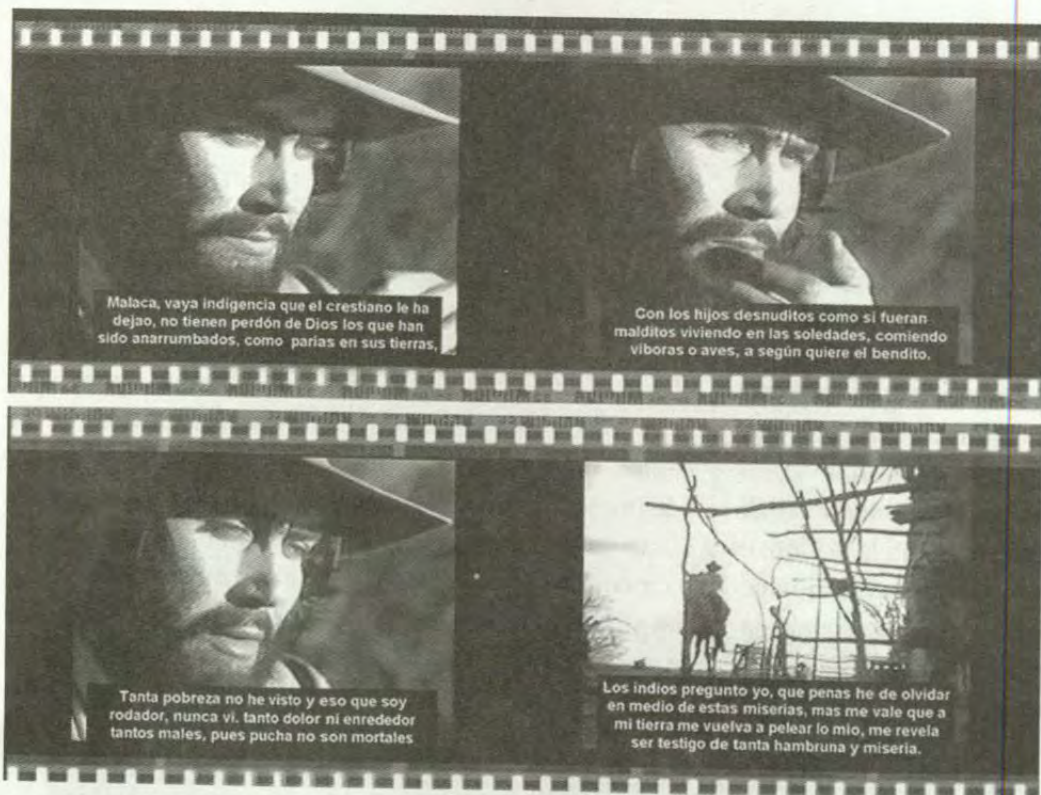
El tratamiento de esta escena se vuelve interesante, por cuanto se centra en la capacidad de un personaje-narrador para "invocar" un conjunto de imágenes visuales como acompañamiento o ilustración de su narración verbal. En este caso particular, el narrador puede considerarse, sin serlo exactamente —siguiendo teóricamente a Stam (1999)—, como una especie de narrador evocador, muy próximo al narrador de documentales, donde las imágenes corresponden o no directamente con el relato verbal que se propone.

Este tipo de narración crea un distanciamiento

entre el espectador y el drama. La construcción a base de planos generales muestra la vida del indígena sin tomar participación activa en ella. El eje ideológico es la fidelidad del indio, el cual asume su desdicha desde la posición de marginado. Se solidariza con Moreira porque reconoce en él su misma condición humana y las mismas causas que la producen.

La narración extradiegética se aproxima también al tipo mimético. El poeta habla a través del personaje y expresa su punto de vista sobre una realidad específica. Sus dimensiones dramáticas influyen en el discurso solo en forma circunstancial, por lo que resulta pasajera y no determinante para la confabulación.

A continuación, analizaremos la segunda parte de la secuencia. Juan Moreira narra la condición humana de los aborígenes y su decisión de pelear por lo suyo antes que seguir compartiendo la desgracia de sus anfitriones. Veamos:



Malaca, vaya indigencia que el crestiano le ha dejao, no tienen perdón de Dios los que han sido anarrumbados, como parias en sus tierras.

Con los hijos desnuditos como si fueran malditos viviendo en las soledades, comiendo viboras o aves, a según quiere el bendito.

Tanta pobreza no he visto y eso que soy rodador, nunca vi tanto dolor ni enrededor tantos males, pues pucha no son mortales.

Los indios pregunto yo, que penas he de olvidar en medio de estas miserias, mas me vale que a mi tierra me vuelva a pelear lo mio, me revela ser testigo de tanta hambruna y miseria.

Se destaca la tipología del narrador protagonista, y corresponde claramente a la distinción de narrador homodieético porque narra, dentro de su propia historia, la situación de sus anfitriones, los indígenas. Por lo tanto, se sitúa dentro de la primera zona de actividad narrativa, donde siempre es homodieético y se encuentra en un nivel intradieético en el relato, ya que puede ser un participante activo, como es el caso de Moreira y, también, narrar su propia historia.

Desde una perspectiva del narrador, lo narrado en la escena anterior se distingue como un comentario y una reflexión, que funcionan simultáneamente. Esta característica nos lleva a definir un estilo diferente a los propuestos en los primeros análisis, pues este momento de reflexión identifica directamente al espectador con los sujetos de reflexión del personaje, pero también con él mismo y su punto de vista.

El personaje-narrador personal no crea el mundo ficcional, simplemente da cuenta de él. Sin embargo, no puede mentir porque de su sinceridad depende el impacto de su disertación. Para crear la verosimilitud, se acompaña de lo extradiegético, es decir, de elementos cinematográficos como el plano, el encuadre, las angulaciones y los demás recursos audiovisuales, con lo cual establece la credibilidad del discurso.

La secuencia utiliza el primer plano y la voz en *off* como técnica de lenguaje audiovisual, para construir la reflexión interna de Juan Moreira sobre la condición humana de los indígenas. Con esta táctica narrativa, se presenta el punto de vista del narrador protagonista. Esgrime este recurso para humanizar la imagen del gaucho argentino, que la cultura oficial ha construido como grosero y malévol, producto de su natural ignorancia

y no de las circunstancias históricas. Moreira es un prófugo porque reclama justicia. La elección y la aceptación de un camino de resistencia transforman al gaucho en "héroe" y, a su vez, en mito. La técnica del narrador extradiegético, construida como reflexión de un narrador protagonista, intradiegético y homodiegético, logra la identificación del espectador con el personaje en el nivel humano.

Existe en Moreira un reconocimiento de sí mismo que lo lleva a un decidido acto de rebelión. La vida con los aborígenes constituye el desencadenante de la acción y establece los hechos que lo motivan a regresar a la vida pública. La conciencia de sí, de su identidad, sustenta la fuerza interna que lo ata a lo suyo: *Más me vale que a mi tierra me vuelva a pelear lo mío*. Por eso, la decisión de Moreira representa su intención de luchar. Proyecta la acción del personaje hacia delante, a la vez que lo identifica con su clase social. La contrapartida de la identificación de Moreira son los representantes de la ley, que lo construyen como "gaucho malo" o "bandido" al que se debe eliminar. La fama, como una forma del imaginario colectivo, es una manera de apropiación pública de su figura, que, con el paso del tiempo, se convertirá en su mitificación y su condena. En la película, el gaucho es un hombre para quien la ley no significa decir nada más que una realidad práctica; el Juez tiene derecho de clavarle una barra de grillos en sus extremidades y a torturarlo cada vez que no haga lo que se le ordena.

Por medio de este narrador, el personaje Juan Moreira se presenta como un gaucho capaz de resistir las injusticias y humillaciones a las cuales es sometida su clase. En esta resistencia, se produce una transformación: Moreira pasa de ser un gaucho bueno y trabajador, respetuoso de la ley, a ser un gaucho perseguido, preparado para liquidar a sus enemigos como único recurso para obtener justicia, hechos que lo transforman en un héroe para su comunidad.

La siguiente secuencia enfoca precisamente eso. En esta, como es característica del cine latinoamericano, interviene un narrador muy especial: el trovador. En la cultura gauchesca, este personaje adquiere el nombre de payador. Las aventuras de Juan Moreira llegan a ser parte del patrimonio del pueblo argentino, y el payador lo construye como héroe de la injusticia y símbolo de lucha contra la opresión. A su vez, el canto lo convierte en mito.

Con base en la transmisión de la usanza oral, Moreira se ajusta a los códigos y parámetros con que se estructura su clase social. Por su misma naturaleza, vive en el rito de los payadores, que cantan sus desventuras y sus hazañas con temas de los más sentidos y tiernos estilos. Se cantan en décimas tristesísimas y se presentan como radicalmente distintas de la cultura escrita, en la cual se basa la justicia de la cultura letrada. La posibilidad de venganza, de ser un gaucho bravo y temido, que tiene Moreira, se encuentra



dentro de su comunidad, en la memoria que de él guardan los otros gauchos, que brindan el marco de referencia de esta construcción, como testigos y transmisores de su actuación, tanto para sus iguales como para la ley.

El trovador pertenece al prototipo de narrador intradiegético y omnisciente, que cuenta en sus canciones las hazañas del personaje héroe. En la película aparece como un narrador indirecto, como un recurso estético que acompaña las imágenes de Juan cuando viaja a caballo por la pampa argentina en busca de venganza. Este recurso, como lo dijimos, se convirtió en una manera de narrar característica del cine latinoamericano. En México, el cine se hizo famoso por la música ranchera; en Argentina, por el tango; en Cuba, por la guajira y el son cubanos; en Brasil, por la samba. Todos estos géneros se utilizan para comunicar las epopeyas de los héroes de cada región.

Conclusiones

La voz narrativa en el cine es un problema que, por complejo, se vuelve extremadamente difícil de afrontar. La falta de acuerdos teóricos no desmerece para nada los aportes de investigadores como Genette (1989), Metz (1977) y Stam (1999), quienes desde luego no pretenden agotar el problema. Las diversas teorías fílmicas describen algunos agentes narrativos y niveles en el cine, pero la creatividad y los distintos elementos significantes, que entran en juego en el relato cinematográfico, no permiten crear una taxonomía apropiada de los recursos narrativos del significante imaginario.

El código principal a través del cual el narrador cinematográfico se expresa a sí mismo es el montaje, entendido como una forma fundamental del cine, con su tratamiento irreal del tiempo y del espacio, y dentro de un proceso selectivo de

Ficha técnica:

Juan Moreira (1973)

Dirigida por: Leonardo Favio.**Cuñon:** Leonardo Favio y Eduardo Gutiérrez.**Reparto:**

Rodolfo Beban Juan Moreira
 Pablo Cumo
 Osvaldo De la Vega
 Augusto Krechmar
 Carlos Muñoz
 Elcira Olivera Garcés
 Eduardo Rudy
 Edgardo Suárez
 Elena Trittek
 Jorge Villalba

Duración: 102 minutos.**País:** Argentina.**Idioma:** español.**Color.**

los factores narrativos. Esto nos lleva a concluir que todas las acciones narradas por los diferentes actores en el relato, ya sean omniscientes, protagonistas, testigos, poetas o músicos, intradiegticos o extradiegticos, montadas por dramaturgos o por grandes cineastas, no tienen valor fuera del discurso fílmico.

La historia le pertenece al pueblo que la ha vivido. El cine es únicamente un medio de expresión para devolvérsela a quien pertenece. El cine argentino del llamado "movimiento del tercer cine", presenta una profunda intuición puesta a favor de un elaborado modo de expresión. Muestra una metodología fílmica emocional y profundamente reflexiva, sin concesiones, pero, a la vez, dotada de un extraordinario poder para fascinar al público. Revela una capacidad impredecible que, aunque se aleja de lo "popular", practica un cine experimental sin renun-

ciar al ensayo formal. El uso de las técnicas del narrador expone muchas verdades de conocimiento común, pero que incomodan a los grandes intereses oficiales y, por lo tanto, se prefiere ocultarlas al imaginario colectivo.

La película *Juan Moreira* presenta un conjunto enorme de dificultades, no solo en relación con el entorno del espacio del gaucho en lo ficticio social, sino, también, en lo cinematográfico-narrativo. Por otra parte, los trabajos escritos que reseñan el cine tienen la limitación de ser escritos; en otras palabras, carecen de la imagen en movimiento. Un análisis que pretenda abarcar una película en su totalidad caería en la falacia del personaje de Jorge Luis Borges, Funes el memorioso: tendría que contemplar de nuevo todo el filme cada vez que se refiera a este o a una de sus partes.

Esperamos, sin embargo, que este análisis favorezca nuevas lecturas, y que no le permita al entusiasta descansar cómodamente hasta encontrar el camino. Para este propósito, recordamos las palabras del gran maestro de la semiótica del cine, Christian Metz (1977):

Estudiar el cine: ¡qué frase tan rara! ¿Cómo hacerlo sin "menoscabar" su imagen bienhechora, todo ese idealismo de la película como un "arte" simple y lleno, llamado el sétimo? Al romper el juguete, lo perdemos, esta es la posición del discurso semiótico: se nutre de esa pérdida, pone en su lugar el ansiado progreso de un conocimiento: inconsolable que se consuela, que se coge de la mano para ir a trabajar. Los objetos perdidos son los únicos que nos da miedo perder, y entonces el semiólogo se los encuentra por el otro lado.

Bibliografía

- GENETTE, GÉRARD
1989 **Figuras III**. Ed. Lumen Barcelona.
- CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE Y PASCAL BONITZER
1991 **The End**. Ed. Paidós. Barcelona.
- GEOGES, SADOUL
1972 **Historia del cine mundial**. Ed. Siglo XXI. México.
- GETINO, OCTAVIO
1990 **Cine latinoamericano**. Ed. Trilias. México.
- GONZÁLEZ, JESÚS (COMP.)
1995 **Modelos teóricos; metodologías y ejercicios de análisis**. Ed. Complutense. España.
- KING, JOHN
1994 **El carrete mágico**. Ed. Tercer mundo. Bogotá.
- LÉVI-STRAUS, CLAUDE
1967 **Structural Anthropology** (trad. ing. de Claire Jacobson y Brooke Gundfest Schoepf). Garden City. Nueva York. Doubleday (trad. cast.: Antropología estructural, Barcelona. Paidós. 1988.
- METZ, CHRISTIAN
1977 **El significante imaginario**. Ed. Paidós. París.
- MORIN, EDGAR
1992 **El cine y el hombre imaginario**. Ed. Paidós. Barcelona.
- STAM, ROBERT Y OTROS
1999 **Nuevos conceptos de la teoría del cine**. Ed. Paidós. Barcelona.