

Ruptura e innovación en el nuevo cine histórico-gauchesco argentino:

El desierto negro (Gaspar Scheuer, 2007)

Resumen: El propósito del artículo es analizar el film *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007) en el contexto del cine histórico argentino contemporáneo. El film constituye un aporte destacado al resurgimiento de la temática gauchesca de los años 2000. En su diseño narrativo se retoman elementos del Spaghetti Western, reelaborándose los núcleos denominados *Marca*, *Venganza* y *Mirada*. De igual manera, se trata de un film reflexivo que indaga en las relaciones intertextuales e intermediales, vinculándose con las artes plásticas, la historieta, la fotografía y el cine.

Palabras clave: Cine histórico. Gauchesca. Spaghetti Western. Intertextualidad. Intermedialidad.

Ruptura e inovação no novo cinema histórico gauchesco argentino: *O deserto negro* (Gaspar Scheuer, 2007)

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o filme *O deserto negro* (Gaspar Scheuer, 2007) no contexto do cinema histórico argentino contemporâneo. O filme constitui uma contribuição notável para o ressurgimento do tema gauchesco dos anos 2000. Em seu desenho narrativo, elementos do SpaghettiWestern são retomados, reelaborando os núcleos chamados *Marca*, *Vingança* y *Olhar*. Da mesma forma, é um filme reflexivo que explora relações intertextuais e intermediárias, vinculando-se com as artes plásticas, os quadrinhos, a fotografia e o cinema.

Palavras-chave: Cinema histórico. Gauchesca. SpaghettiWestern. Intertextualidade. Intermedialidade.



Maria Constanza Grella Reina¹
Ana Laura Lusnich²
Victoria Julia Lencina³

¹ Licenciada en Artes Combinadas (UBA) y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes Combinadas (UBA). Integrante del Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (IHAAL-UBA). Adscripta de la cátedra Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas (FFyL – UBA).

² Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de la carrera de Artes, UBA. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Directora el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), UBA. Sus líneas de trabajo abarca el estudio del cine argentino y latinoamericano desde los enfoques históricos y teóricos, las relaciones intermediales del cine con otras manifestaciones artísticas y la preservación del patrimonio audiovisual.

³ Becaria Estímulo CIN. Estudiante avanzada de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Adscripta de la cátedra de Historia del Cine

Rupture and Innovation in the New Historical-Gauchosco Argentinean Cinema: *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007)

Abstract: The purpose of the article is to analyse the film *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007) in the context of contemporary Argentinean historical cinema. The film constitutes a major contribution to the resurgence of the gauchesca theme in 2000. In its narrative design are retaken elements of Spaghetti Western, reworking the cores called *Scar*, *Revenge* and *Gaze*. In the same way, it is a reflective film that looks into intertextual and intermedial relations, linking with plastic arts, comics, photography and cinema.

Keywords: Historical Cinema. Gauchesca. Spaghetti Western. Intertextuality. Intermediality.

1. El nacimiento de una nación: la literatura gauchesca y su resonancia en el campo cinematográfico

En los orígenes y configuración de la Nación argentina, la literatura gauchesca cumplió un rol determinante. En sus diferentes fases históricas y vertientes textuales, el universo gauchosco y particularmente la presencia sólida y carismática del gaucho, expresaron los diferentes escenarios políticos que se sucedieron en el transcurso del siglo XIX y sus múltiples problemáticas, vinculadas a la delimitación de un espacio físico y concreto, la declaración en torno a su soberanía y la organización institucional y económica de dicho territorio. Si aquel hombre que atravesaba las llanuras embistiendo obstáculos y adversidades fue para Jorge Luis Borges “el primer argentino que penetró en la imaginación de la humanidad” (BORGES, 2016, p. 24), es necesario tener en cuenta que su representación no ha sido homogénea sino que se fueron propulsando diferentes perspectivas que abarcaron el retrato de su vida cotidiana, la idealización, la imagen dual o tendenciosa de su figura y su mundo. En esta perspectiva, de acuerdo con Josefina Ludmer, el género gauchosco inauguró en el campo cultural local una suerte de “pacto social” a partir del cual literatura y acción política confluían. De esta manera, mientras el Estado nacional se agenciaba de la población rural y constituía con ella los ejércitos de las guerras de la independencia, los escritores de la ciudad comenzaron a apropiarse de sus tonos de voz, sus comportamientos y su mundo entero para escribirlo, dándole desde ese momento voz al gaucho (LUDMER, 1988).⁴

Universal. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IHAAL). Sus líneas de trabajo abarcan el estudio del Cine regional argentino contemporáneo, los vínculos entre regionalismo, grupos de la subcultura y la construcción de una identidad juvenil en este cine local.

⁴ Marisa Moyano (2008) analizó el proceso en el que confluyen el desarrollo de un proyecto de Nación política y las bases de un Estado liberal, y la actividad de los escritores que intervinieron en la conformación de un programa nacionalizador. En una primera fase, que abarca las primeras décadas del siglo XIX y que comprende el compromiso de Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi, entre otros escritores, se conforma un discurso fundacional que reflexiona en torno a la idea de lo nacional tomando como eje y matriz central la dicotomía civilización-barbarie. En tanto, en una segunda época, los intelectuales y políticos del 1880 (Julio Argentino Roca, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, José Manuel Estrada) culminaron por definir la constitución del Estado-Nación instituyendo un discurso único y homogéneo en torno a estos conceptos, que tedió a dejar fuera del sistema político-cultural el discurso de los gauchos y de los indios. Estos, si bien no desaparecieron como sujetos dramáticos o literarios, ocuparon un lugar en la marginalidad o la resistencia cultural, jurídica, social y política.

De igual manera, es necesario comprender que la literatura y el imaginario gauchesco en general, suscitaron una serie de fenómenos históricos y artísticos de gran amplitud y extensión temporal, entre los que se encuentran la recurrencia al género por parte de escritores argentinos del siglo XX y XXI,⁵ la revisión crítica del género y en consecuencia la reinterpretación de la tradición literaria vernácula en general,⁶ y su productividad temprana y permanente en un sinnúmero de expresiones artísticas: música, danza, pintura, teatro, historieta, cine.⁷

En lo que respecta al cine argentino, la literatura y el universo gauchesco tuvieron gran repercusión en las fases silente, clásica-industrial e incluso en los años sesenta y setenta, y una especial resonancia en algunos directores en particular. Desde la temprana *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915); pasando por las producciones realizadas en los años 1940 y 1950 con altos presupuestos, rodaje en locaciones y figuras estelares (*Huella*, Luis Moglia Barth, 1940; *La guerra gaucha*, Lucas Demare, 1942; *Pampa bárbara*, Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945; *El último perro*, Lucas Demare, 1956, entre muchas otras),⁸ hasta las contrapuestas versiones presentadas en los años 1960 y 1970 por Leopoldo Torre Nilsson (*Martín Fierro*, 1968; *Güemes, la tierra en armas*, 1971), Manuel Antín (*Don Segundo Sombra*, 1969), Juan José Jusid (*Los gauchos judíos*, 1975), Leonardo Favio (*Juan Moreira*, 1973) y Fernando Solanas (*Los hijos de Fierro*, de 1975, con estreno tardío en 1984),⁹ las matrices expresivas y semánticas de la gauchesca –nos referimos a la tríada Pampa-Gaicho-Orígenes de la Nación argentina– se reactivaron conformando una serie amplia de films, confirmándose el interés suscitado por esta textualidad a lo largo del tiempo en los realizadores y en los espectadores. Este flujo se vio sin embargo interrumpido en la etapa que comprende el retorno de la democracia en 1983 y se prolonga hasta finales de la década del 1990. En los años que siguieron a la caída de la última dictadura militar que se extendió entre 1976 y 1983, se vivenció un período en que “el público argentino parecía dispuesto a usar la oscuridad de la sala como confesionario” (JENS ANDERMANN, 2010, p. 30). Hacia 1984, por ejemplo, dieciséis de las veintiséis películas estrenadas –ya sea ficciones como documentales– tenían como tópico narrativo principal rasgos del pasado dictatorial: el secuestro, la tortura, el exilio político y el asesinato de ciudadanos. Este aspecto da expresa cuenta de las ansias colectivas por reflexionar sobre el estado represivo y procurar reparar, mediante diferentes medios, el tejido social.¹⁰ Con la llegada de la década de 1990, las políticas neoliberales implementadas por Carlos Menem desde 1989 en el poder¹¹ tuvieron como consecuencias inmediatas la debilitación de la industria cinematográfica y el reclamo conjunto y enérgico de las asociaciones y entidades del sector. Con

⁵ Jorge Luis Borges, Claudio Martínez Paiva, Florencio Sánchez y Florencia Bonelli son algunos de los escritores, dramaturgos, guionistas y poetas que realizaron contemporáneamente obras vinculadas a la gauchesca. Ver al respecto: Julio Schwartzman. *Ver al respecto: Julio Schwartzman. Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

⁶ En un estudio reciente, Tomás Vera Barros (2015) analiza la lucha y la apropiación histórica en torno al “archivo” que constituye la literatura gauchesca. Con este propósito, se concentra en diferentes figuras y perspectivas político-ideológicas (Ricardo Rojas, Vicente Quesada, Leopoldo Lugones, David Viñas, Martínez Estrada, Leopoldo Marechal, los Cuadernos de literatura argentina del CEAL, la Historia Crítica dirigida por Noé Jitrik) que establecieron en el tiempo diferentes modos de lectura y de interpretación. De igual manera, destaca la figura de Leónidas Lamborghini, cuya labor crítica y poética retorna y reabre este acervo cultural en el tiempo presente.

⁷ Se observa el pasaje temprano de historias en relación con la tradición gauchesca a diferentes soportes como es el caso de las tiras gráficas, o historietas que aparecieron a partir de la década del 1930 en los diarios de tirada nacional. En 1939, Enrique José Rapela dibuja Cirilo, el audaz, tira precursora en introducir la figura del gaucho errante. Luego sus dos grandes producciones serán *El Huinca* y *Fabián Leyes*, que aparecieron, respectivamente, en *Patoruzito* (1957) y en *La Prensa* (1964), ambas exaltando la figura heroica del gaucho. Otro ejemplo es la historieta *Lindor Covas*, el *Cimarrón*, creada por Walter Ciocca, la misma se publicó en el diario *La Razón* a partir del año 1954. Asimismo, el universo gaucho es reflejado en diversas piezas dramáticas como *El amor de la estanciera*, obra teatral anónima de fines del siglo XVIII, que incorpora por primera vez como personaje al gaucho. Le sigue en esta tradición, la emblemática obra *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez y José Podestá

la sanción de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica 24.377 de septiembre de 1994, la transformación del Instituto Nacional de Cine en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en 1995, el abaratamiento de la tecnología, el acceso a subsidios y créditos para los jóvenes realizadores y la actividad de las escuelas y estudiantes de cine, la producción cinematográfica comenzó a crecer de forma ascendente, dando origen a nuevas textualidades y líneas expresivas. En ese contexto, el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA), a partir de sus dos obras inaugurales –*Pizza, birra, faso*, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998; *Mundo grúa*, Pablo Trapero, 1999– y por casi toda una década, dominaría el espectro cinematográfico argentino cobrando legitimidad en los espectadores y críticos locales así como en innumerables festivales del extranjero.¹²

Ahora bien, más allá de la dominancia del NCA, en torno al año 2000 y los años subsiguientes se produjo el resurgimiento del cine que abreva de las matrices propias de la literatura y la cultura gauchesca. Si bien es posible localizar algunos pocos antecedentes de este nuevo ciclo de films en los años 80 y 90 –especialmente el film de Edgardo Cozarinsky, *Guerreros y cautivas* (1990)–,¹³ fue con el cambio de siglo cuando se consolidó un corpus sólido y sostenido en el cual se ubican las siguientes realizaciones: *Mate Cosido, el bandolero fantasma* (Michelina Oviedo, 2003), *Martín Fierro, el ave solitaria* (Gerardo Vallejo, 2005), *El gauchito Gil, la sangre inocente* (Ricardo Becher, 2006), *Martín Fierro: la película* (Liliana Romero y Norman Ruiz, 2007), *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007), *Isidro Velázquez, la leyenda del último Sapucay* (Camilo José Gómez, 2010), *Aballay, el hombre sin miedo* (Fernando Sniper, 2010), *El grito en la sangre* (Fernando Musa, 2012) y *Antonio Gil* (Lía Dansker, 2013). Títulos a los que es posible sumar la serie televisiva *El aparecido* (Mariano Rosa, 2011). Como es posible apreciar, se trata de un conjunto amplio y heterogéneo en el que conviven ficciones y documentales de diferentes metrajes y características, e incluso animaciones (como es el caso de *Martín Fierro: la película*), los que abrevan especialmente de las figuras que fueron consideradas en el marco de la literatura y la cultura gauchesca perniciosas para la sociedad.¹⁴ Estos aspectos -gran volumen de realizaciones, convivencia de modalidades cinematográficas y concentración en la vertiente “negra” de la gauchesca- destacan al conjunto en el panorama cinematográfico argentino de la época posicionándolo como una alternativa expresiva e ideológica a las otras corrientes entonces en desarrollo.¹⁵ En lo que respecta a su emergencia y posibilidad de sostenerse en el tiempo con regularidad, los films se valieron de los canales de financiamiento existentes en el momento – el apoyo del INCAA, los fondos provinciales –, aunque también es necesario señalar un segundo factor en su fortalecimiento

del año 1884. Así, la figura del gaucho será replicada en diversas piezas teatrales. También tendrá presencia en las primeras piezas de radioteatro de los años 30 y 40, como Chispazos de tradición del José González Pulido, o Una hora en La Pampa de Francisco Mastandrea.

Además, la representación del hombre de campo es muy prolifera en la pintura argentina, las obras de Florencio Molina Campos, Carlos Montefusco, Eleodoro Marengo y Rodolfo Ramos, trabajan la figura del gaucho, la vida del hombre de campo y la pampa argentina como temas principales en las obras.

⁸ En un libro de su autoría, Ana Laura Lusnich (2007) estudia el corpus de films realizados en Argentina entre 1933 y 1956 de temática y locación rural, los que actualizan las dicotomías civilización-barbarie y desarrollan diferentes problemáticas asociadas a la constitución de la Nación argentina, la consolidación de territorios económicamente rentables y el devenir histórico de la sociedad rural, la que se nutre progresivamente de criollos e inmigrantes que llegan de diferentes lugares del planeta.

⁹ En líneas generales, los films de Torre Nilsson y Antín se relacionan estética e ideológicamente con la vertiente sarmientina y con su principal obra, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), en la cual el autor instala la confrontación entre la civilización y la barbarie como conflicto principal de la cultura y la sociedad latinoamericana de la época. En contraposición, los films de Favio y Solanas se entroncan con una perspectiva distinta que fortalece y da visibilidad a los gauchos y los sectores subalternos o marginados, enalteciendo su perfil rebelde y su participación en diferentes luchas y reivindicaciones sociales.

¹⁰ El film *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), es el más emblemático de éste periodo, precursor en mostrar de manera reflexiva el tema de los hijos

que concierne a la vinculación o la adhesión de los films a las políticas culturales y los lineamientos ideológicos propulsados por los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Kirchner (2007-2015). Resumidamente, siguiendo los estudios de Rubens Bayardo (2007), Edwin Harvey (2014) y Martín Zamorano (2016), las transformaciones culturales sucedidas en Argentina desde 2003 abarcaron la redefinición de la cultura nacional (con un fuerte anclaje en las premisas de la diversidad, la reflexión en torno a los derechos humanos y la ampliación del consumo cultural en los segmentos medios y populares), la reorganización de la dinámica federal, la puesta en práctica de nuevos mecanismos y estrategias de participación social y las relaciones fluidas del sector político con los campos artístico e intelectual. En lo que atañe a la emergencia del nuevo ciclo de films de raigambre histórico-gauchesco, el protagonismo de sujetos rebeldes, prófugos de la justicia, con sed de venganza o igualdad social, se vincula con la reactivación del género desde una perspectiva de la cultura subalterna que procura reposicionar y dar mayor visibilidad a los sectores marginales, desposeídos o minoritarios.

Si bien se advierte que los films de esta serie comparten en mayor o menor grado las características mencionadas, *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007) se distancia de los restantes por ofrecer una visión innovadora y creativa en lo que respecta a la tradición de la literatura y el cine gauchesco. Inspirado en el período posterior a la Conquista del desierto, campaña militar realizada en la República Argentina entre 1878 y 1885 con el propósito de conquistar grandes extensiones de tierras a los pueblos originarios de la región pampeana y patagónica, Gaspar Scheuer, sonidista de profesión, se aventuró para mediados de la primera década del nuevo siglo en la realización de su ópera prima.¹⁶ Basándose en las *Memorias de un pobre diablo* de Electo Urquiza y en la obra de Antonio di Benedetto, *Aballay*, la historia versa sobre las hazañas de Miguel Irusta, un gaucho prófugo de la justicia que sale al espacio abierto a vengar la muerte de su padre. Este núcleo conflictivo, central en muchos relatos de la literatura gauchesca, aparece en el film de Scheuer reformulado en sus marcas narrativas y espectaculares tradicionales. En primer lugar, en lo que respecta al plano narrativo, sostenemos que el film retoma y reelabora los tres núcleos textuales primordiales del Spaghetti Western (la *Marca*, la *Venganza* y la *Mirada*), aspectos que permiten reinterpretar de forma eficaz las estructuras propias de la gauchesca vernácula. En segundo lugar, en lo que atañe al plano de la puesta en escena y la factura expresiva, el film manifiesta un alto grado de creatividad en sus elecciones audiovisuales, impulsando relaciones intertextuales e intermediales estrechas con obras provenientes del campo de las artes plásticas, la historieta, la fotografía y el cine.

expropiados durante la dictadura cívico-militar (1976-1983). En sintonía con esta temática, *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), se centra en el hecho ocurrido el 16 de septiembre de 1976, donde un grupo de tareas secuestra a estudiantes de la localidad de La Plata. De igual modo, *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985) aborda de manera simbólica el tema del exilio y el retorno al país. *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), estrenada inmediatamente después de la restitución de la democracia, recrea un hecho ocurrido en la primera mitad del siglo XIX, durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas; aunque de manera metafórica, remite al reciente pasado dictatorial argentino.

¹¹ La presidencia de Raúl Alfonsín finaliza en el año 1989 de manera precipitada por la crisis económica que atravesaba la Argentina. Las elecciones fueron adelantadas siete meses, y el candidato con mayor respaldo para ganar la elección presidencial fue Carlos Menem, un abogado riojano perteneciente al Partido Justicialista. Menem fue presidente en dos ocasiones consecutivas entre los años 1989 y 1999. Las principales características de su gobierno fueron: la liberación del sistema financiero, la desregulación de los mercados, y la privatización y venta de las empresas públicas a manos de privados. En síntesis, estableció lo que se conoce como neoliberalismo económico. Las consecuencias de estas decisiones, fueron nocivas para la población y la estabilidad del país, acrecentando la pobreza y el desempleo. El proceso neoliberal dejó como resultado la destrucción total del aparato productivo del país, y una elevada deuda externa que culminó con la declaración del default.

¹² Los hitos fulgurantes que disparan el surgimiento del Nuevo Cine Argentino son dos: el estreno de *Historias breves* en 1995 y la participación de *Pizza, birra, faso* en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1997, junto con su posterior estreno

2. El Locro Western: entre la gauchesca y el Spaghetti Western

En su diseño y claves narrativas *El desierto negro* se ubica entre la gauchesca y el Spaghetti Western, encuentro que establece la dinamización de las estructuras propias del cine gauchesco realizado en Argentina hasta el momento. Como es sabido, las relaciones entre la gauchesca y el western en su vertiente clásica ha sido materia recurrente de estudio (SLATTA, 1990; ROMANO, 1991; TRANCHINI, 1999; AGUILAR, 2009), encontrándose similitudes entre las matrices características de cada uno –la asociación del individuo, el paisaje y los contextos históricos vinculados con los orígenes de las naciones respectivas– y, especialmente, en lo que concierne a sus protagonistas: el gaucho y el cowboy.¹⁷ En torno al film analizado, sin embargo, creemos que su organización narrativa y dramática establece relaciones directas con una modalidad más tardía del género conocida como Spaghetti Western o Western europeo. Este subgénero, propio de los años 1960 y 1970 se caracterizó por tener producción europea –italiana, española y alemana–, mudando las locaciones a territorio español –preferentemente (diferentes localidades situadas en las afueras de Madrid, Burgos, Granada y el desierto de Tabernas situado en Almería). Se trató de un formato que apeló a las coproducciones y que fomentó las relaciones transnacionales entre directores, actores y profesionales de distintas procedencias; si bien en su época no gozó de gran aceptación de parte de la crítica y de los historiadores del cine, fue reconocido posteriormente por haber gestado innumerables innovaciones que intervinieron en la reinterpretación del género western en su perspectiva diacrónica. Algunos de estos rasgos de estilo son la adopción de una estética sucia y estilizada, que coloca en el centro del relato a personajes de dudosa moral; el ejercicio de la violencia extrema; una nueva visión en lo que concierne al universo sonoro (compaginando expresivas bandas sonoras, el silencio y algunos pocos motivos sonoros como los disparos); la estética innovadora del vestuario –la que dota de mayor glamour a los personajes e incluso incorpora prendas originales como han sido los ponchos, las mantas y los sombreros de ala ancha–, y un sistema de montaje que intensifica los primerísimos planos de los protagonistas (FRIDLUND, 2006).

Gaspar Scheuer expresó que las motivaciones principales a la hora de realizar *El desierto negro* fueron dos: su interés por el período histórico inmediato a la Conquista del desierto (el cambio del siglo XIX al XX) y su intención de filmar en el campo (CHOMNALEZ, 2007). Nacido y criado en la localidad de Los Toldos, Provincia de Buenos Aires, el director tenía latente el deseo de poder contar una historia en dicho contexto.¹⁸ Siguiendo esta pulsión, para dar forma a su proyecto cinematográfico recurrió a dos fuentes literarias relacionadas con la

comercial (CARTOCCIO, 2016). Historias breves es un largometraje conformado por un conjunto de cortometrajes, producto de un concurso organizado por el INCAA en el marco de la entonces mencionada Ley de Cine que entraba en vigencia en ese mismo año. Películas representativas en el desarrollo del NCA son: Rapado (Martín Rejtman, 1991), La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001), Sólo por hoy (Ariel Rotter, 2001), Sábado (Juan Villegas, 2002), Los rubios (Albertina Carri, 2003), Monobloc (Luis Ortega, 2004), Ronda nocturna (Edgardo Cozarinsky, 2005). Para más información sobre Nuevo Cine Argentino véanse los estudios: Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino (2006) de Gonzalo Aguilar; Nuevo Cine Argentino (2010) de Jens Andermann; Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema (2009) de Joanna Page; Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas juveniles en el Nuevo Cine Argentino 1996-2005 (2016) de Eduardo Cartoccio.

¹³ Es posible mencionar el cortometraje La cruz Gil (Víctor Benítez, 1985), dedicado a las festividades de carácter religioso dedicadas al Gauchito Gil, y La virgen gaucha (Abel Rubén Beltrami, 1987), centrada en el encuentro del mundo gaucho y las apariciones religiosas. Por su parte, Guerreros y cautivas de Edgardo Cozarinsky, retoma los acontecimientos de la campaña militar conocida como Conquista del desierto.

¹⁴ En el universo de la literatura y la cultura gauchesca Santos Vega, Juan Moreira, Mate-Cosido, Antonio Mamerto Gil Núñez (Gauchito Gil) e Isidro Velázquez construyeron la tradición de los “gauchos malos” que atentaban contra las normas sociales provocando a las autoridades y ganando gran adhesión popular..

¹⁵ En los años posteriores a la sanción de la Ley de Cine mencionada de 1994, junto con el NCA nuevas modalidades del cine documental y las grandes

literatura y la cultura gauchesca: los ya citados *Memorias de un pobre diablo* y *Aballay*. El primer texto abarca una serie de documentos escritos por Electo Urquiza, figura histórica que más allá de la relevancia que tiene por haber sido fundador de Los Toldos, se destaca por ser a su vez el propietario del almacén “La Reina”, epicentro de diversos acontecimientos locales entre 1888 y 1895. Scheuer señaló que la lectura de esos documentos le permitió el abordaje y la organización de la trama, en tanto la vida en esa zona fronteriza, el armado de los ranchos y la conciencia de la época, son aspectos vigentes en el film íntegramente inspirados en esos informes. La segunda referencia literaria que se volvió fundamental para la concepción de la película, es el cuento *Aballay*, escrito por el mendocino Antonio Di Benedetto en su exilio político.¹⁹ Allí se relata la hazaña de un gaucho que, por el remordimiento de un crimen cometido, decide jurarse a sí mismo no bajarse nunca más de un caballo para limpiar su conciencia. La historia conmovió al director, quien sintió la necesidad de escribir una historia que se nutriera y mantuviera la esencia y la atmósfera de la época, sin ser una adaptación del cuento.²⁰ De igual modo, es innegable el dominio del director sobre los autores clásicos de la literatura gauchesca argentina como Lucio Masilla y José Hernández, cuyo halo rodea igualmente la pieza de Di Benedetto.

Partiendo de este horizonte literario, el punto de encuentro entre la gauchesca y el Spaghetti Western se localiza en dos aspectos en particular: a) la elección de un sujeto protagónico que abreva de la genealogía de los “gauchos malos” que una de las tradiciones de la gauchesca nacional explotó con gran acierto, la que se emparenta poderosamente con los legendarios vaqueros del Spaghetti Western (figuras incorrectas, desagradables y violentas que corrompen la civilización); y b) la introducción de tres núcleos textuales estructurales presentes en este subgénero: la *Marca*, la *Venganza* y la *Mirada* (GRELA; LENCINA, 2018).²¹ Miguel Irusta, personaje principal de *El desierto negro*, en sus actitudes y desempeño general se caracteriza por ser un hombre que mata ante la mínima provocación y que espera ser asesinado, ya que de otro modo sentiría vergüenza de morir sin sus botas puestas. De igual manera, el film reafirma el aspecto psicológico que, en el marco del Spaghetti Western, complementa la tarea o la acción física. El personaje no sólo maneja bien el arma, sino que hay en este una actitud premeditada que va creando una atmósfera de tensión y ansiedad. Se trata de la espera antes del disparo final: la mirada fija que contempla atentamente cada movimiento minucioso del enemigo, los dedos impasibles que tamborilean en el aire preparándose para atentar y la sonrisa apretada que parece crisar cualquier gota de sororidad. En el universo global del western como en la gauchesca los héroes y antihéroes

producciones de cine mainstream ocuparían un lugar destacado en el mapa general de la producción cinematográfica argentina.

¹⁶ Gaspar Scheuer, nació en Los Toldos, Buenos Aires, en 1971. Se desempeñó como sonidista en más de 30 películas, entre las que se destacan *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992), *5 pal’ peso* (1998) y *Zapada* (2000) ambas de Raúl Perrone. Como realizador comienza su trayectoria en el año 1992 cuando filma un cortometraje sobre Van Gogh que nunca llegó a editarse. En 1995 realizó junto a Roque Cataña el informe de Suárez, cortometraje acerca de la comunidad mapuche y en 2001 el corto *Fragmento de Los Hecatombistas*. En el año 2007 realiza su primer largometraje, *El desierto negro*, escrito y dirigido por él. Su segundo film, *Samurai*, llega en el año 2014, allí también se desempeña en el doble rol de director y guionista. Su tercera película, *Delfín*, está en la actualidad en post producción.

¹⁷ Uno de los primeros autores que abordó el tema fue Richard Slatta en su libro *Cowboys de las Américas* (1990), abordando puntos en común entre personajes cinematográficos arquetípicos de los Estados Unidos y Canadá (cowboy), México (vaquero), Argentina (gaucho), Chile (huaso) y Venezuela (llanero). Estos personajes, si bien afincados en contextos políticos y económicos diferentes, poseen características y valores similares, entre los que se encuentran el sentido de superioridad, su vida simple, el interés por proteger a los débiles, entre otros. En otro orden de análisis, Gonzalo Aguilar (2009) ha realizado una profunda comparación entre *La diligencia* (John Ford, 1939) y el film argentino *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945), con especial atención en la estructura narrativa y el diseño espacio-temporal de ambos films.

¹⁸ La película está íntegramente realizada en la localidad de Los Toldos; más allá de las locaciones, se incorporaron actores y colaboradores locales.

están diseñados bajo la estela del mito. El retrato de los héroes suele corresponderse con hombres jóvenes, defensores del orden, conquistadores de un nuevo mundo, valientes, leales, y que casi siempre están solos (ASTRE; HOARAU, 1997). En contrapartida, el delineamiento del antihéroe se da por medio de una leyenda sobre su pasado inmediato o sobre su reputación como criminal. La creciente popularidad de estos sujetos se debe, entonces, a dos experiencias diversas pero que, a veces, suelen ser complementarias: por un lado, la cantidad de marcas que han dejado sus cuchillos o armas en el cuerpo del oponente; por otro lado, una vivencia familiar trágica que les ha provocado una herida emocional muy profunda y que en parte explica –aunque no justifica– su proceder. Sea como fuere, el antihéroe es portador de un renombre aborrecible y se lo asocia al instinto animal de matar y ser matado. En *El desierto negro* la paz pareciera recobrase en el instante en que el ejército captura, encarcela y fusila al bandido, Miguel Irusta. Este hombre, prófugo de la ley, buscado desde hace mucho tiempo por un conjunto de soldados, se traslada de un territorio a otro acercándose a la frontera, convirtiéndose en un verdadero forajido, extranjero y criminal que atenta contra el mantenimiento del *statu quo*.²²

En una conferencia sobre compraditos y guapos, Jorge Luis Borges señalaba la importancia del cuchillo como herramienta que insufla valentía al gaucho y le posibilita concretar un duelo mediante la frase: “¿dónde querés que te marque?” (BORGES, 2016, p. 58). La actitud desafiante de querer “marcar” al adversario es a su vez primordial en el Spaghetti Western – incluso le valió el título a una película del subgénero titulada *La marca de la horca* (*Hang ‘Em High*, Ted Post, 1968) – así como en *El desierto negro* (imagen 1).

Imagen 1



¹⁹ El cuento fue publicado en 1978, probablemente fue escrito uno o dos años antes al momento de exiliarse el autor en la época de la última dictadura militar. En este cuento el punto de partida es un duelo, previo al tiempo de la historia, en el cual el gaucho, Aballay, mata a un hombre y guarda en su memoria la mirada vengativa y desoladora del hijo del moribundo.

²⁰ En el año 2010, el director cinematográfico Fernando Spiner, también se sirvió de la misma obra y rodó la adaptación llamada *Aballay, el hombre sin miedo*.

²¹ Debido a las aproximaciones existentes entre la gauchesca y el Spaghetti Western, consideramos apreciar a la película de Scheuer bajo la nomenclatura de *Locro Western*. Se trata de un caso cinematográfico argentino particular que combina estructuras narrativas de ambas procedencias para hacerlos confluir en una producción cuya trama es puramente local y regional, a pesar de la conservación de rasgos inherentes a las películas europeas.

²² La película de Scheuer guarda algunas relaciones con un film tardío de John Ford *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). La película narra la ambición de un pueblo de recomenzar, sobre nuevas bases, luego de haber sido acechado por las injurias, maltratos y abusos de un bandido llamado Liberty Valance. Será la llegada de un extranjero, encarnado nada más ni nada menos que por James Stewart, el que imparta conocimientos legales a los pueblerinos para que aprendan a defenderse mediante la palabra y ya no por las armas. En *The Man Who Shot Liberty Valance* la notoriedad del bandido queda garantizada a través de la seguidilla de asaltos, asesinatos y maltratos femeninos que va cometiendo. En *El desierto negro*, Miguel Irusta comienza a ser perseguido por el ejército a raíz de los diversos homicidios consumados. En ambos casos, las acciones delictivas serán revisadas y penalizadas mediante

Carlos Aguilar comentaba que:

Los protagonistas del Spaghetti Western no significan tanto el reverso cínico de los arquetipos americanos cuanto unos mitos nuevos y particulares, en los cuales el individualismo y esa extrema invencibilidad tan característica proceden de unas fuentes culturales específicas europeas, puesto que, por un lado, participan del coetáneo éxito del británico James Bond y, por otro lado, remiten a la mismísima mitología grecolatina. (AGUILAR, 2002, p. 14).

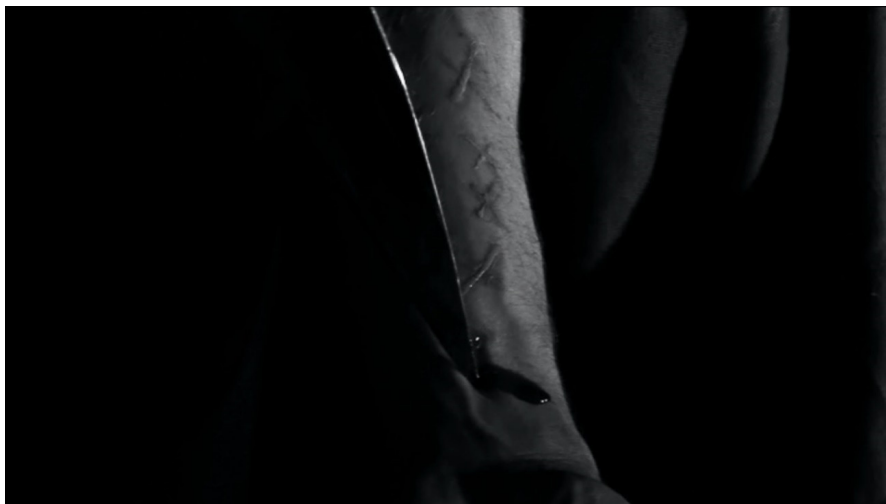
la creación de un tribunal judicial que es el que finalmente deje atrás los fracasos y maldiciones para dar lugar a la fundación de una sociedad organizada.

A propósito, Miguel Irusta insta un nuevo mito a la vez que conserva una tradición absolutamente popular y local como lo es la gauchesca. Este protagonista representa la esencia del antihéroe en todo su esplendor. Dueño de un pasado traumático (ha visto, siendo tan sólo un niño, cómo un forajido asesinaba a su padre) y poseedor de un instinto animal, decide dirigirse hacia la frontera en búsqueda de aquél ser humano que lo ha dejado huérfano. En el camino, no tendrá piedad, e irá construyendo su fama como hombre peligroso y prófugo de la justicia por haber diezmado a un pueblo entero tan sólo por sed de venganza. La actitud provocativa de sus ojos y las marcas que deja en terceros y en sí mismo es lo que posibilita la construcción de una idealización. Idealización que se gesta no por bonhomía sino por el temor que provoca su figura. Tales rasgos idealizados, también, se pondrán en tela juicio en el instante en que la trama infiera que Irusta es padre de familia, tiene una esposa y un hijo, llamado Miguelito. De este modo, la construcción de la imagen mítica del hombre suprahumano que ha diezmado a un pueblo entero se contrarresta con la imagen llena de ternura del padre que juega y enseña a tallar madera a su hijo.

Como es posible sostener, la leyenda mítica de Miguel Irusta se cristaliza con la introducción de los tres núcleos textuales presentes en cualquier Spaghetti Western ya mencionados previamente. La herida representa el pasado del protagonista, testimonia el transcurso del tiempo. “La piel se manifiesta como un anotador donde se inscriben la cantidad de difuntos que el cuchillo ha dejado en el camino o el honor mancillado del sujeto” (GRELA; LENCINA, 2018). La cicatriz posibilita el reconocimiento, otorga identidad y, sobre todo, obliga a considerar al protagonista bajo la etiqueta de un “otro”. La marca en la piel es el territorio que motiva la construcción de la imagen del gaucho como un otro, cuya procedencia se desconoce y, por tanto, debe ser temido. El reconocimiento queda pautado cuando ciertos personajes logran asociar esas heridas con la historia personal del protagonista. Tal es así que, en *El desierto negro*, Miguel Irusta, luego de cada duelo, corta su piel con el propósito de llevar la cuenta del número de víctimas que ha derribado (imagen 2), razón por la cual uno del grupo de gauchos que lo acompaña logra en cierta medida saber a quién

tiene delante. Pero el reconocimiento no se completa sin la realización del plano detalle de la mirada del protagonista. Los ojos devienen herramientas para la tortura y la inferencia del miedo. En *La venganza del muerto* (*High Plains Drifter*, Clint Eastwood, 1973), el ya citado *La marca de la horca* (1968), *Django* (*Django*, Sergio Corbucci, 1966), entre otros Spaghetti Western, este recurso es crucial para la clausura de la historia. La venganza se consolida con la identificación de esa mirada oscura, amenazante y llena de pesar. También, en ella se filtra la tarea psicológica de la provocación al contrincante. Como mencionábamos anteriormente, sin actitud desafiante no hay duelo. El hallazgo narrativo y estilístico de *El desierto negro* es el afán milagroso de Irusta quien, básicamente, no necesita de armas para pelear y va amurando a sus rivales con la furia penetrante de su mirada.

Imagen 2



Ahora bien, el eje moral que marca el destino de los protagonistas del Spaghetti Western y del Loco Western representado por *El desierto negro* es, sin lugar a dudas, la venganza. En *El desierto negro* lo que hace avanzar la acción de Miguel Irusta es esa sed de venganza focalizada en la persona que mató a su padre. Con este objetivo, ingresa en distintos pueblos y mata indiscriminadamente a quien se le cruce. Tanto en este film como en la obra de Sergio Leone o Sergio Corbucci – pensemos en la primera secuencia antológica de *Django* en la que vemos al personaje interpretado por Franco Nero rescatar a una mujer cruelmente golpeada por una banda de forajidos – predomina el aniquilamiento del adversario sin piedad. A su vez, resulta interesante que en ambos casos – el italiano y el argentino – los únicos personajes “salvados” por sus directores son los más vulnerables de la sociedad: las mujeres y los niños. Más aún, quizás en un guiño irónico, es

posible tener en cuenta que en el film argentino, en tiempo pasado, el niño Irusta había permanecido detrás de una columna, escondido, presenciando la muerte de su padre.

En lo que respecta a la secuencia de clausura, *El desierto negro* introduce dos temáticas: la pervivencia de un mito y un eterno retorno. La primera se corresponde con el núcleo textual de “la mirada” que mencionábamos previamente. El plan del grupo de soldados es encontrar a Irusta y condenarlo a muerte. Mientras las armas se preparan para apuntar al criminal, se enseña un plano detalle con la mirada aguda de éste, la cual pareciera incidir de tal modo en el mundo físico que logra detener las balas que le disparan (imagen 3). La mirada de Irusta es portadora de una energía pseudo-telequinética, que desplaza objetos con el poder de la mente, y es precisamente ella la que posibilita la construcción de su figura mítica. La idea del hombre “que con su mirada es capaz de hacerle frente hasta a la muerte” queda cristalizada en ese aspecto físico. La pervivencia (y trascendencia, por supuesto) de su nombre es dinamizada por ese relato fantástico, pero también por la presencia del niño llamado Miguelito. Desde el momento en que Irusta encuentra refugio en una choza ubicada en la frontera, la aparición de una mujer y su pequeño se devela como pista narrativa sobre un pasado familiar que no queda resuelto. Se trata de una sugerencia, un guiño cómplice al espectador, pero que no queda explicitado en ningún momento de la trama. Los planos finales correspondientes a la figura de Miguelito en el río, luego de la muerte de Irusta, posibilitan circular la idea de un eterno retorno: Irusta siendo niño vio morir a su padre en manos de un forajido y, ahora, Miguelito ve a su padre agonizar en un fusilamiento. De este modo, la semilla del “mal” pareciera heredarse de generación en generación, casi como un estigma imposible de borrarse, algo innato con lo que ya se vino al mundo y no hay forma de expurgar.

Imagen 3



3. A través del lente: *El desierto negro* y sus relaciones con otras obras y medios artísticos

La propuesta de Gaspar Scheuer resulta innovadora, del mismo modo, en su factura expresiva y en el diseño audiovisual general. El empleo de blanco y negro, la agudización de los silencios, la eliminación del cancionero, la predominancia de situaciones que acentúan el aislamiento y la soledad de protagonista, son marcas expresivas que reafirman decisiones estéticas del realizador y de su equipo de trabajo, y que por otra parte adquieren fundamento en las relaciones intertextuales e intermediales que se propulsan. Por un lado, el film reelabora elementos procedentes de distintas manifestaciones artísticas (la fotografía, las artes plásticas, la historieta), ya sea de obras concretas o del universo disciplinar de referencia. Pero también dirige su atención a films precedentes y contemporáneos con los cuales establece un diálogo permanente. Este nexo con diversas tradiciones y medios artísticos convierte a *El desierto negro* en un film altamente reflexivo dispuesto –mediante el ejercicio de la apropiación y adecuación de estos otros materiales– a establecer una inflexión en el panorama del cine histórico-gauchesco producido en Argentina.

Siguiendo a Ruth Cubillo Paniagua (2013), estamos en el terreno de la intermedialidad cuando ocurre la integración de uno o varios medios en alguna forma de comunicación. Lo que implica la influencia mutua, la correlación o la interacción entre dos o más prácticas significantes. Ese “inter” implica la existencia de un espacio intermedio, un punto de confluencia, un entrecruzamiento. Si nos proponemos analizar este tipo de prácticas y relaciones, es necesario en primer lugar revisar en profundidad el trabajo efectuado sobre la imagen. Cada fotograma está construido con exhaustivo detalle y sofisticación, a fin de recrear un perfil singular del ambiente del gaucho pampeano: solitario, cuarteado y malevo. El film ha sido galardonado por su tratamiento visual, recibiendo una serie de premios de relevancia.²³ Dicho trabajo no hubiera sido posible sin la intervención del director de fotografía Jorge Crespo, responsable de conseguir la estética deseada por el director teniendo a su cargo la creación artística de las imágenes para la puesta en escena. Scheuer y Crespo volverían a trabajar juntos en *Samurai* (2012), la última cinta exhibida en cines del director.

Es apreciable el arduo trabajo realizado por Crespo y Scheuer respecto de la creación de imágenes y planos que recomponen, de forma compleja y estilizada, la atmósfera gauchesca. La película está íntegramente filmada en blanco y negro, recurso que sus realizadores admiten haber elegido por la opacidad que estos ofrecen. El blanco y negro les permitió minimizar los errores de ambientación y vestuario para

²³ Declarada de Interés Especial por el INCAA, formó parte de la Competencia Oficial del 9º BAFICI y obtuvo los premios ADF Mejor Fotografía y el Premio Kodak Mejor Tratamiento de la Imagen. Además ganó en Tandil Cine 2007 el premio a Mejor Fotografía de Opera Prima y participó en la Competencia Oficial del 20º Rencontres Cinémas d’Amérique Latine de Toulouse, entre otros prestigiosos festivales.

dar una mayor correspondencia con la época histórica y el ambiente que pretendían representar, constituyéndose a su vez en un recurso de gran expresividad visual y dramática.²⁴ Es en la imagen y en sus posibilidades narrativas y expresivas, donde se entrelazan las distintas tradiciones y disciplinas artísticas. Allí se vinculan la fotografía, la pintura, el retrato, los distintos subgéneros del western (la vertiente clásica y el Spaghetti Western), la historieta y varios referentes cinematográficos. “La película es un texto multimedial por excelencia, que puede incluir cualquier otro medio de comunicación, por consiguiente sus posibilidades de reflexividad intermedial son múltiples” (Pethö, 2003, p. 184). Siguiendo el pensamiento de esta autora, es posible comprender el film estudiado como una especie de caja de resonancia, un caleidoscopio del universo intermedial que nos muestra configuraciones distintas, de las más diversas formas de expresión.

Resulta valioso en primer término analizar las características más destacadas de la fotografía del film. Más allá del mencionado uso de blanco y negro, la luz aquí cobra un valor fundamental, es la encargada de favorecer los climas dramáticos y de dar, simultáneamente, un matiz general a las escenas concordante con dos marcas ideológicas en especial: la soledad del protagonista y la conformación de un ambiente degradado y cuarteado. La iluminación es muy particular dado que la misma se logra a través de fuentes diegéticas en la mayoría de las escenas, utilizándose objetos y dispositivos lumínicos de la propia ficción: velas, fogones, el reflejo del sol que llega del exterior, la luz de luna, etc. Hay un frecuente trabajo con fuentes de luz tan débiles, como el emanado por la llama de una vela, que provocan contornos difusos y generan una tensión permanente en el espectador, que debe mantenerse atento para poder descifrar lo que está viendo. En tal sentido, opacidad y expresividad confluyen generando un universo natural y social que no se presenta de forma directa, sino que debe ser descubierto y desentrañado a medida que avanza el relato. Este sistema de iluminación al mismo tiempo colabora con la caracterización del personaje principal. El gaucho Miguel Irusta se presenta a contraluz y en solitario, la gran mayoría de las veces sólo reconocemos su silueta negra (imagen 4). Constantemente aparece con la mirada escondida bajo el ala de su sombrero, ocultando su rostro, como un síntoma propio de quien permanece prófugo de la justicia y que no expresa abiertamente sus motivaciones. Para su caracterización se dispusieron en escena todos los elementos significantes que relacionamos comúnmente con el universo gauchesco: poncho, sombrero, postura física, mirada maleva, un perro, la niebla, la llanura, la vegetación árida, polvo, tierra, suciedad, ranchos, caballos, cuchilleros, y lógicamente la situación del duelo. Su rostro cubierto y sus manos sucias manipulando cuchillos (elemento que lo acompaña en su búsqueda de venganza y también el

²⁴ En una entrevista realizada en 2007 por Rogelio Chomnalez, el director declaraba sobre este aspecto: “Desde el comienzo, la película estuvo muy pensada en términos de claroscuros, siluetas, contraluces. El blanco y negro hace que uno no se distraiga con los colores y soluciona mucho el tema de la vestimenta. Todo sirve: un sombrero rojo, una canasta verde, un campo de soja a lo lejos...Y tiene mucho que ver en términos de tradición: en blanco y negro es más fácil crear una película de época y que los personajes no parezcan disfrazados”.

que lo mantiene con vida), serán muchas veces mostrados en primeros planos y planos detalle conformando imágenes que se asemejan a retratos y/o a obras pictóricas, pudiendo ser éstas interpretadas como *leitmotiv* visuales del film. En este sentido, como expresa Pascal Bonitzer (2007), estamos frente a planos que poseen un destacado valor plástico y que –desde nuestro punto de vista –, a su vez, develan claves ideológicas del film.

Imagen 4



Es de nuestro interés enfatizar que el universo audiovisual de *El desierto negro* se encuentra minado de referencias, alusiones y citas a otras formas de expresión, las que en un permanente trabajo intermedial/intertextual, se evocan, tematizan o actualizan. La mirada atenta nos permite detectar una serie de nexos más o menos directos con las artes plásticas, situación que se condice con la afirmación de Jacques Aumont (1997) para quien, si bien el cine no es pintura, nunca se ha resistido a presentarla, a reproducirla y, evidentemente a discurrir sobre ella. Pascal Bonitzer (2007) sostiene que el plano puede ser pensado, construido, compuesto como un cuadro y que la fabricación de planos sería aquello que acerca al cineasta al pintor, el cine a la pintura. Al respecto, consideramos que Scheuer y Crespo han realizado una labor verdaderamente plástica a la hora de dar vida a la historia del gaucho Miguel Irusta. En particular, es posible apreciar la creación de planos y escenas que se asemejan a verdaderos cuadros vivientes²⁵ y otros que siguen ciertas normas del retrato pictórico y fotográfico. Como señalamos anteriormente, se observan numerosos primeros planos que focalizan en Irusta elaborando retratos que destacan algunas facetas físicas y de su personalidad. Sin embargo, se destaca el realizado sobre la madre del protagonista. En dicho plano/cuadro vemos en detalle el rostro de una anciana mujer, en él se refleja

²⁵ Las escenas que rememoran y reelaboran obras pictóricas preexistentes pueden relacionarse de igual manera con la tradición francesa del *tableau vivant* (pintura viviente) en las que intervenían actores o modelos representando un cuadro, reproduciendo mediante el vestuario y los objetos escenográficos cada detalle del mismo. Difundida en el siglo XIX, se trató de una forma de espectáculo en el que las tradiciones de la fotografía, la pintura y el teatro confluían de manera activa.

el paso del tiempo, el trabajo duro y el sufrimiento. Instantáneamente este plano remite a aquellas obras del pintor holandés Vincent Van Gogh, en las que se dedicó a retratar a los campesinos, hombres y mujeres de trabajo de campo.²⁶ Concretamente, el plano/retrato constituido en torno a la madre de Irusta se emparenta con el cuadro del pintor denominado “Cabeza de una mujer campesina vieja con gorra blanca”, óleo sobre tela fechado en 1884. Si bien a primera vista no existen vínculos directos entre Scheuer y Van Gogh o entre los universos rurales por ambos representados, sí es posible establecer, comparativamente, una serie de marcas estilísticas comunes –la totalidad del espacio está ocupada por el rostro de una mujer anciana, con su piel agrietada y sus ojos expresando el cansancio de una vida dura; la mujer mira directamente y sin rodeos hacia el frente, buscando entablar una conexión emocional con el observador/ espectador; el fondo o ambientación se encuentra entre penumbras y vacío– tanto como el afán por destacar las relaciones estrechas (aunque no siempre fáciles) entre el campesino y su tierra. Como se analizó en el apartado anterior de este artículo, nuestro gaucho errante es un fuera de la ley que asesinó a un pueblo entero por su sed de venganza. Es precisamente cuando se narra este fragmento de la historia de Miguel Irusta, cuando vemos un plano que emula la obra pictórica “El Triunfo de la Muerte”, del flamenco Pieter Brueghel. Dicha obra, que tiene su origen en el año 1562, es un cuadro sombrío y pesimista que sitúa en campo centenares de esqueletos y figuras cadavéricas. La temática, que forma parte de la iconografía de la muerte y lo macabro, era una de las vertientes del arte cristiano y de las representaciones del juicio final propias de la época bajomedieval. *El desierto negro* recupera y reinterpreta este conocido óleo sobre tabla, exhibiendo mediante una tierra lúgubre y plagada de huesos el resultado del odio desmedido del protagonista. En el contexto del film, ese regadero de cadáveres es justamente su venganza y su triunfo. Como sostiene Bonitzer (2007) ya sea por homenaje, parodia o enigma, el plano/cuadro siempre supone, no solo un reconocimiento cultural por parte del público, sino que también significa una invitación a la lectura, al desciframiento. Eso mismo es lo que entra en juego en el film con la evocación de estas imágenes pictóricas, con las que se participa al espectador para que elabore sus propias conjeturas y lecturas sobre la imagen poética que le es presentada. En tercer lugar, otra clara referencia pictórica se puede rastrear en la secuencia previa al desenlace del film. Allí se produce una cena final donde se congregan todos los personajes significativos en la historia: los oficiales, el cura, la mujer, el gaucho fugitivo y algunos otros más periféricos (imagen 5). La disposición de los elementos en la escena, emulan la emblemática pintura mural renacentista de Leonardo da Vinci “La última cena” realizada entre

²⁶ La obra de Van Gogh se relaciona con toda una serie de realizaciones (dibujos, bocetos, grabados, pinturas) dedicadas a los campesinos de la localidad de Brabante, lugar en el que vivió en una etapa temprana de su vida. En esta serie, representó sin concesiones la vida dura de los campesinos.

1495 y 1498, la que representa los últimos momentos de la vida de Jesús de Nazaret de acuerdo con la narración del Nuevo Testamento. Al igual que en su referente pictórico, en el film los convidados se encuentran ubicados sobre un solo lado de la mesa, de forma panorámica, de frente al espectador. La dimensión temporal que añade la escena cinematográfica al cuadro delata una tensa calma y todos los componentes indican que culminada la cena algo malo va a suceder. Efectivamente, estableciendo un paralelismo con la obra de Da Vinci en la que Jesús anuncia que uno de sus doce discípulos lo va a traicionar, en *El desierto negro* nuestro protagonista muere, en este caso fusilado por las autoridades.

²⁷ Esta historieta fue publicada por primera vez con formato de unitario en el año 1972 en la revista cordobesa de humor Hortensia. A posteriori, en otros dos medios (Megano y Siete Días) adoptó el esquema de la aventura por entregas, ocupando algunas páginas. En 1976 comenzó a formar parte de la página de humor del diario Clarín volviendo al esquema del unitario. Se trata de una historieta que fue evolucionando y modificándose en su factura gráfica y textual con el tiempo.

Imagen 5



Más allá de las conexiones con el arte fotográfico y pictórico, el film retoma y actualiza en su diseño visual rasgos propios de una afamada historieta argentina, *Inodoro Pereyra (el renegáu)*, creada en 1972 por el escritor y dibujante Roberto Fontanarrosa²⁷. Dicho vínculo no queda reducido a la representación de los personajes protagónicos, alejándose del prototipo más estandarizado del gaucho argentino, sino que el mismo comprende una visión común en torno a la pampa y el universo gauchesco. Como ha analizado Agustina Rimoldi (2017), la creación de Fontanarrosa parodiaba la convención imaginaria instituida social y culturalmente del gaucho argentino. Inodoro Pereyra era (al menos en los años iniciales de la historieta) un hombre solitario de la pampa argentina que reflexionaba con picardía sobre diferentes instancias de la vida, recibiendo en su casa a visitantes desconocidos con los que establecía encuentros personales que ofrecían momentos de profundidad existencial, en tanto otros derivaban en situaciones hilarantes. Todo ello en compañía de su fiel perro Mendieta, un perro parlante con quien Inodoro dialogaba

en todas las emisiones y a quien reconocía como su interlocutor principal. En el film de Scheuer, Irusta sostiene algunas de las marcas características de Inodoro (es un sujeto solitario, renegado, cabrío; sus posesiones materiales son muy reducidas), en tanto la capacidad lingüística de los personajes son muy diferentes: Pereyra ejerce la palabra de forma sostenida, dando duelo con ella a sus partenaires e incluso exagerando y parodiando el típico hablar del gaucho; Irusta en tanto prefiere el silencio. Estas dos notas, sin embargo, dejan entrever una posición común que alinea la historieta y el film vinculada a la decisión de parodiar y de desplazar las formas tradicionales de la literatura y el cine gauchesco reforzando otros matices, que en el caso del film de Scheuer, se relaciona con la oscuridad del personaje y de su entorno. En tal sentido, el film se nutre de igual manera de algunas peculiaridades gráficas de la historieta de Fontanarrosa, en particular el tinte blanco y negro de las primeras entregas, los trazos agudos en el diseño de los personajes y la presentación de una pampa rasa y despoblada de elementos. Asimismo, cabe destacar que Scheuer seleccionó a Guillermo Angelelli para desempeñar el rol de Miguel Irusta, actor que venía del campo teatral, más precisamente del clown. El clown, justamente trabaja con la parodia de las acciones, actos o convenciones de la vida cotidiana, pero no para burlarse de ellas sino, por el contrario, para reelaborarlas y darles un nuevo significado. Si bien la intención de Scheuer no es la de parodiar el género gauchesco, sí logra añadirle a éste último un elemento transgresor: la precariedad. La misma no sólo radica en el vestuario del personaje, sino también en el habla, y en todo lo que rodea su composición. La precariedad no debe entenderse, en este punto, como un sinónimo de carencia y, por tanto, adjudicarle una valoración negativa; por el contrario, debe leerse como recurso de abundancia para el relato cinematográfico ya que mediante la precariedad se logra emitir el mensaje de soledad y des-territorialidad que padece el personaje. En este sentido, el adjetivo “precario” no determina y estigmatiza a una clase social, sino que revalida las condiciones reales y morales del protagonista. De este modo, la precariedad actúa en función de la trama y se convierte en un elemento innovador dentro de la textualidad de la gauchesca.

Para concluir, nos centraremos en el diálogo intertextual que *El desierto negro* dispone con la tradición cinematográfica. En un apartado anterior nos enfocamos en la reelaboración de los núcleos temáticos y narrativos procedentes del género western, particularmente del Spaghetti Western. En este caso, nos interesa dar cuenta de las principales citas u homenajes de estas dos vertientes del género presentes en el nivel de la puesta en escena y la composición visual. En este sentido, advertimos una similitud en la representación del territorio y del ambiente. La llanura pampeana que exhibe

El desierto negro – árida, desértica, indómita –, se emparenta a la representada por el western clásico en algunos de sus exponentes más emblemáticos que tienen lugar en el lejano oeste en el curso del siglo XIX, el territorio occidental de los Estados Unidos, entonces inexplorado y que representaba la amenaza latente de los indios. Esta simbiosis ambiental se hace manifiesta, como ejemplo, en el momento en el que *El desierto negro* evoca una situación clave del film de John Ford *Caravana de valientes* (*Wagon Master*, 1950). En ambas se muestra, en un extenso plano general, el éxodo de los pobladores a través de la llanura, bajo el pleno sol, empolvados, con sus carros cargados y sus vestimentas típicas. Los elementos, colores y matices que componen ambas escenas son prácticamente equivalentes. Por otra parte, en el film de Scheuer predomina el recurso del reencuadre que fuera recurrentemente empleado en el marco del western clásico y de igual manera en su vertiente europea. Mediante este procedimiento, como ha analizado profundamente Santos Zunzunegui (1996), los protagonistas aparecen señalizados o destacados a través de marcos de puertas y ventanas, los que se sobrepunen al contorno propio del encuadre cinematográfico. Si se tiene en cuenta que este procedimiento aparece combinado con tonalidades en contraste (luz versus oscuridad), es posible inferir que no solo se trata de recortar y enaltecer la figura de los protagonistas del resto sino de focalizar en ellos la tensión dramática y el curso de la acción. Generalmente utilizado en situaciones claves o culmines del relato, *El desierto negro* lo incorpora de forma efectiva en el momento del regreso del gaucho a la casa de su madre (imagen 6). Allí lo vemos en un plano a contraluz, el marco de la puerta recorta su silueta y la luz brillante del sol, desde atrás, la delinea perfectamente. Una imagen idéntica enseña *Más corazón que odio* (*The Searchers*, John Ford, 1956), en el instante en el que, en el primer tramo del film, Ethan (John Wayne) regresa al hogar familiar luego de haber permanecido largo tiempo en el desierto. Como es posible comprobar en algunos films propios del Spaghetti Western, este recurso es de igual forma productivo en la presentación de los personajes, como ha sido el caso de *El bueno, el malo y el feo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966) y **Érase una vez en el Oeste** (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968). Con el Spaghetti Western se comparte a su vez la representación física y psicológica de los personajes, ese ambiente “sucio” y engañoso en el que la soledad y el nomadismo se relacionan con una serie de objetivos (la venganza, la justicia o el dinero) que determinan el pasaje del héroe al antihéroe, definido éste por ser marcadamente antisocial. Al igual que otros personajes de esta variante, como ser El bueno (*El bueno, el malo y el feo*, interpretado por Clint Eastwood), o Django (del *Django* de Corbucci, interpretado por Franco Nero), Miguel Irusta

atraviesa una gran porción de su historia en soledad y en silencio. Es un hombre retirado de la sociedad, sin ley, sin religión. Es un duro que conoce sus posibilidades de supervivencia y no teme enfrentarse a cualquier adversario ante la más mínima provocación; se configura prácticamente como un ser invencible.

²⁸ Sin City es un cómic escrito y dibujado por Frank Miller, el mismo se destaca por emplear el blanco y negro y reflejar una atmósfera oscura y dramática de una ciudad ficticia. Miller luego encaró la realización cinematográfica de esta tira.

Imagen 6



Para finalizar, encontramos que *El desierto negro* dialoga con el film contemporáneo *Sin City* (Frank Miller, Quentin Tarantino y Robert Rodríguez, 2005), el que estuvo basado en la novela gráfica homónima,²⁸ por lo que las relaciones intermediales/intertextuales se multiplican. La estética de ambos films es semejante, los dos aplican el blanco y negro para el tratamiento de la imagen, resaltando el juego de luces y sombras. En ambos las imágenes son ostensiblemente oscuras predominando los momentos nocturnos, lo que genera un tono lúgubre y melancólico. Si bien cada una explora un espacio dramático diferente, en el caso de *El desierto negro* el ambiente rural, mientras que *Sin City* explota el espacio de la ciudad, en las dos hay un esfuerzo comparable por enseñar los detalles, recorridos y singularidades de cada zona. Es posible, además, pensar una homologación entre los personajes de Miguel Irusta y Marv (Mickey Rourke). Si el primero es un gaucho nómada, prófugo de la justicia, que se traslada en solitario enfrentando a cualquiera que se le interponga, Marv es un recio ex convicto, cuya libertad está atada a su buena conducta. En lo que atañe a su contextura física, Marv es caracterizado por su gran tamaño y una fortaleza superior a la media, por lo que se presenta como un ser imbatible. Esta es una categoría más que emparenta a Marv y a Irusta; si bien el gaucho no es un gigante, posee una resistencia y capacidad de supervivencia muy por encima de la de sus rivales. En emblemáticos planos, en cada película, los personajes aparecen en soledad, aislados

en la noche y bajo una intensa lluvia. Son figuras recortadas y en penumbras. La representación se asimila en estos tramos a los esbozos realizados por un dibujante con su lápiz. En estos momentos, cine y novela gráfica se contaminan dando como resultados un producto audiovisual innovador cargado de expresividad.

4. Consideraciones finales

En el curso de este trabajo, centrándonos en el estudio del film *El desierto negro*, procuramos ahondar en una serie de problemáticas que conciernen al presente del cine argentino, en tanto algunas de ellas establecen una conexión con la tradición cinematográfica y cultural vernácula. La emergencia, en torno al año 2000, y la consolidación en el período posterior, de un ciclo considerablemente nutrido de films vinculados a la vertiente histórico-gauchesca, nos permitió confirmar dos situaciones en particular. Una de ellas remite a la coexistencia de diferentes líneas o modalidades cinematográficas que convivieron en tiempo y espacio generando diferentes expectativas en el campo de la producción de films y la recepción; relacionadas cada una de ellas con perspectivas modernizadoras –esta fue la propuesta del Nuevo Cine Argentino– o más convencionales –así podrían ser interpretados el cine comercial e incluso los films que nos ocuparon prioritariamente en este artículo–, el estudio del *El desierto negro* constató que ambas voluntades o motivaciones son factibles de conciliarse sin reflejar contradicciones insalvables. Otro de los aspectos en los que intentamos profundizar fue precisamente los niveles y componentes a partir de los cuales el film de Scheuer se posiciona frente a la tradición de la literatura y la cinematografía gauchesca, propiciando una nueva dimensión estética e ideológica de nuestro pasado cultural. La factura narrativa del film, en la cual entrevimos un fructífero encuentro entre la gauchesca y el Spaghetti Western, y sus particularidades expresivas plasmadas en la puesta en escena y la construcción audiovisual en general, no llevó a afirmar que se trata de un film que se ubica en un espacio intermedio entre la tradición y la modernidad. La apelación a una variante tardía del género western, así como el diálogo que se consolida con diferentes obras y medios que exceden el campo de lo cinematográfico, deriva en un producto audiovisual original y completamente atípico –al menos en lo que respecta a los films histórico-gauchescos mencionados en el curso del trabajo–. En su perspectiva ideológica, en tanto, *El desierto negro* pareciera establecer un equilibrio entre la producción de la gauchesca que revalidó desde la reivindicación la figura fantasmal del gaucho –como lo fue la primera parte del *Martín Fierro* de José Hernández, con la exhibición de la

vida de una víctima propiciatoria y perseguida por las autoridades; o bien la visión de Eduardo Gutiérrez, que con su *Juan Moreira* erigía la figura de un rebelde que buscaba su lugar en la sociedad– y aquella que condenó su existencia considerándolo representante y partícipe directo del estado de barbarie. Miguel Irusta es claramente un antihéroe, un asesino y una víctima simultáneamente. Su mirada, perdida en la noche, se dirige a cada uno de los espectadores obligándolo a mirarse a sí mismo, a reconocer sus virtudes y sus vicios.

Referencias

AGUILAR, Carlos. El spaghetti-western. *Nosferatu*, n. 41-42, 2002.

AGUILAR, Gonzalo. **Episodios cosmopolitas en la cultura argentina**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.

ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

ASTRE, Georges-Albert; HOARAU, Albert Patrick. **El universo del Western**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.

AUMONT, Jacques. **El ojo interminable**. Barcelona: Paidós, 1997.

BAYARDO, Rubens. Políticas federales y provinciales de cultura en la Argentina: organización, financiamiento y desafíos. **O público e o privado**, Fortaleza, n. 9, 2007. Disponible en: <http://seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=160&path%5B%5D=234>.

BONITZER, Pascal. **Desencuadros: cine y pintura**. Buenos Aires: Editorial Biblioteca Kilómetro 111, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **El tango: cuatro conferencias**. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

CARTOCCIO, Eduardo. **Modos de salir del hogar paterno: representaciones familiares y derivas juveniles en el Nuevo Cine Argentino 1996-2005**. Buenos Aires: Librería/ ENERC – INCAA, 2016.

CHOMNALEZ, Rogelio. Cazadores de tormentas. **Revista ADF**, n. 22, 2007.

CUBILLO Paniagua, Ruth. La intermedialidad en el siglo XXI. **Diálogos: Revista Electrónica de Historia**, San Pedro de Montes de Oca: Universidad de Costa Rica, v. 14, n. 2, sept./feb 2013. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43928825006>.

FRIDLUND, Bert. **The Spaghetti Western: a thematic analysis**. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2006.

GRELA, Constanza; LENCINA, Victoria. El loco-western. **Hacerse la Crítica**, 2018. Disponible en: <http://www.hacerselacritica.com/el-loco-western-por-victoria-lencina-y-constanza-grela/>.

HARVEY, Edwin. **Políticas culturales en América Latina: evolución histórica, instituciones públicas, experiencias**. Madrid: Iberautor, 2014.

LUDMER, Josefina. **El género gauchesco: un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 1988.

LUSNICH, Ana Laura. **El drama social-folclórico: el universo rural en el cine argentino**. Buenos Aires: Biblos, 2007.

MOYANO, Marisa. Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad. **Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM**, n. 15, 30 jun. 2008. Disponible en: <https://journals.openedition.org/alhim/2892>.

PAGE, Joanna. **Crisis and capitalism in contemporary Argentine Cinema**. Durham, NC: Duke University Press, 2009.

PETHÖ, Agnes. Las figuras de la intermedialidad en la película: el cine en el espejo de las artes/las artes en el espejo del cine. **Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica**, n. 12, 2003.

RIMOLDI, Agustina. **Mal pero acostumbráu: el humor negro en la historieta Inodoro Pereyra**, de Roberto Fontanarrosa. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017.

SCHVARTZMAN, Julio. **Letras gauchas**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

SLATTA, Richard. **Cowboys of the Americas**. New Haven, CT: Yale University Press, 1990.

TRANCHINI, Elina. **El cine argentino y su aporte a la identidad nacional**. Buenos Aires: FAIGA, 1999.

VERA BARROS, Tomás. Estética y crítica de la cultura literatura gauchesca (o la reescritura de una ficción cultural). **Revista Iberoamericana**, v. LXXXI, n. 250, ene./mar. 2015. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7255/7382>.

ZAMORANO, Martín. La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad. **Aposta. Revista de Ciencias Sociales**, n.70, 2016. Disponible en: <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/zamorano1.pdf>.

ZUNZUNEGUI, Santos. Por dónde comenzar (y como terminar). John Ford o la imagen como genealogía. *In*: ZUNZUNEGUI, Santos. **La mirada cercana: microanálisis fílmico**. Barcelona: Paidós, 1996.

Avaliadores:

Carlos Gerbase
Fabiana Piccinin