

Leonardo Favio, entre lo testimonial y el espectáculo: sus películas como cantor.

Lucía Rodríguez Riva.

Cita:

Lucía Rodríguez Riva, "Leonardo Favio, entre lo testimonial y el espectáculo: sus películas como cantor." *Rebeca. Revista brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 2 (2017): 1-23.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/lucia.rodriguez.riva/31>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pVV0/Bwe>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**Leonardo Favio, entre lo testimonial y el espectáculo:
*sus películas como cantor*¹**

Lucía Rodríguez Riva²

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el IV Congreso Internacional de Artes en Cruce “Constelaciones de sentido”, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 6 al 9 de abril de 2016.

² Lucía Rodríguez Riva es licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y productora audiovisual (TEA Imagen). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Becaria doctoral de CONICET. Es docente en las cátedras de Historia del latinoamericano y argentino (Artes, UBA) y de Historia del cine argentino (Departamento de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes). Fue co-compiladora del libro 30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014). Sus áreas de interés se centran en el cine latinoamericano y la cultura popular, con énfasis en la comedia, los estereotipos y los vínculos con la música.

e-mail: lurodriguezriva@gmail.com

Resumen

Tras una primera trilogía como director, gracias a la cual había logrado el reconocimiento de la crítica, Leonardo Favio volvió a plantarse delante de las cámaras. Aquella vez no lo hizo bajo la dirección de directores de renombre (como Leopoldo Torre Nilsson o Fernando Ayala), sino frente a uno inexperto hasta entonces (Eduardo Calcagno) con el objetivo de atestiguar su carrera como cantante. Entre el testimonio, el *longplay* y la historia romántica, *Fuiste mía un verano* (1969) se presenta como una película que pretende ser un documento-ficcional de las giras y sus avatares, así como también de su vida sentimental, su trabajo y el efecto magnético que producía en los públicos, utilizando para ello distintos registros narrativos e incluso adelantándose al *reality show*. Luego Favio protagonizó *Simplemente una rosa* (Emilio Vieyra, 1971) y así se incorporó al género musical en boga por aquellos años, las películas centradas en los cantantes populares. Me interesa analizar por contraste en ambos filmes la sinergia que se produce entre la estrella, el relato y las canciones, y la forma en que ello pretende exponer el vínculo del cantante con su público. De este modo, daré cuenta de que aún en dos productos aparentemente tan similares, la puesta en escena y articulación con el relato de los temas musicales proponen diversas perspectivas sobre las canciones, tanto como sobre la figura del cantante.

Palabras clave: cine argentino; música popular; canción.

Abstract

After a first trilogy as director, thanks to which he had achieved critics recognition, Leonardo Favio returned to stand in front of cameras. That time he did not do it under the direction of renowned directors (such as Leopoldo Torre Nilsson or Fernando Ayala), but against an inexperienced one until then (Eduardo Calcagno) with the aim of bear witness to his career as singer. Among testimony, longplay and romantic history, *Fuiste mía un Verano* (1969) is presented as a film that aims to be a fictional document of tours and their vicissitudes, as well as his love life, his work and magnetic effect that he produced in the audiences, using different narrative registers and even coming early to reality show. Then, Favio starred in *Simplemente una rosa* (Emilio Vieyra, 1971) and thus joined the genre in vogue in those years, films focused on popular singers. I am interested in analyzing in both films by contrast synergy that occurs between star, story and songs, and the way in which it intends to expose singer's link with his audience. In order to do this, I will demonstrate that even in two apparently similar products, the staging of musical themes and its articulation with story propose different perspectives on songs, as well as on singer's figure.

Keywords: argentine cinema; popular music; song.

Leonardo Favio (1938-2012) fue un polifacético artista argentino. Sus aportes al campo cinematográfico son indudables, como también lo es su popularidad en tanto compositor y cantante. Que se trata de uno de los mejores directores –si no el mejor– del cine nacional es un hecho que tiene un consenso general en la crítica local.¹ Su labor como actor, en cambio, no ha tenido el mismo reconocimiento (quizá, con razón) y en ámbitos académicos el lugar de Favio como cantante es incómodo, por decir algo. Ahora bien, ¿qué sucede con las películas que lo tienen a él como protagonista debido a su faceta de cantante y figura popular? De esas no se habla. Tradicionalmente se las entendió como un “desliz” necesario del artista para poder llevar adelante su tarea de director. No merecían más atención. Esta apreciación, sin embargo, está lejos de lo que el propio Favio y su familia opinaban (basta recordar la incómoda situación que se produjo en la entrega del Doctorado *Honoris Causa* post-mortem).²

Abordaré aquí, entonces, las dos películas que Leonardo Favio protagonizó en tanto cantante. Se trata de *Fuiste mía un verano* (Eduardo Calcagno, 1969) y *Simplemente una rosa* (Emilio Vieyra, 1971). En el lustro del boom de las películas con cantores, Favio se sumó a esa ola. No obstante, las conjugaciones de

¹ Con Favio sucede un fenómeno curioso: mientras que en la academia y crítica argentinas tiene un reconocimiento prácticamente unánime, en el exterior casi no se conocen sus películas, con excepción de la primera trilogía (*Crónica de un niño solo*, 1965; *El romance del Aniceto y la Francisca*, 1967, y *El dependiente*, 1969) por haber participado en festivales internacionales. En Latinoamérica, en cambio, es reconocido fundamentalmente como cantor. En el año 2014, a menos de un año de su fallecimiento, la Casa del Bicentenario realizó la exposición “Leonardo Favio”, que homenajeaba y recorría todas las facetas del artista, buscando conciliar sus diversas facetas.

² En el III Congreso Internacional de Artes en Cruce la Universidad de Buenos Aires, a través de la carrera de Artes, entregó el Doctorado *Honoris Causa* post-mortem a Leonardo Favio. Durante el acto, el director del Centro Cultural, Haroldo Conti, realizaba una semblanza del artista en la cual reivindicaba sus películas, e intercaló un sincero, pero tal vez desafortunado, comentario sobre aquellas canciones que los militantes políticos como él, en los 70, no comprendían. Nico Favio, hijo del artista, le respondió aproximadamente: “Si eran tan sencillas, entonces por qué no las componés vos”. Fue un momento tenso, pero que se resolvió amistosamente. La anécdota expone la controversia medular de la vida artística de Favio.

productores y directores en cada caso, que se relacionaban de diversas formas con el modelo más estrictamente comercial, generaron dos obras muy distintas. Además, la primera se distingue sensiblemente de la corriente a la cual pertenece. Si bien imperfecta, *Fuiste mía...* logra modelar en imagen cierta sensibilidad del Favio cantor. A medio camino entre una típica película de “nuevaolero”, basada en una sencilla historia melodramática, y un filme con una búsqueda estética personal, que incluso ahonda en lo testimonial, el eje que da sentido son los temas musicales. Como expondré más adelante, considero que es central analizar la funcionalidad de las canciones en cada filme en tanto objetos centrales del relato. Tanto la puesta en escena como la articulación con cada historia evidencian distintas maneras de apropiarse del objeto paradigmático (la canción) y ahondar en sus sentidos. Si bien ubicaré el foco en la primera película, el análisis contrastante entre una y otra colaborará en este propósito.

Leonardo Favio, intérprete de canciones

La carrera de Favio como cantante, de acuerdo con lo que él mismo narra, tuvo una duración breve pero intensa. Se extendió primero unos tres años (1968-71), tras los cuales se dedicó a filmar su “segunda trilogía”³, y debió retomarla en 1976, a partir de encontrarse en la lista de artistas proscriptos por la dictadura. Entonces realizó giras por Sudamérica y cobró una popularidad continental (Schettini, 1993: 168). No es casual que su recorrido como cantante se haya condensado durante esos años, dado que se trata del momento en que las cadenas internacionales como CBS se encontraban forjando artistas que pudieran cumplir con las expectativas de un mercado transnacional, como el latinoamericano (Karush, 2017).

Hacia 1969, Sandro, Palito Ortega y el debutante Leonardo Favio dominaban la música popular argentina y estaban ganando popularidad a lo largo de toda Latinoamérica. A pesar de que su música no era comprendida como un género en sí mismo –eran denominados en Argentina simplemente como

³ Juan Moreira (1973), Nazareno Cruz y el lobo (1975) y Soñar, soñar (1976).

cantores– hoy en día habitualmente es identificada como una temprana forma de la balada, un nuevo estilo de música pop latina (Karush, 2017: 125, la traducción es mía).

Ese éxito vertiginoso realmente afectó su salud, dado que en 1968 pasó seis meses encerrado. Este hecho se tematiza en *Fuiste mía...* y hasta podría decirse que es el único conflicto constante, que se resuelve en el final. Además, unos años antes, tras una crisis nerviosa, Favio había sido internado por exceso de pastillas.⁴ La frágil salud del ídolo era un tema reiterado.

Su primer *longplay*, *Fuiste mía un verano*, en su momento “fue el disco, en proporción, de mayor éxito en el mundo de habla hispana. (...) Tuvieron que unirse para pensar los discos que yo grabé la CBS y la RCA o la Odeón (...). Se dobló la venta de tocadiscos a raíz de las enormes ventas de mi disco.” Cuenta y continúa Favio: “Cuando salió el *longplay* de *Fuiste mía un verano* fue una sorpresa. Creo que el secreto de esa canción es que por primera vez se habla de ‘vos’ y no de ‘tú’. Se incorpora la palabra ‘piba’ a la balada, se incorpora el lenguaje argentino” (Schettini, 1993: 166-7). En el único artículo que encontré dedicado a razonar la música de Favio, Juan José Becerra señala algunas claves en su poética:

Las tres canciones negras de *Fuiste mía un verano* [*Quiero aprender de memoria*, *Fuiste mía un verano* y *Ella... ella ya me olvidó*, en ese orden], que curiosamente coinciden con la etapa autorreferencial de su cine (...), son productos tan íntimos y tan puros que es difícil considerarlos artísticos en un sentido clásico. Digamos que es un momento preartístico, porque en él no se advierten tanto los recursos y los protocolos de una composición como la necesidad que lo impulsó (2014: 109).

En ese sentido, Becerra llega a la conclusión de que “La pista [que se debe seguir] en las canciones de Favio es la de la representación del dolor. Mejor dicho, la de la imposibilidad de representar el dolor en una canción si éste es genuino y no una concesión al canon del melodrama” (Ídem: 107). Si bien la película de su primer *longplay* no fue dirigida por él y por ello mismo no refleja completamente

⁴ “Leonardo Favio, grave: bajo carpa de oxígeno”, *Crónica*, 12 de mayo de 1967.

estas características, considero que aún así puede reconocerse en ella esta manera de representar los sentimientos y de acercarse a un sentir popular.

El camino de la producción

Fuiste mía... forma parte de las “películas con cantantes” en auge durante aquellos años. La producción del filme, sin embargo, no fue encarada por alguna gran productora, sino impulsada por el propio Favio y su “padrino artístico”: “Babsy”, Leopoldo Torre Nilsson. La empresa Contracuerdo SCA, fundada en 1966 junto con Marcelo Simonetti y André Du Rona, había producido con anterioridad el tercer filme de Favio como director, *El dependiente* (1969). De acuerdo con Daniel López, esta empresa tuvo principalmente la forma de una distribuidora y, tras el apartamiento de Du Rona, “Nilsson y Simonetti encararon sus siguientes proyectos con sellos alternativos y diversos, pero siempre desde el pulmón de Contracuerdo” (2004: 245). En este caso, la coproducción fue realizada entre Producciones LT SRL (de Nilsson) y LYF (de Favio).

El director fue Eduardo Calcagno, un joven cineasta que provenía del cine publicitario (una productiva cantera de nuevos realizadores por aquel entonces) y era hijo de uno de los más importantes críticos de cine nacional, Raymundo Calcagno.⁵ Previamente a la realización de este filme, Eduardo se había desempeñado además como crítico. Al día de hoy, es un director que, si bien tiene una extensa carrera, realizó una cantidad de largometrajes acotada (siete).⁶ Sólo este, su primero, fue por encargo, y el libro cinematográfico no fue suyo. El resto respondió a su necesidad de “expresión” personal. En las críticas a *Fuiste mía...*, si bien se destacan o desaprueban distintos aspectos (incluso técnicos, relacionados al color), la labor de Calcagno es en general reconocida, subrayando la presencia de una mirada propia.

⁵ Bajo el seudónimo de Calki, fue uno de los críticos más influyentes en el cine argentino, desde la década de los 30 hasta los 60.

⁶ *Los enemigos* (1983), *Te amo* (1986), *El censor* (1995), *Yepeto* (1999), *El salto de Christian* (2007) y el documental dedicado a su actor fetiche *Ulises, un alma desbordada* (2014).

Las notas sobre la producción de la película resaltaban desde los títulos tanto al protagonista como al novel director: “Se inicia Eduardo Calcagno dirigiendo un film con Favio” (*La Nación*, 27/4/1969) o bien al revés, “Con Leonardo Favio y un nuevo director en el rodaje de *Fuiste mía un verano*” (*Clarín*, 19/4/1969). Ambos hechos generaban expectativa.

Evidentemente *Fuiste mía un verano* se inscribe dentro de la corriente de las “películas con cantantes” que abundaron hacia mediados de los sesenta y en los setenta, a partir del impulso que generó la sinergia entre la industria cinematográfica y el producto televisivo *El club del clan* (Capalbo, 2005). Como describe Elena Goity,

(...) más que films musicales, en nuestro país proliferaron las películas con canciones. En lugar de una estructura generada por el núcleo del baile y el canto, se desarrollaron comedias o melodramas protagonizados por alguna figura de la canción que, en momentos del clímax dramático, recurre al canto –convención solo aceptable desde el *texto-estrella*– o, con mayor grado de verosimilitud, improvisa una representación que generalmente permite la expresión de sus sentimientos frente a una ocasional audiencia (2005: 216).

Respecto de esta descripción, *Fuiste mía...* posee algunas diferencias sustanciales. La hipótesis que guía mi lectura es que lo que distingue esta película de otros films con cantantes, como los de Palito y Sandro, es que *Fuiste mía...* busca retratar el momento presente de Favio. No se acomoda a probadas fórmulas melodramáticas y/o de comedia familiar (como sí lo haría Vieyra en *Simplemente una rosa*), sino que intenta crear una fábula a partir del agitado presente del cantante y establecer vínculos con su pasado. Esto último lo realiza sólo como una excusa narrativa para incluir algunas canciones, y queda forzado en relación al resto de la película. La ambivalencia que me resulta atractiva en el filme tiene que ver con esta dualidad entre el intento de un registro documental (sin escapar a la ficción) y la búsqueda de recrear una poeticidad a través del formato del videoclip. He allí su fortaleza y también su debilidad, dado que la película no llega a tener una forma acabada y completamente coherente.



LEONARDO FAVIO

*Su música,
sus canciones,
en una maravillosa
película!*

con
HECTOR PELLEGRINI
EMILIO DISI
ALBERTO GRECO
HECTOR CARRION
FELIX CABALLERO
ENRIQUE FELICETTI
y
SUSANA GIMENEZ
la actuación especial de
NORA CULLEN
y
BETO GIANOLA
y la presentación estelar de
CAROLA

Dirección
EDUARDO CALCAGNO

FAVIO canta:
QUIERO APRENDER DE MEMORIA
NO SER DIOS Y CUIDARLOS
O QUIZAS SIMPLEMENTE TE
REGALE UNA ROSA
TE QUIERO COMO UN NIÑO
AMANECER Y LA ESPERA
FUISTE MIA UN VERANO
ELLA YA ME OLVIDO
ASI ES CAROLITA
VIEJA CALESITA
DIN DON
ELLA ES
ANY

FuiSte mía un Verano

en magnificos
COLORES

Libro: ADRIAN SUAREZ PASSO
Fotografía: ANIBAL DI SALVO
Música: MARIO COSENTINO

Fuiste mía un verano. Publicidad gráfica.

Algunas de las críticas del momento señalaron este carácter del filme. En el *Heraldo del cinematografista* se indica “La mayor sorpresa para el público estará dada por la estructura, porque no cuenta cosas como una historia absolutamente hilvanada”. Pero una observación más en línea con mi hipótesis no la hallé en esta crítica, sino en la que el mismo periódico realizó de una película con Sandro dirigida por Emilio Vieyra, que se estrenó paralelamente, *Quiero llenarme de ti*:

De seguir insistiendo en este tipo de argumentos –para el lucimiento del cantante popular– pronto van a parecer estas películas remakes de las anteriores por las repeticiones. El que parece haberse dado cuenta es Favio que decidió no acudir a libretistas típicos, confeccionando con su hermano⁷ el guión y responsabilizando de la realización a un joven director del medio (*Heraldo*, 14/5/1969, N° 1967, Año 38, p. 254).

Las críticas coinciden en señalar que el filme se centra sólo en la figura de Favio: “esta película solo puede interesar al mismo Leonardo Favio como un resultado de lo que es en este momento de su existencia” (*La Prensa*), “No cuenta: muestra” (*Heraldo*), entre otras. La irónica y condescendiente crítica de *La Prensa* realiza, no obstante, una observación acertada sobre el relato:

Esta es una película bastante original. Se diría que sus responsables han pensado que el público está un poco harto de ver en las pantallas una anécdota siempre repetida y entonces, para no incurrir en una repetición más han preferido hacer este film en el que no pasa absolutamente nada” (*La Prensa*, 4/7/1969).

Efectivamente, el hecho de que en el film “no pasa absolutamente nada” (esto es, no responde estrictamente al modelo genérico) lo emparenta más con el cine moderno –al cual adherían estética e ideológicamente sus “responsables”, especialmente Favio– que al cine industrial, marco dentro del que se producían las

⁷ En los títulos de la película aparece como responsable del libro original un ignoto Adrián Suárez Passo, quien tuvo una breve carrera en la cual figura solo esta obra. El libro cinematográfico estuvo a cargo de Eduardo Calcagno. Sin que sea mencionado en otras fuentes, y teniendo en cuenta que la producción fue realizada por su protagonista, resulta verosímil pensar que el guión fue creado por los hermanos Jury, como sucedió con el resto de los filmes dirigidos por Favio.

demás películas con cantantes. Este es, en cambio, el caso del segundo título protagonizado por Leonardo como cantor, *Simplemente una rosa* (1971). Su libretista, Salvador Valverde Calvo, estaba especializado en éxitos comerciales. Hasta ese momento se había encargado de algunos guiones de Sandro, y luego sería el creador de las sagas de los 'Extermineitors' y los 'Superagentes', entre otros grandes éxitos. Su director, Emilio Vieyra, se destacaba no solo por la dirección de películas seriales, sino particularmente por manejar temas lascivos (*Sangre de vírgenes*, *Placer sangriento*, ambas de 1967, entre otras) o bien polémicos (la serie de los Comandos azules, por ejemplo). Justo antes de *Simplemente*, había dirigido una trilogía protagonizada por Sandro (*Quiero llenarme de ti*, *La vida continúa* y *Gitano*, entre 1969 y 1970). La productora Arroyo, del propio Vieyra, y la distribuidora Pel-Mex se encargaron de la película. Como puede verse, tanto el guión como la dirección y producción de este segundo filme se enmarcan dentro del cine de factura rápida orientado únicamente a la ganancia. Eso explica en buena medida las diferencias con *Fuiste mía...*, en tanto sus responsables compartían una visión muy distinta del cine. Si bien preocupados por los aspectos comerciales (cómo no estarlo, cuando la producción dependía de ellos mismos), sus trayectorias reflejan el interés por un cine de calidad estética y expresiva. Tanto Torre Nilsson como Favio, antecesor y sucesor de la Generación del 60 respectivamente, produjeron importantes cambios en el campo cinematográfico local.

Otro índice que corrobora estos cruces puede observarse en el elenco. Si bien la presencia de Leonardo Favio junto con Carola (su compañera en la vida real, nombrada al final de los créditos, pero en el mismo tamaño que él), es prácticamente excluyente, conviven en el reparto de *Fuiste mía...* una modelo en ascenso (Susana Giménez) junto a un actor emblemático de la Generación del 60 (Héctor Pellegrini), por citar solo dos casos. Sus personajes solo cumplen funciones, ni siquiera tienen nombres. Aún así, el armado ecléctico del elenco señala que los productores abordaron un abanico de fuentes para conformarlo. En *Simplemente una rosa*, las co-protagonistas son Silvina Rada y Erika Wallner. Ambas trabajaron en otras películas con cantantes (e incluso coincidieron en la

remake de *La novela de un joven pobre* que dirigió Enrique Cahen Salaberry en 1968, con Leo Dan) y luego desarrollaron una productiva carrera en la televisión. Ricardo Bauleo, la cuarta figura del filme, prácticamente pertenecía al elenco estable de Arroyo Producciones.

Canciones en el filme: cómo organizar un relato

Periodista: Favio, ¿qué es para ti un simulador?

L.F.: Bueno, depende de las circunstancias. Quizás, en este momento lo sea yo.

(Fuiste mía un verano)

En tanto *Fuiste mía...* surge como una respuesta al inesperado éxito que Favio había logrado como cantante, evidentemente este hecho condicionó su forma.⁸ Se escuchan en ella doce temas (uno más que en el *longplay*), de los cuales algunos habían sido editados como simples (*Te quiero como un niño*, *Din Don*, *Ella es*), por fuera del disco. El dúo con su esposa Carola al interpretar *Din Don* compone un momento emotivamente relevante. Probablemente ello se deba al impulso “documental” del filme, es decir, la intención que existe desde el guión y la dirección por retratar la vida de Favio-cantante. Dentro de ese marco, el dueto constituye una escena genuina, a diferencia de lo que sucede con el *excursus* co-protagonizado por Susana Giménez.

La importancia de las canciones en la identificación entre las estrellas y su público no debe ser desestimada para comprender estas películas. Según Simon Frith, “[L]os fans no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque los cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros

⁸ Cuenta Eduardo Calcagno: “Trabajamos [con Favio] algunas cosas del libro. Queríamos hacer una especie de *Los cuatrocientos golpes* porque la película trata algunas cosas de su infancia. Pero, claro, lo que yo no preví es que siendo una película comercial, iba a tener trece canciones. Calculá: trece canciones a cuatro minutos cada una... era toda la película. Era un *longplay* filmado. Pero con buen gusto, con muy buenos actores, también” (Ormaechea y Rodríguez, 2013).

mismos.” (2001: 8) Para elaborar una estética de la música popular, este autor discute la creencia de que aquella carece de valor por estar condicionada por los requerimientos de un mercado de masas. Por el contrario, sostiene que las funciones sociales de esta música están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo, lo cual lleva a comprender el magnetismo que producen ídolos como Favio.

Desde un enfoque cognitivo, Jeff Smith considera que la música en el cine puede jugar diversas funciones.⁹ Sin embargo, subraya que dentro de los procesos centrales de la cognición musical, sobresale la “congruencia afectiva”. Esto consiste en el encuentro entre lo musical y lo narrativo de manera tal que se intensifican las cualidades emocionales de los significantes cinemáticos, de manera de exceder los componentes auditivos y visuales en sí mismos. Dicho proceso forma parte de una comprensión narrativa más integral. En un relato como el de *Fuiste mía...*, que se encuentra profundamente condicionado tanto como acompañado por las canciones de Favio, es factible comprender que tal “congruencia afectiva” funcione otorgando sentido a una totalidad quizás endeble.

Por su parte, Rick Altman opone la canción popular a la música “clásica” en el cine (siguiendo a Royal Brown), al desligar este concepto del período estrictamente histórico y entenderlo de manera general como los estilos que se utilizan en el acompañamiento durante el tardío cine silente y en el sonoro. En oposición a esta categoría, la canción popular “depende del lenguaje, es previsible, cantable, evocable y compromete al físico en términos en que la música ‘clásica’ usualmente no lo hace” (2001: 24). Esto se encuentra en línea con aquello que sostiene Frith: “El placer de la música popular (...) no deriva de ningún recurso imaginario: no está necesariamente mediatizado por ilusiones o idealizaciones y se experimenta de un modo muy directo” (2001: 420).

Por estos motivos, sostengo que la clave para entender la forma de *Fuiste mía*

⁹ Son fundamentalmente cinco: 1. proveer un sentido de continuidad; 2. reforzar la unidad formal y narrativa; 3. comunicar elementos del ambiente; 4. subrayar el estado psicológico de los personajes y 5. establecer un tono o ánimo general.

un verano se encuentra en la manera en que fueron incorporadas las canciones, que aparecen fundamentalmente de tres maneras:

- a) Con un sentido documental, en cada uno de los números musicales de Favio (las seis presentaciones). Allí la puesta en escena se limita básicamente al registro, en algunas situaciones más estilizado que en otras (por ejemplo, con la inclusión de un prolijo travelling). Puede incorporar alguna breve escena.
- b) Como un *insert*, justificado débilmente por la narración. En general son escenas sin desarrollo dramático ni cohesión (o muy leve) con el resto del filme. Sirven como excusa para escuchar las canciones y cobran una forma similar a la del videoclip; es decir, que se cierran diegéticamente sobre sí mismas.
- c) Como fondo musical. En este caso, son solo instrumentales y a veces se intercalan, creando una mezcla. En alguna situación, vinculan secuencias. Funcionan como *leiv-motiv*. (Por ejemplo, la melodía de *Din Don* acompaña a Carola y Favio paseando por el parque, mientras que *Fuiste mía...* remite a la historia con el personaje de Susana Giménez.)

El comienzo del filme está dominado por la primera variante del uso de la canción. De hecho, el ingreso a la ficción a través de un criterio documental es sumamente interesante porque nos introduce en el “mundo Favio” a través de la polémica. Entre las preguntas superficiales de las revistas “del corazón” (“¿Cómo definiría el amor?”, “¿Qué quiere decir para ti la palabra felicidad?”) se intercalan los cuestionamientos sobre su rol de figura popular y cineasta.

Periodista: Leonardo, ¿es cierto que cantas para hacer dinero y luego filmar las películas que te gustan?

Leonardo: No, yo canto porque me gusta. Ahora, si eso me produce dinero, lo invertiré en mis películas o en lo que a mí me interese.

Esta pregunta responde a una cuestión que a partir de entonces rondaría la vida del artista. Repetida en las revistas y asumida como una verdad dentro de los ámbitos cinéfilos –que podían aceptar al Favio cineasta pero no al cantor popular–

este asunto volvería una y otra vez. Al día de hoy, no se inquiere a las figuras del espectáculo en qué utilizan el dinero que ganan, ni resulta frecuente que una figura popular hable con cierto descaro de sus ingresos. Sin embargo, Favio sí se veía exigido a responder estas consultas.¹⁰ Pero como él se construía a partir de la polémica, en ese pacto sincero que buscaba armar con el espectador, ingresa a la ficción desde la controversia. De hecho, la escena se filmó en el mismo momento que la conferencia real.¹¹ La cámara busca cierta soltura del documental, aunque la incorporación de las voces en *off* lo construye como un espacio de ficción.

A partir de este momento, acompañamos al ídolo en una noche de presentaciones. Los espacios donde se desarrollan los números musicales pretenden mostrar un *crescendo* cuantitativo de la audiencia, así como también la variedad de los públicos. Estos lugares son un hotel, un club social y deportivo, un club nocturno, un estudio de grabación, un teatro (con orquesta) y finalmente, un estadio. En la mayoría se insertan primeros planos del público, estableciendo un vínculo uno a uno.¹² Sin dudas esta vertiente es la más relevante del filme, tal como lo señalan las críticas, porque además ocupa toda la primera secuencia (una cuarta parte de la película), sin solución de continuidad entre las diferentes presentaciones en vivo.

A continuación, ingresamos a la secuencia con Susana Giménez, que pertenece a la segunda modalidad de uso de la canción antes enunciada. Se trata de una especie de ficción dentro de la película que no guarda ningún vínculo aparente con el resto.¹³ “La canción popular siempre constituye un bloque

¹⁰ Por ejemplo, en Gruben (1969).

¹¹ “Con Leonardo Favio y un nuevo director...”, *Clarín*, 19/4/1969.

¹² En esta modalidad “documental”, se escuchan *Quiero aprender de memoria* (hotel), *Any* (club social), *Así es Carolita* y *Din Don* (club nocturno), *Te quiero como un niño* (estudio de grabación), *No ser Dios y cuidarlos* (teatro), *Simplemente una rosa* (estadio).

¹³ Para darle un sentido, se puede pensar que es un *flashback*, pero esto solo se logra haciendo un esfuerzo de interpretación (ya que nada en el relato lo motiva) y evitando ver las marcas enunciativas, dado que se pasa a esta secuencia por corte directo (sin ninguno de los marcadores típicos, como un

coherente que parece estar escrito separadamente de las imágenes que acompaña” (Altman, 2001: 26). He aquí una de las dificultades para utilizar –o, eventualmente, “trasponer”–, canciones al cine. Por su “cualidad diegética cerrada” (Nasta), esto es, la noción de que cada canción cuenta una historia en sí misma, la puesta en imágenes de ello puede convertirse en un pleonismo. A su vez, si cada una de estas canciones parece contar una historia –por el tipo de poesía de Favio–, el propósito de crear un único relato a partir de la conexión de todo un *longplay* resulta una tarea quimérica. Esto es lo que sucede con la segunda secuencia del filme, dedicada como un excursus a esta historia romántica del pasado. Lo realmente importante aquí sucede al final, cuando el cierre de la historia habilita poner en imágenes el tema que da nombre a la película, *Fuiste mía un verano*.

A pesar de la leve conexión dramática que presentan con el relato principal estos videoclips,¹⁴ creo hallar en ellos un anclaje a nivel visual de lo que Becerra reconocía en las canciones “negras” de Favio: la “imposibilidad de representar el dolor”. Según este autor,

es que Favio no entiende el romanticismo amoroso como una experiencia que haya que ablandar o dejar atrás, sino como una percepción fija, de la que experiencia y recuerdo son partes de una misma materia. El juego doloroso vuelve a suceder cada vez que la canción llama ya no a su interpretación sino a la conexión con su verdad profunda. (Ídem: 106).

Fuiste mía un verano, que funciona como una unidad narrativa autónoma, retrata la soledad del cantante: un único plano general, estático y centrado, donde se observan un espigón y al personaje. La canción habla del verano y si bien el

esfumado, una superposición de imágenes, o un *raccord* de miradas que indique el sentimiento del personaje).

¹⁴ La puesta en escena de *Ella, ella ya me olvidó* es similar. Favio se aleja de Carola y comienza a pasear por el pueblo. Primero un plano general marca una distancia con el personaje; luego, él canta en cuadro. Se trata de una especie de “aparte” del personaje, en el cual se permite recordar un viejo amor (sin ninguna justificación narrativa, más que la pura presencia de la canción). Al final, vuelve felizmente a buscar a Carola.

espacio es el del mar, la estación es el invierno. Frío y tristeza. En este sentido, considero que Calcagno realizó una interpretación adecuada del contenido poético de la música de Favio. El plano general, propone una distancia respetuosa con aquel que sufre. No implica al espectador desde el gesto melodramático, sino desde una comprensión íntima. Como señala ponzoñosamente Becerra, la diferencia entre Sandro y Favio está en que “uno llora de mentira y el otro no llora de verdad, en que uno canta para la catarsis y el otro para la catatonia.” (Ídem: 108) La puesta en escena de estos temas musicales (junto con *Ella, ella ya me olvidó*, *Para saber cómo es la soledad* y *Vieja calesita*)¹⁵ comprende esa sensibilidad. En general, las canciones en formato de videoclip pretenden estar motivadas por el estado de ánimo del protagonista (*Ella... ella ya me olvidó*, *Vieja calesita*). En ese sentido, producen contrastes entre una música aparentemente simple y unas imágenes melancólicas, abriendo el arco poético de los temas musicales.¹⁶

Un compilado de clichés

Simplemente una rosa abre con la marca de su director: el videoclip de la canción que da nombre al filme. Se trata de secuencias que no conservan relación dramática con el relato que se presentará a partir de los títulos. Este procedimiento ya lo había probado Vieyra en su trilogía protagonizada por Sandro.¹⁷ Una apertura enfática (especialmente en *Gitano*, que espectaculariza el cuerpo semidesnudo de su protagonista), que le provea enseguida a los espectadores aquello que ansían: su ídolo cantando. Se genera un espacio del

¹⁵ *Para saber cómo es la soledad* y *Vieja calesita* corresponden a la historia de su amigo de la infancia. Mientras que *Para saber...* está construido como un fotomontaje a modo de *flashback*, *Vieja calesita*, en cambio, ilustra el estado de ánimo del protagonista a través de su acompañamiento en una plaza y la construcción de una focalización interna.

¹⁶ Valga también como ejemplo el contraste entre el verso “ya llegó la alegría” de *Vieja calesita* y el insistente plano detalle de los ojos preocupados de Favio.

¹⁷ *Quiero llenarme de ti* (1969), abre con *Yo te amo*; *Gitano* (1969), con *El dolor tiene su valle*; *La vida continúa* (1970), con *Rosa, rosa*.

puro espectáculo.

La secuencia inicial de *Simplemente una rosa* transcurre en un patio colonial. Luego habrá *inserts* de Favio en la playa y en un parque. A diferencia de las películas de Sandro, vale señalar que aquí hay un plano que anuncia el conflicto del filme, aunque todavía no se comprenda: Favio besa a una chica y, por corte directo, besa a otra.

Ya desde el comienzo se establece el modelo de puesta en escena de las canciones que predominará en el filme. Se trata de un criterio exclusivamente mimético, o bien, descriptivo-referencial respecto del contenido de la canción. Si dice “Cómo jugaba el viento / con tu pelo de niña”, en la imagen se ve un primer plano de las protagonistas despeinadas por el viento. El *summum* de este procedimiento puede apreciarse durante *El niño y el canario*.¹⁸ Dice la canción:

Posó con su boca un beso
sobre el rosado plumaje
y en su mano temblorosa
quedó dormida una rosa, que tenía corazón

La cajita de madera
la misma que contuviera
lapicitos de color
fue la morada postrera
de aquel que en su vida fuera
su máspreciado valor

Y las imágenes replican literalmente cada uno de los versos. En este procedimiento no hay lugar para nada de que se asemeje a la metáfora, ni siquiera a algún tipo de interpretación sobre la letra.

¹⁸ Tema folklórico mendocino, perteneciente al grupo Los trovadores de Cuyo.

Si bien en esta película Leonardo también interpreta a un cantante en su momento de auge –y utiliza su nombre propio–, lo que rodea al protagonista nada tiene que ver con su vida real. Sí remite, en cambio, a la matriz melodramática en el cine argentino. Todos los lugares comunes serán abordados a lo largo de la historia. Una madre devota de sus hijos, un hermanito menor, un padre fallecido. Ellos vivían al lado de las vías, pero gracias a su éxito, Leonardo le pudo regalar una casa a “la vieja”. En el medio del relato, ocurre una tragedia. Leonardo debe viajar a Córdoba por un show, pero justo el día de su cumpleaños. La madre no puede consentir estar lejos de su primogénito ese día, por lo cual decide viajar y sorprenderlo con una torta. En el camino al aeropuerto, sufre un accidente automovilístico y muerte. Fatalidad y culpa se conjugan en este acto. Al final de la película, Leonardo se pregunta (en voz *over*): “¿Para qué el triunfo, para qué el dinero? ¿No hubiéramos sido más felices en el rincón al lado de la vía?” La tensión entre el mandato de ascender socialmente a través del éxito y el imperativo de la vuelta al barrio (la necesidad de mantener el *statu quo*) se concilian en esas preguntas.

La línea romántica tampoco escapa a los lugares comunes. Dos mujeres aparecen en la vida de Leonardo: Mery/María del Mar (Silvina Rada), la amorosa y humilde maestra de inglés, frente a Diana (Erica Wallner), la autónoma empresaria de clase alta. Previsiblemente, el protagonista se ve seducido por el glamour de esta última, pero al ver que ella no está dispuesta a renunciar a su independencia económica por una relación amorosa, vuelve a encontrarse con Mery, la solícita muchachita del barrio. El orden se reestablece en la última escena, cuando celebran la navidad con su familia. Sirva la descripción de la trama para señalar el anudamiento de lugares comunes que construye el relato.

Respecto al uso de la canción, es importante señalar que los números musicales en este filme son significativamente menos numerosos. Por otra parte, los videoclips –a excepción del primero– no son absolutamente autónomos, sino que refuerzan lo que sucede a nivel de la trama, e incluyen imágenes a modo de *flashback* para completar el sentido. Esto sucede con *Mi primer cuaderno* y *El niño y el canario*. En oposición a este modelo se encuentran los momentos de Favio

como cantante. Las presentaciones en vivo cuentan el concierto en Pinar de Rocha, donde se reencuentra con Diana (canta *María va...camino a la vejez*); el recital en Córdoba, cuando muere su madre; y al final, un “Popurri” (sic) que resume su gira, ese momento previo a que revise su presente y comprenda que lo mejor es volver al barrio. La puesta en escena de esta última gira sólo contempla planos de la orquesta y primeros planos de Favio. No hay referencias al público (como sí las había en *Fuiste mía...*). Inclusive, la última canción transcurre en un espacio abstracto, sólo decorado por luz (un artilugio común de Vieyra, que ciertamente reduce los costos de producción). Ese popurrí incluye fragmentos de algunos éxitos de su primer disco (como *Fuiste mía un verano* y *Ella, ella ya me olvidó*), más otros de los siguientes. Finalmente, como música incidental no se utilizan canciones de Favio (como sí sucedía en *Fuiste mía...*), sino que estuvo encargado de ella Horacio Malvicino.

Como puede observarse, en esta película el objetivo no es dar cuerpo en imágenes a un *longplay*, sino que las canciones resultan funcionales a la trama, o bien al revés: la trama resulta funcional a algunas canciones. Sobre un esquema básico, que esta vez sí responde al modelo de “cine con canciones” tal como lo define Goity, y a los aspectos que señalaba la crítica del *Heraldo* (“estas películas van a parecer remakes de las anteriores”), la productora Arroyo generó un producto basado en los lugares comunes del melodrama argentino que se sostenía por la presencia de la estrella. Desde la puesta en escena de las canciones, por otra parte, no se exhibe ningún interés por realizar una interpretación del contenido poético (como sí notábamos en *Fuiste mía...*), sino que responde a la aplicación más absolutamente literal de su letra.

Conclusiones. La difícil tarea de dar imagen a un disco

El análisis comparativo de las dos películas que Leonardo Favio protagonizó en tanto cantante nos lleva a observar que, aún enmarcadas dentro de una misma corriente cinematográfica que se sustentaba en la presencia de los cantores, los productos finales fueron muy distintos. Producidas por personalidades

heterogéneas dentro del campo cinematográfico, evidencian disímiles sensibilidades por parte de sus realizadores. El modo en que se utilizaron las canciones en uno y otro caso (objeto central de estas películas) demuestra que esa articulación no es invariable y que puede tanto habilitar sentidos como clausurarlos, en el más esquemático mimetismo.

Evidentemente, en tanto producción motivada por el éxito de un disco, *Fuiste mía un verano* debía plasmar todos sus temas. Si bien dentro del cine “que busca ganancia” (López, 2005), los perfiles de sus realizadores condujeron a una obra que, aunque imperfecta, indagó por otros senderos de la creación. Enmarcada dentro de una moda, *Fuiste mía...* desde la puesta en escena propone un acercamiento distinto a la figura del ídolo. Reconoce el valor de lo documental y de la búsqueda poética en las imágenes, acordes a la música del cantor. Un guión inseguro, que por momentos trató de apoyarse en una construcción melodramática de los conflictos de la figura central (como lo hacían otros filmes), pero que en general sigue su impulso inicial de retratar la figura del cantante, acercándose a su vida cotidiana. No aparecen aquí hermanitos, ni madres, ni maestras, ni el barrio, tópicos habituales de las películas de cantantes. El amigo de la infancia, sin estar idealizado, responde a los orígenes humildes de Favio y a su estadía en los centro de detención juveniles, pasado conocido por su público y que él mismo había retratado en su primer largometraje, *Crónica de un niño solo* (1965). La mayor concesión al melodrama se produce en la historia con el personaje de Susana Giménez, que aparece sin dudas como algo disruptivo en el relato.

El final de la película condensa muchas de las características hasta aquí señaladas. Se trata, por supuesto, de un último número musical: una nueva versión de *Din Don*, esta vez puramente instrumental. Tras unos planos románticos de la pareja (que recuerdan mucho a los comerciales), sobre un infinito blanco aparece Favio, quien invita a Carola a ingresar al cuadro por el costado opuesto. Ambos saludan a cámara, estableciendo un vínculo uno a uno con el espectador (de forma similar a los primeros planos de los espectadores en las presentaciones en vivo). Al mismo tiempo, evidencian la representación que se ha

realizado durante toda la película a partir de un espacio completamente vacío. En la mostración del artificio, también pretenden construir una zona de autenticidad, al establecer un contrato explícito con el público.

La importancia de este período en la obra posterior de Favio resulta destacable. Como señaló Alicia Aisemberg, “[l]a nueva práctica artística [el canto] le permitió desarrollar otra poética y, en especial, lo puso en contacto con la experiencia de un nuevo público que incidió en su decisión y apuesta de ampliación masiva para sus próximas realizaciones cinematográficas” (2011: 632). Así, se distanció de su primera identificación con el “cine de autor”, para producir los éxitos más notables de su carrera cinematográfica: *Juan Moreira* (1973) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1975).

En sus filmes como cantor, la necesidad de incluir las canciones –inclusive un disco completo– en cada película produjo diferentes estrategias narrativas. La convivencia de estas modalidades generó algunas inconsistencias en el relato, aunque también sirvió para acercarse a representar de diferentes maneras la poética de ese personaje polémico y rebelde, melancólico y romántico, que fue Leonardo Favio.

Bibliografía

Altman, Rick. "Cinema and Popular Song: the Lost Tradition". En Pamela Robertson Wojcik y Arthut Knight (eds.). *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham and London: Duke University Press, 2001. 19-30.

Aisemberg, Alicia. "Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional popular de Leonardo Favio". En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. 631-650.

Becerra, Juan José. "Yo lo recuerdo ahora". En *Marimba*, año 2, número 2, mayo 2014. 104-109.

Capalbo, Armando. "Cine y televisión. Crónica de un desencuentro". En Claudio España (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1976*, Vol. I, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 454-485.

Frith, Simon, "Hacia una estética de la música popular". En Francisco Cruces y otros (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid: Trotta. 2001. 413-435.

Goity, Elena. "El género musical. El modelo se reduce al film con canciones y cantantes populares". En Claudio España (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1976*, Vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 216-218.

Karush, Matthew. *Musicians in Transit. Argentina and the globalization of popular music*, Durham: Duke University Press, 2017.

López, Daniel. "El cine que da ganancia. Productores, desde 1957". En Claudio España (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1976*, Vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. 238-265.

Nasta, Dominique. "The song: a border problem". En *Meaning in film. Relevant structures in soundtrack and narrative*. Berna: Peter Lang, 1991. 77-88.

Ormaechea, Laura y Ayelén Rodríguez. "Entrevista a Eduardo Calcagno". Archivo audiovisual "El Legado de los Maestros". Buenos Aires: Cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 2013.

Schettini, Adriana. *Pasen y vean. La vida de Favio*, Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Smith, Jeff. "Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score". En Carl Plantinga y Greg M. Smith, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999. 146-147.

Artículos de prensa

F.T.P. "Fuiste mía un verano". *La Prensa*, 4 de julio de 1969.

Gruben, Guillermo. "Leonardo Favio: ¿Psicología de la viveza criolla?". *Esquiú*, No. 462, 2 de marzo de 1969. 18-19.

L. E. E. "Fuiste mía un verano", *Heraldo del cinematografista*, No. 1975, Año 39, Vol. XXXIX, 9 de julio de 1969. 385-386.

M.C. "Quiero llenarme de ti", *Heraldo del cinematografista*, No. 1978, Año 39, Vol. XXXIX, 30 de julio de 1969. 440-441.

S/D. "Con Leonardo Favio y un nuevo director en el rodaje de 'Fuiste mía un verano'", *Clarín*, 19 de abril de 1969.

S/D. "Leonardo Favio, grave: bajo carpa de oxígeno", *Crónica*, 12 de mayo de 1967.

S/D. "Se inicia Eduardo Calcagno dirigiendo un film con Favio", *La Nación*, 27 de abril de 1969.

S/D. "Leonardo Favio, grave: bajo carpa de oxígeno", *Crónica*, 12 de mayo de 1967.