

## **Del radioteatro, Verdi y “La Salamanca”: heterogeneidad feérica, linajes otros y liminalidad en *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975)**

*María Gabriela Aimaretti*

### **Pasen y vean...**

Este trabajo se propone como un breve ensayo acerca de *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975), filme donde se advierten múltiples cruces e hibridaciones irreverentes entre cultura popular y erudita, intertextos rurales y referencias plásticas cultas, en una poética original que hace de la desmesura su principio constructivo, y de la liminalidad el atributo más atractivo de los núcleos dramáticos y el sistema de personajes.

Nos interesa cartografiar algunas pistas políticas del territorio donde se produce el filme para observar algo habitualmente soslayado: la presencia, o el rastro de la violencia política del contexto político circundante. Luego esbozaremos algunas notas en torno a la propuesta estético-poética del filme que identificamos como heterogénea y polisensorial.

Estas líneas no pretenden agotar analíticamente –como si eso fuera posible– el filme *Nazareno Cruz y el lobo* o la figura de su director. Mucha tinta y discusiones académicas y mediáticas al respecto han corrido. Más que “hablar por la película”, la propuesta es “pedirle ayuda” para pensar algunos problemas de su tiempo –y por qué no de este tiempo.

## De los aullidos de una época

Habitualmente se ha interpretado –con justeza por supuesto– que los temas del amor, el deseo y la pasión presentes en el filme remiten exclusivamente a los géneros remanentes que Favio intertextualiza: la novela popular, el folletín y el radioteatro, cuya expresión visual es más que clara en los recurrentes planos detalle de la pareja y primerísimos primeros planos de sus rostros “en afinidad con el afiche romántico” (Aisemberg, 2011: 638). Sin impugnar dicha perspectiva quisiéramos añadir un matiz político a la forma de interpretar la representación que del amor y el odio hace la película, e incluso revisar las condiciones de posibilidad política que hicieron viable su aparición: intuimos que el inestable contexto social e ideológico de la democracia peronista (1973 a 1976) se manifiesta en *Nazareno* tanto a nivel semántico como en sus condiciones de existencia material. Como bien señala Svampa:

Entre 1973 y 1976 la Argentina vivió uno de los períodos más controvertidos y complejos de su historia reciente, aquel que muestra el trágico pasaje de una sociedad movilizadora, caracterizada por una firme voluntad de cambio, aunque recorrida por la inquietud social, al autoritarismo y la violencia política; una sociedad desarticulada, sumergida en una crisis plural, a la vez social y política. (2003: 1)

La autora indica que en el período mencionado se suceden tres fases demarcadas por las presidencias constitucionales: la primera vinculada a la gestión camporista; la segunda al tercer mandato peronista, y la última a la presidencia de María Estela Martínez de Perón. Mientras la primera se corresponde con un momento de alta efervescencia política y movilización de masas, la segunda es la condensación de contradicciones de todo tipo, el debilitamiento del modelo

nacional-popular y la exacerbación de las tensiones debidas a un imposible proceso de institucionalización de las mayorías movilizadas. El tercer momento, precisamente aquel en el que se sitúa la puesta en marcha del proyecto de *Nazareno...*, es comprendido por Svampa como aquel donde el modelo populista se disuelve, se desarticulan –vía represiva– las fuerzas sociales organizadas políticamente, se refuerza la opción por el militarismo de las formaciones de izquierda y se genera el avance militar en el poder tras el vacío de autoridad presidencial.

*Nazareno Cruz y el lobo. Las palomas y los gritos...* es la quinta película del actor y director Leonardo Favio, y fue estrenada en el crispado año 1975. Juan Domingo Perón, exiliado y proscrito por dieciocho años, había retornado al país en 1973 en medio de un altísimo nivel de movilización social y participación política de la mayoría de la población, cuando Héctor Cámpora, uno de sus colaboradores más cercanos, estaba a cargo del gobierno. Poco después, tras la renuncia de este último y nuevas elecciones, Perón fue electo presidente por el 62% de los votos, pero menos de un año después murió quedando a cargo su última esposa y vicepresidenta democráticamente elegida. Quien en realidad manejaba el poder era el ministro de Bienestar Social, José López Rega, responsable principal de la organización parapolicial “Alianza Anticomunista Argentina” o “Triple A” que, no satisfecha con la colocación de bombas en locales partidarios y las amenazas públicas en tanto tácticas de represión ilegal, sistematizó la práctica de secuestros, detenciones y torturas clandestinas seguidas de muerte a militantes obreros y de agrupaciones de izquierda.<sup>1</sup> Lo cierto es que desde el retorno de Perón a la Argentina, y con mayor recrudescimiento después de su fallecimiento, dentro del peronismo se agudizaron las contradicciones entre la

---

1 El informe de la CONADEP señala a la Triple A como responsable de 19 homicidios en 1973, 50 en 1974 y 359 en 1975.

facción derecha que aglutinaba a la burocracia sindical, y los variopintos sectores de la izquierda juvenil.

Durante el breve período democrático de la década del setenta (1973-1976), *interregno* temporal de abigarrada complejidad, Favio produce y estrena tres filmes: *Juan Moreira* (1974), *Nazareno...* (1975) y *Soñar soñar* (1976). Precisamente, entre la euforia de la así llamada “primavera camporista” y la instalación del terror posgolpe de Estado, rueda y presenta la película que nos ocupa: un tiempo de –y permítasenos la relación semántica con el segundo término del título del filme, “lobo”– encerrona, arrinconamiento, rodeo, asedio, intimidación, cuando la violencia civil y parapolicial se incrementó considerablemente hasta convertirse en parte de la dinámica social cotidiana. En el marco de lógicas guerreras-binarias que discriminaban amigos de enemigos, el accionar de la “Triple A” se extendió, y se acrecentaron las prácticas de guerrilla urbana:

Las estadísticas muestran que solo en el año 1975 la cantidad de asesinatos políticos, debidos tanto a la represión ilegal como a la violencia guerrillera, alcanzó la cifra de 860 personas. Desde la izquierda armada, una de las características del período es que las principales organizaciones armadas, ERP y Montoneros, fueron subordinando la estrategia política a la lógica militar. Tanto la significativa reducción del espacio de la política institucional como la primacía de una lógica militarista tuvo grandes consecuencias, pues creó nuevas oportunidades para el regreso y relegitimación de las Fuerzas Armadas. (Svampa, 2003: 25)

La espectacularización de la violencia de la guerrilla urbana le dio la posibilidad al Ejército de “recuperar” su perfil salvífico: así, apoyado en una serie de operaciones de propaganda mediática y distorsión de la información, aplicó y justificó procedimientos y métodos autoritarios de control social que irían generalizándose. Aunque eran propios del

terrorismo de Estado, estos ya habían sido validados tácitamente por Perón bajo el régimen constitucional y eran la continuidad del accionar de la “Triple A”. Así se recrudecen la censura, las listas negras, el cierre de publicaciones políticas, los desplazamientos de figuras del progresismo de izquierda de la gestión estatal e incluso la “depuración ideológica” de los claustros universitarios. Resultan elocuentes las palabras de Favio respecto al clima político que enmarcó la producción de *Nazareno...* y el tipo de “respuesta” –estética y ética– que se propuso dar en aquel momento:

Esa película se gestó cuando en el país se desarrollaba esa enorme lucha por saber cuáles eran los buenos, cuáles eran los malos. Todos se debatían pensando si el peronismo, si la izquierda, si la derecha... El que elegía el amor estaba perdido. En ese momento eran todas mezquindades. La historia de Nazareno me pareció una buena metáfora. Es una película que parte de mi ingenuidad, de haber pensado que enviando mensajes se iban a poder apaciguar los ánimos. (Favio en Schettini, 1995: 138)

Es notable cómo en semejante contexto político y en el marco de una economía desorganizada que tendía a la precarización laboral, la inflación, la desindustrialización, la puja intersectorial y el creciente protagonismo del capital financiero por sobre el productivo –esto es, la dificultad para sostener un modelo socioeconómico nacional y popular–, se apuesta a una súper-producción. Con una inversión descomunal de 500 millones de pesos, la película contó con equipo técnico de setenta personas y doscientos extras, escenografías de grandes dimensiones, uso de costosas cámaras y lentes; y más de tres meses de rodaje (septiembre-diciembre de 1974), entre Alta Gracia,<sup>2</sup> Bella Vista y los antiguos estudios San Miguel –luego rematados. Sin embargo el éxito de

---

2 Más exactamente en “La Paisanita” a 12 km de aquella.

taquilla, superando los 3.400.000 espectadores, hizo que los dividendos producidos excedieran el capital arriesgado. El filme, que desde la perspectiva de su realizador era el más maduro técnica y narrativamente de los que había hecho (por el uso del color, el manejo técnico de cámaras y la elaboración del guión), fue estrenado el 5 de junio de 1975 en los cines Atlas, Premier y Callao (más siete barriales), con la confirmación simultánea de que había sido seleccionado para representar a la Argentina en el Festival de Moscú a realizarse entre el 10 y 23 de julio del mismo año.<sup>3</sup>

Apenas dos días después de su debut fue exhibido, de forma absolutamente extraordinaria, en la quinta presidencial de Olivos en una función especial a la que asistieron la presidenta; el ministro de Bienestar Social; el jefe de la Casa Militar, Capitán de Navío José Antonio Ventureira; el presidente de la Cámara de Diputados, Raúl Lastiri; los ministros del Interior, Relaciones Exteriores y Culto, Justicia, Defensa, Economía, Cultura y Educación y los comandantes en jefe del Ejército, la Marina y la Aeronáutica. Al respecto, Héctor Kohen compara: “Si dos años antes el presidente Cámpora había concurrido a una función del Atlas como un espectador más de *Juan Moreira*, ahora es la película la que debe viajar hacia la sede del gobierno. La transformación del contexto de recepción de los filmes se traza en el arco que va desde la eufórica ocupación de las calles hasta el aislamiento en la residencia oficial” (Kohen, 2005: 631).<sup>4</sup> Confeso peronista,

---

3 Aunque no resultó victorioso en Moscú, el filme fue ganador del premio a la mejor película, mejor actriz de reparto (Nora Cullen) y al mejor trabajo de investigación cinematográfica en el XIII Festival Cinematográfico Internacional de Panamá (1975).

4 La relación que tuvo *Juan Moreira*, en términos político-ideológicos, con su contexto de producción es más definida que la que construyó *Nazareno*. Héctor Kohen sostiene que en aquella: “Favio no ilustra un tema ya tratado por la literatura y el teatro populares de finales del siglo XIX, sino que, al interpretarlo eligiendo libremente los medios artísticos, historiza “lo nacional y popular”, reificado por los nacionalismos de la época” (2005: 630). Ver además el valioso trabajo de Aisemberg (2011) “Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional-popular de Leonardo Favio”, en *Una historia del cine político y social argentino. Formas, estilos y registros*, vol. II. Buenos Aires, Nueva Librería.

aunque de adscripción más afectiva que orgánica, en aquel momento Favio admitió:

Seguro que el que yo haya hecho “*Nazareno...*” ahora tiene que ver con el momento que vive el país. El cine debe estar al servicio de las necesidades del pueblo. En este caso hay un gobierno popular. Si ese gobierno me pidiera que yo hiciera determinado tipo de cine yo lo haría porque entiendo que mis ambiciones de artista y creador tengo que postergarlas en beneficio de una comunidad. “*Nazareno...*” tiene que ver con este momento del país, con mi momento interior, en tanto es un canto de amor, un llamado a la reflexión. (1975: 6-7)

Aunque tal vez solapada, consideramos que aun en el marco de un “cuento de hadas” como fue concebida por su director, la película deja traslucir la problemática de una sociedad que ha asumido como parte de su dinámica colectiva formas agresivas de relación en las cuales no es posible la mediación, el consenso y la aceptación de la diferencia, donde el trabajo de la política se transforma en la acción a través de las armas. Un “canto de amor” para un tiempo desconcertante y convulso; “un llamado a la reflexión” ante un clima político e institucional vertiginoso y cambiante, sobre todo dentro del peronismo que se hallaba internamente fracturado y en medio de una despiadada lucha por el poder.<sup>5</sup> Con todo, aunque la adhesión política peronista de Favio nunca fue ortodoxa, ni en organizaciones juveniles armadas, así como tampoco cumplió funciones públicas siendo parte del

---

5 De hecho, aludiendo al primer retorno de Perón en noviembre de 1972 acompañado por figuras del campo político y cultural argentino —como forma de protección y salvaguarda ante un posible atentado—, Favio, parte de la comitiva, señaló: “En aquel momento, yo creía que el futuro era del sindicalismo. Estaba convencido de que nuestro futuro iba a ser controlado por las organizaciones obreras (...) Eran momentos difíciles. Todo te confundía” (Favio en Schettini, 1994: 180-181).

aparato estatal,<sup>6</sup> frente a la posible duda en torno a cuál era la corriente del peronismo en la que tenía que enrolarse en las distintas etapas históricas, Favio aseguró: “Yo no he optado por ninguna corriente (...) Yo me aferro a los Evangelios (...) [su doctrina]” (Favio en Schettini, 1994: 179).<sup>7</sup> De hecho, aunque no es suya sino de uno de los personajes de la novela *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano, el realizador se pronunció con una frase que resume su experiencia peronista y lo que él considera es el sentimiento del pueblo peronista: “Yo nunca me metí en política, siempre fui peronista” (Ídem: 217).

En este punto cabe preguntarse: ¿cuánto de la “utopía peronista” de Leonardo Favio, expresa el amor de Nazareno y Griselda? ¿Será que la tensión entre el júbilo erótico, desmesurado y fecundo de los protagonistas –Griselda muere embarazada–, y el odio, la aniquilación y la intolerancia que se observa en algunos personajes y en ciertas acciones del “pueblo”, expresa la visión que Favio tenía de su presente político?:

(...) la revolución peronista pasa por la alegría. Es hermosa y es alegre, como era Evita. No es una revolución de ceño fruncido. Es alegre, es vital (...) donde veas sangre, por ahí no pasó el peronismo (...) Siempre digo que el peronismo es un acto de amor, donde la solidaridad y el amor hacia tu prójimo

---

6 Asimismo hay que destacar que Favio aceptó participar en la organización del acto que recibiría en Ezeiza al Gral. Perón en su vuelta definitiva del exilio en junio de 1973. “A Favio lo habían convocado para diseñar la puesta en escena, que constaba de una escenografía compuesta por tres fotografías de grandes dimensiones (su idea inicial de colocar a Perón, Evita y Cámpora, se modificó con el reemplazo de este último por la figura de Isabel), y además incluiría una orquesta sinfónica y un coro de cien o doscientas personas” (Aisemberg, 2011: 633).

7 Incluso en lo que refiere a su carrera como cantautor, aclaró que no le interesaba convertirse en un “músico político”: “(...) nunca pude ser cantante político (...) No me interesa esa línea (...) Silvio Rodríguez estalla de amor por su revolución. A él yo se la creo, porque exahala sensualidad. Lo de él con la revolución es una pasión tan sensual como la que se puede tener por una mujer, o por Cristo (...)” (Favio en Schettini, 1994: 172).

–milite donde milite– debe ser un acto reflejo y ciego (...).  
(Favio en Schettini, 1994: 184-185)

Observemos entonces cómo se mediatiza la violencia circundante en el sistema de representación del filme, especialmente en lo que hace a los personajes. Entre la fiesta y la caza, la caracterización del “pueblo” que ve nacer y crecer a Nazareno no es ingenua: cómplice e hipócrita en un primer momento se vuelve festivamente irreflexivo al naturalizar el acto de perseguir y acabar con el lobisón “en legítima defensa”. “Es que perseguir al lobo era una fiesta. La gente es así. Y si no, pensá cuando iban a Plaza de Mayo por la Guerra de las Malvinas, y al poco tiempo iban a la misma Plaza de Mayo contra la guerra de las Malvinas...” (Favio en Schettini, 1994: 143). En una escena de enorme fuerza dramática, enfocadas en sendos *travellings* horizontales e inversos en dirección, Damiana (madre de Nazareno) y la Lechiguana atraviesan, *perforan* el pueblo con su palabra, “vociferando” verdades ocultas: “¿Cuándo será lobo Lechiguana? (...) ¿Dónde llevaré mis cabras en las noches de luna llena Lechiguana?”, pregunta un poblador agazapado detrás de una puerta. “Al mismo sitio donde tu pobre mujer se oculta cuando vos te emborrachás y golpeás a tus pobres animales y tus hijos”, contesta la madrina del recién nacido. Oscilando entre el amor y la fascinación por Nazareno-muchacho, y el horror y la violencia contra el Nazareno-lobo, el “pueblo” es el primer antagonista del protagonista. Desde su mismo nacimiento lo repudia, y a través de sus prácticas la película desliza el problema de la definición de lo humano y sus límites, su capacidad de cambio y transformación, así como también el problema ético de los derechos de ese otro diferente.

Un personaje que condensa de un modo peculiar la enajenación identitaria a causa del ejercicio de la fuerza –entre atributos de la víctima y del victimario– es el viejo Panchito, interpretado por Saúl Jarlip, y definido por Favio como

un “alienado”, la representación de la desesperanza: “No hay cabida para seres como él: los usan para la violencia y después no les dan más participación” (1975: 8). Panchito repite mecánica y vaciamente las venias militares mientras dice: “Guerra no mala, guerra linda ¿‘poi de guerra? Aburido”, o balbuceando en un italiano castellanizado cuánto comía en las casas de los pueblos a los que llegaba durante la guerra –o los pueblos que su ejército ocupaba–: “Por lo menos en la guerra sacábamos panes, gallinas, bailábamos con las chicas de las aldeas”. Otro personaje muy atractivo en lo que hace a la simbolización de la violencia es Fidelia, cuya boca –enfocada en un cuidadoso plano detalle– abre la secuencia de créditos y la leyenda misma de Nazareno Cruz. Esa boca canta monótonamente desde el comienzo hasta el final de la película un copla infantil que es ya un aglutinador semántico de las ideas de muerte, asesinato y barbarie: “Un bichito colorado mató a su mujer/ con un cuchillito de punta alfiler/ Le sacó las tripas, las puso a vender:/ A veinte, a veinte, las tripas calientes de mi mujer”. Ana Amado tiene una sugestiva interpretación sobre el sentido de inocencia arrasada que se concentra en la figura de Fidelia:

Favio retoma la fuerza emotiva de la niñez como figura de la inocencia arrasada por el vendaval de la violencia en la década del setenta. En *Nazareno Cruz y el lobo*, película donde la leyenda y los mitos del folclore son apenas el punto de partida de un despliegue de arquetipos en los que las fuerzas del mal, Lucifer incluido, arrasan a sangre y fuego de modo inmisericorde a un pueblo inocente, ubica a un niño (suerte de angelito popular apócrifo y muy maquillado interpretado por una niña) cuya mirada desconsolada y lágrimas silenciosas componen una de las escenas visualmente más pregnantes en su cualidad profética ofrecidas por el cine de aquellos años de plomo. (Amado, 2013: 157)

En el comienzo de esta sección señalamos que, además del plano semántico y sus relaciones con el contexto histórico, hay en las condiciones materiales de existencia del filme, huellas, marcas, residuos de la violencia circundante. Para comprender esto sería necesario destacar que *Nazareno...* no habría sido originalmente el quinto largometraje de Favio, sino el nunca rodado *Con todo el amor de Severino*, cuyo libro correspondía a Osvaldo Bayer y la adaptación a los hermanos Jury. Ya en octubre de 1972 los diarios informaban sobre el proyecto y las intenciones del realizador en filmar la vida del líder anarquista. En noviembre de 1973 Favio viajó a Europa para conseguir distribuir *Juan Moreira* en España e Italia, y en Roma pudo concretar los primeros acuerdos para una futura coproducción con la empresa italiana Jumbo, que hiciera posible no solo la financiación del proyecto sobre el líder ítalo-argentino sino también la participación de artistas europeos y distribución en Europa. El argentino radicado en Italia George Milton contribuyó con sus contactos a que Favio mantuviera positivas reuniones con la productora, aprovechando además el éxito editorial en Italia del libro de Osvaldo Bayer *Severino Di Giovanni, idealista de la violencia*. Favio incluso había declarado que ya pensaba en un futuro equipo de trabajo que incluía a Juan José Stagnaro para la fotografía, Juan García Caffi (ex integrante del cuarteto Supay) como compositor de la música, Gian-Franco Pagliaro como lector de las cartas de Di Giovanni y Rodolfo Bebán en el papel protagónico (aunque la empresa italiana habría presionado para que ese rol lo cumpliera Miquele Plácido). El diario *La opinión* señala:

De acuerdo con las declaraciones de Favio en Roma, la versión “puede desatar una verdadera tempestad ideológica en la Argentina”. Los hermanos Favio han tomado, de esta historia política, los elementos romántico individuales de la figura de Di Giovanni, considerándolo como “una reacción

elemental de puro impulso, frente a la violencia de arriba”. Centrarán el filme en la defensa del anarquista por el teniente Franco designado defensor de oficio por el tribunal militar que lo condenó a muerte y que se “extralimitó” en su argumentación y fue castigado. Los Favio sostienen haber descubierto un dato desconocido y que contradice toda la documentación existente: la defensa habría sido “inspirada” por el entonces mayor Juan Domingo Perón, que poco antes había participado del golpe militar del 30. ( 14-11-1973)

El 21 de noviembre el diario *Crónica* publica una pequeña nota donde Favio expresa qué representa para él la figura de Severino: “Nada más y nada menos que el fiel reflejo de su época. Su lucha estuvo siempre profundamente emparentada con las necesidades de un pueblo hambriento de justicia e igualdad”. Sin embargo apenas cuatro días después el mismo diario señalaba en una nota sin firma, pero con algo de suspicacia, sobre la figura de Severino que: “(...) a causa del matiz que le dieron los años, ha cobrado ribetes románticos que, en cierta medida, endulzan la imagen de quien fuera considerado en su época un *antecesor de los actuales extremistas*”.<sup>8</sup> Poco después “se decide” la interrupción del proyecto: el 6 de diciembre, Favio anuncia para *TV Guía* la “postergación” de *Severino...* y el comienzo de un nuevo filme, *Nazareno Cruz y el lobo*. Dos meses después de este pronunciamiento, el 3 de febrero 1974, queda definitivamente clausurado el proyecto del anarquista. “Favio abandona un tema comprometido” titula el periódico *Mayoría* la nota que transcribimos parcialmente:

El tema era ciertamente muy comprometido. Di Giovanni, anarquista “duro” de la década del 20, organizó un grupo militante que constituyó, probablemente, el primer antecedente

---

8 El destacado es nuestro.

americano de guerrilla urbana y murió fusilado por la dictadura militar de 1939 (...) no puede afirmarse que la obra caiga en un momento oportuno para el actual gobierno argentino: Favio es conocido por su activa militancia peronista, y el filme, recordando el primer grupo guerrillero argentino, desemboca en una polémica demasiado actual (...) [después de sus reuniones con la productora] se sucedieron las conversaciones confidenciales de autoridades argentinas y amigos para lograr que el director cambiara de tema por otro menos conflictivo.

A tres meses del rodaje, en junio de 1974 Favio ya tenía listo el diseño final de *Nazareno Cruz y el lobo* y muy lejos quedaban sus intenciones por filmar la vida de Severino Di Giovanni. Si bien varios fueron los filmes que quedaron solo en los anuncios y bosquejos del director, como por ejemplo uno sobre la vida de Jesucristo, el caso de la película sobre el anarquista es diferente: se habían avanzado los compromisos con una productora italiana que aportaría buena parte del presupuesto y Favio ya contaba con un equipo de trabajo que respondía con justeza a sus necesidades artísticas. Sin embargo, la presión de un contexto político cada vez más violento, trastocado cualquier parámetro de orden-en-común, y atravesado por dinámicas sociales cada vez más caóticas, Favio optó por su propia utopía, los Evangelios peronistas: el amor y la oralidad popular. En la segunda sección de este trabajo profundizaremos sobre esta opción: su genealogía y caracteres.

## **Un linaje bastar(dea)do: experiencias y consumos populares**

Con dirección y guión de Favio junto a su hermano Jorge Zuhair Jury, *Nazareno...* pertenece a la así llamada “segunda trilogía” que se inicia con *Juan Moreira* y culmina con *Sañar*,

*soñar*. Aquí se profundizan, amplifican y recargan las opciones estéticas que ya aparecían en su película anterior: “(...) encontramos la línea del cine popular, del gran espectáculo a todo color, del desborde visual y sonoro, de los grandes héroes románticos y de los arquetipos revolucionarios del imaginario peronista de los tempranos setenta” (Paladino, 2010: 45).<sup>9</sup>

Propuesta estética en consonancia con el clima cultural de la época, el filme es un rechazo programático al cine de autor elitista, intelectual y sus modelos europeos. A fines de 1973, en la misma nota donde señalaba la postergación de *Severino...*, el director explicaba en estos términos su siguiente proyecto: “Será como volver a la raíz popular, a la fábula que dio nacimiento al teatro en América Latina, *será como recuperar la emoción que vivíamos* de pibes al escuchar los radioteatros de Chiappe, un autor que como ninguno supo plasmar el sentir cotidiano de nuestra gente” (Favio, 1973).<sup>10</sup> Efectivamente, *Nazareno...* está basada en –y es un homenaje a– el radioteatro del mismo nombre que creara Juan Carlos Chiappe en 1948, y que hacia 1951-1952 a lo largo de setenta y ocho capítulos en la voz de la Compañía Ubaldo Falcón, transmitiera “Radio del Pueblo” (y luego retransmitieran para el interior del país con un éxito rotundo 32 emisoras).<sup>11</sup>

La obra de Chiappe, y luego el filme, retoman la leyenda popular campesina del lobisón, que pertenece a una matriz

---

9 En el momento de su estreno estos rasgos fueron interpretados por Beatriz Sarlo como parte de un discurso próximo al populismo: Favio es el director argentino que se hace cargo de temas, situaciones, mitos que, en nuestro país, están relacionados en profundidad con las experiencias actuales o la historia de amplios sectores populares. En su obra se reconocen sin dificultad núcleos centrales de lo que, desde mediados del siglo pasado, constituyó un repertorio contradictorio y heterogéneo de temas que tenían que ver de manera directa con la vida y cultura del pueblo (...) [el de Favio es un caso que] debe vincularse con el fenómeno del populismo peronista (...) (Sarlo, 1975: 25).

10 El destacado es nuestro.

11 “Del Pueblo”, la emisora más popular de ese momento valga la redundancia, abastecía a una audiencia numerosa con varias compañías, y según Eduardo Romano (1985) Juan Carlos Chiappe contaba con dos –Compañía Rutas y Juventud– cuyos radioteatros se transmitían a las 14 y 21 hs, respectivamente.

narrativa que aparece en la Antigüedad clásica y desde Europa irradia hacia América. Sin embargo, Favio tomó el radioteatro como un punto de partida, pues la importancia de recuperar la fábula radica no solo en la introducción de la cultura popular en nuevos marcos y el re-descubrimiento, vía Favio, de autores margina(liza)dos; sino más bien –o también– en la recuperación de una *experiencia de consumo cultural popular* muy específica: “Viví momentos muy especiales escuchando el radioteatro allá en Mendoza (...) Yo tenía mucho miedo de no haber transmitido un 50% de lo que Chiappe transmitía. *Es decir la cosa sensitiva, la que hace vibrar de golpe*” (1975: 7-8).<sup>12</sup>

Hagamos un pequeño rodeo por la radio y el radioteatro, para comprender mejor algunos caracteres de esa experiencia de consumo “sensitiva” de la que habla Favio.

Ya en la década del cuarenta la radio tenía consolidado su poder y desarrollo económico, con un alto impacto, extensión y pregnancia en las formas de consumo masivo. El radioteatro constituye un género definitorio y caracterizador de la radio argentina en tanto medio de comunicación y vehiculizador de la cultura popular. Inicialmente organizó sus historias con un esquema de probada eficacia en el folletín, mezclando canciones, motivos folclóricos y melodramáticos:

Sobreabundaron los problemas de identidad, los inocentes condenados, las madres solteras, los amores imposibles, los huérfanos, los grandes villanos y las criaturas absolutamente angelicales (...) La misma naturaleza del medio radiofónico, poco propicia para la marcación de matices y para la utilización del conjunto de los recursos autorales y actorales, acentuó el carácter esquemático y estereotipado de los personajes, y así las heroínas marcaron su desamparo y sus angustias llorando incansablemente, y los villanos, por encima de toda

---

12 El destacado es nuestro.

medida, imitaron sus voces hasta convertirlas en abyectas e intolerables expresiones de la perversidad humana. (Rivera, 1985b: 66-67)

Entre las décadas del treinta y cincuenta la oferta de radioteatros fue cuantitativamente numerosa y amplia en su espectro, precisamente porque uno de sus rasgos radicaba en la “capacidad de diversificarse en distintos subgéneros y satisfacer a públicos y gustos disímiles. La primera línea en desarrollarse fue el radioteatro campero o gauchesco, que evidenció el impacto de las migraciones internas de los años treinta en la cultura porteña (...) y entroncaba con una sensibilidad masculina y fantástica” (Cosse, 2007: 134-135).<sup>13</sup> Los autores solían terminar los capítulos “sobre la marcha”, y en general nadie conservaba los libretos: “Esa despreocupación puede ser interpretada como un verdadero juicio despectivo, pero también como la dinámica propia de un género y un medio específicos” (Romano, 1985: 57).

Con estas características y consumidos masivamente, la crítica culta asoció los radioteatros a una suerte de “bestia negra” de los medios u ominosa “antipartícula” desastrosa y anárquica contra el buen gusto, el arte y la cordura social (Rivera, 1985a: 46). Su poder de evasión, distensión y compensación social para los sectores más humildes de la población, supuestamente marcados por el estigma de la frustración, el tedio y la simple monotonía de lo cotidiano, fue y aún es visto como un efecto nocivo y alienante. Sin embargo recuperemos la consideración de Jorge Rivera sobre la capacidad de “evasión” ficticia de este producto, para poder desde allí revisar la propuesta de *Nazareno...*:

---

13 Del género campero habría surgido más tarde el de corte histórico, seguido por las adaptaciones de clásicos del teatro y la literatura universal e infantil; luego el género de aventuras, el policial y el detectivesco, el de corte romántico y el de trama familiar-costumbrista.

Existe, por el contrario, *un tipo de “evasión” que puede llegar a enriquecernos (...)* por reconciliación con el absurdo (...) la obra podrá ser una exaltación formalista, *una afirmación estética de la experiencia*, un código que encuentra validación en sí mismo, la reelaboración incesante de un prístino universo de arquetipos, un vehículo pragmático de educación y elevación social, una mistificación a través de la cual el mito y la fabulación destierran a lo verosímil y a lo “conveniente” –socialmente considerado– para subyugar al espectador con su ambiguo magnetismo fascinatorio, etc. (Rivera, 1985: 49-50)<sup>14</sup>

Si Favio recupera el radioteatro de Chiappe lo hace consciente tanto de la envergadura que la radio había tenido y tenía sobre grandes masas de población en tanto medio de comunicación, entretenimiento e información, como del carácter fascinatorio y fantasmal de la cultura radioteatral, cuya formación estética, sentimental e ideológica, fue decisiva durante largo tiempo entre aquellos sectores. Desde allí elabora una propuesta que hace de la obra una “afirmación estética de la experiencia” en función de un tipo de “evasión enriquecedora”. Por ello retoma rasgos específicos de la cultura popular: en la historia (incorporación de temas, motivos, íconos), como en relación a los canales de transferencia, comunicación, circulación y consumo (tonos y climas narrativos).

Centrando el análisis en este segundo nivel es posible observar la presencia de un linaje Otro, “bastardo”, constituido no solo por el rescate de procedimientos propios del folletín, la canción popular, la telenovela y elementos estéticos del cine social nacional,<sup>15</sup> sino también –y sobre todo– por sus efectos

---

14 El destacado en nuestro.

15 Como por ejemplo en la secuencia de la muerte de Jeremías y sus hijos, en alusión a *Los isleros* (Lucas Demare, 1951): “Se trata de una reelaboración de una escena emblemática de *Los isleros* retomada por Favio al emplear la misma situación dramática y el escenario natural del río, pero en especial al apropiarse de su concepción del montaje sonoro que genera intensidad dramática por medio de mugidos de los animales, gritos de los hombres y la extrema fragmentación de los planos” (Aisemberg, 2011: 639).

espectatoriales o de recepción, que el filme busca semejar. Estaríamos frente a una película-homenaje a la historia de los artefactos y experiencias culturales que *cuentan y hacen vivir historias*: desde los narradores orales, los agoreros de los pueblos, los juglares, los payadores, los cantores populares y los periódicos ambulantes, hasta el universo del circo, la radio, la televisión y el propio cine. De hecho, el cuento narrado alrededor del fuego es un antecedente clave en una cadena que va desde el fogón al radioteatro, del radioteatro al cine:

Se trata del encuentro más claro entre un emisor comprometido y un receptor activo (...) el narrador consustanciado con el acontecimiento al punto de insuflarle emoción y suspenso al relato; y el oyente atrapado en el círculo mágico, siendo transformado como parte del argumento (...) la experiencia circular del fogón, alrededor de la fogata, le otorga magia al relato (...). (Maccarini, 2006: 71)

Reemplácese fogón por radiotransmisor, y este último por la sala de cine, y se encontrará con un Favio *payador/narrador de cuentos populares*. Reflexionando sobre el radioteatro, Eduardo Romano nos da una clave de comprensión muy productiva para analizar el caso de *Nazareno*...:

(...) podría afirmarse que los menos escolarizados buscaban en el radioteatro “platos fuertes” imaginarios sin mayores recaudos verosimilistas, *energéticos excitantes de la sensibilidad*—por eso las voces altas, los ruidos estridentes y rasgos exagerados— que bordean siempre, del registro verbal a las situaciones, un clima violento, *el del sistema en que vivimos y el cual desenmascara así, sin advertirlo, su deformadora idiosincrasia*. Los sectores más asimilados a las pautas fijadas por los grupos dirigentes prefieren (...) versiones banalizadoras de obras prestigiosas con otros cánones perceptivos: un realismo detallista, supuestamente imitativo, del que (...) queda

excluido todo lo “desagradable”: guerras, delincuencia, política, huelgas, etc. (Romano, 1985: 61)<sup>16</sup>

Si Favio se construye como meganarrador popular, demiurgo de universos “energéticos excitantes de la sensibilidad”, lo hace además con el aprendizaje recabado durante su estelar carrera dentro de la canción popular a fines de los sesenta y principios de los setenta: su complicidad con el público masivo comienza en ese momento y se aprende arriba de los escenarios. Aunque el rédito económico fue una característica significativa de su trayectoria como cantante<sup>17</sup> y en buena medida le permitió continuar con su obra fílmica (donde gracias a ese dinero podía tener incidencia como productor), no debe soslayarse la reivindicación estética que Favio siempre le otorgó a este formato, y el sentido vocacional-familiar que le dio a su profesión como cantautor:

En mis ancestros está esa necesidad de contarle al mundo lo que te anda por el alma. A veces puedo responder con una ironía, satirizándome a mí mismo, pero hablando seriamente yo sé que las mías son canciones simples en [las] que me gusta narrarle cosas a la gente. Por eso narro cosas de mi pueblo, narro la historia de mi momento, mis sensaciones, todo dentro de un marco de simplicidad y sin querer deslumbrar a nadie. (Favio, citado en Schettini, 1994: 171)

Creemos que la búsqueda que guía, motiva o da sentido profundo a la estética saturada del filme consiste, precisamente, en emular la *experiencia de consumo popular* de aquel linaje bastardo. En el campo de interacción con un artefacto

---

<sup>16</sup> El destacado es nuestro.

<sup>17</sup> Como cantante participó en los filmes *Fuiste mía un verano* (Eduardo Calcagno, 1969) y *Simplemente una rosa* (Emilio Vieyra, 1971).

de la cultura el término “experiencia” refiere a la propuesta vivencial-sensible implícita en los objetos u obras. Sugiere cierto tipo de mediación, contacto o encuentro con la belleza a través de un hecho cultural, que permite que el sujeto se experimente como Sujeto de su experiencia (Innerarity, 2002).<sup>18</sup>

Así desplegando una poética visual del derroche –donde se hace un intenso uso expresivo del primer plano, se valora puntillosamente la composición del cuadro y el tratamiento del color, se lleva al límite la reiteración de audaces movimientos de cámara, se satura una puesta en escena ya estridente– se concreta no solo el carácter “ilusionista” de lo visual, sino que se promueve el vértigo espectacular como efecto de visionado. La acumulación de sentidos a través de la redundancia y la superposición de textualidades narrativas en una heteroglosia (Bajtín, 1989) irreverente y barroca, consigue un efecto de densidad visual y audible, donde la pérdida de funcionalidad narrativa está en pos de conseguir una *embestida sensible al espectador*. Favio dispone los distintos sistemas expresivos a favor de la consecución de un *sentido feérico* en la experiencia de visionado: ahí radica su potencia y su irreverencia.

Para nombrar ese efecto, esa búsqueda en *Nazareno...* se ha hablado de un deliberado carácter operístico. Creemos más bien que la imagen de la “feria” es más acertada para referirse a la película debido a dos elementos que dan cuenta tanto de su dimensión de experiencia popular como de su “linaje Otro”. Por un lado, como en toda feria, hay una presencia simultánea de lo heterogéneo, lo diverso, que puede yuxtaponerse, solaparse, relevarse o coexistir paralelamente sin mezclarse por completo; por otro desde esa multiplicidad,

---

18 Explicando la noción de experiencia estética en Robert Jauss, Daniel Innerarity destaca: “La diferencia estética reside en que las experiencias del mundo de la vida son transportadas imaginativamente hacia una ‘experiencia de segundo grado’ (...) [las obras] no nos sacan del mundo de nuestras experiencias ni nos liberan de él: nos dan la libertad de comportarnos experiencialmente con el mundo de nuestra experiencia” (2002: 17).

es manifiesta la apelación o estímulo a los sentidos. No debe olvidarse tampoco que esta imagen de la “feria” desde la cual pensamos la experiencia a la que tiende *Nazareno*... tiene más de un punto en común con el dispositivo “cine”, además de haber sido su primer ámbito espectral de consumo: en toda feria, tal como sucede en el cine: divertimento/entretenimiento, estímulo a los sentidos y comercio se trenzan en una compleja amalgama.

Avanzando un poco más en la definición de este tipo de experiencia audiovisual feérica o de kermese popular, añadamos que: “Favio coloca en el mismo nivel y a través de una compleja operación de *cine polisensorial* que une lo visual con lo auditivo/oral, elementos tan dispares como Rigoletto, la ópera de Giuseppe Verdi<sup>19</sup> y “Soleado”, el tema musical de Tacar (...)”<sup>20</sup> (Borio, 2009: 106). Aunque acordamos con Borio en pensar la poética de Favio a partir de la superposición y copresencia de lo heterogéneo, donde en vez de fusión hay un diálogo *en-tensión*; más que un proyecto transculturador –como sostiene el investigador– creemos que Favio vehiculiza una dinámica de lo “heterogéneo” desde la perspectiva de Cornejo Polar (1996). La noción de “heterogeneidad” alude al tratamiento de la diversidad, la movilidad, la coexistencia de elementos dispares en conflicto en una misma formación sociocultural: la superposición de lógicas sociosimbólicas diferentes no sería un obstáculo para el desarrollo, sino un elemento dinamizador hacia el enriquecimiento y complejización de construcciones dialógicas. Esto implica entender de un modo no armonizador los procesos y las formaciones históricas, asumiendo su rostro plural y multifacético. Creado originalmente para reflexionar sobre la lógica y el sujeto

---

19 Es conocido el gusto de Favio por la música clásica. Incluso en 1969 comentaba que su gran interés, antes que el cine, era la dirección orquestal: “Una de mis frustraciones es no haber podido ser un gran director de orquesta. Ahora cuando estoy compaginando siento que soy el dueño de todo. En el cine está involucrado todo, la música, la poesía, la pintura, todo, todo. Es fantástico” (1969: 28).

20 El destacado es nuestro.

migrante, el concepto permite abordar la visualidad-audición que Favio produce y despliega en la apelación y montaje de discursos, medios y recursos expresivos disímiles y aparentemente imposibles de hacer converger en una misma obra: el exceso es un efecto del maridaje audaz de leyenda popular, elementos de la *gauchesca*, arquetipo heroicomítico, melodrama romántico-folletinesco, ritmos y motivos visuales publicitarios, cita evangélica, referencias pictóricas, radioteatro y ópera.<sup>21</sup>

Por último hay que subrayar además que la propuesta de Favio, entre el repertorio de la cultura popular y la batería de experimentación formal y técnica de la vanguardia vía *pop-art*, es *en sí misma* “heterogénea”: “En un escenario cultural claramente delimitado entre el cine de vanguardia y el cine comercial, el cine de Favio nos permite explorar los cruces entre espacios culturales en principio antagónicos” (Volnovich, 2009). Precisamente la superposición hiperbólica de recursos expresivos que exceden una funcionalidad narrativa se convierte en sí en una marca de enunciación: “Al espectador le sucede con el filme de Favio algo similar a lo que sucedía con el Pop de Warhol o de Jaspers: hace evidente, como pocas obras de vanguardia, a través de la manipulación de las imágenes del consumo, el gesto irreverente y desfachatado del artista” (Ídem). En la “segunda trilogía”, contando no solo con prestigio como realizador sino con una enorme popularidad a través de y gracias a la música popular:

La preocupación formal de sus anteriores filmes se mantendría, aunque transformada (...) Lo que ha variado es sobre todo la posición del realizador frente al público, cambio que determinará ese nuevo perfil del espectador y el tipo de material (...) Se propone ir a buscar la otra formación, la que

---

21 El fragmento de la ópera que se incluye en el filme es “Rigoletto”, de Giuseppe Verdi, estrenada en 1851. Inicialmente la idea de que la ópera figurara en la banda de sonido de la película fue del músico y colaborador Juan José García Caffi.

recibió en su infancia *antes* de conocer el fascinante mundo del cine. Toda su familia había participado activamente en la producción de dos géneros populares: el radioteatro y el teatro trashumante de los cómicos de la legua”. (Oubiña y Aguilar: 80)

Por eso, por ejemplo, consideramos que la serie “insólita” de narradores de la película (Volnovich, s/d) responde tanto a la evidenciación del gesto de enunciación, como al homenaje de sus propias fuentes de experiencia feérica “oral”. De hecho *se cuenta lo que otro ha contado, para que el espectador cuente a su vez lo que ha recibido*.<sup>22</sup> De ahí también que la configuración temporal responda a la forma de la leyenda campera o al cuento de hadas como gustaba decir a su director, rompiendo con el tiempo ordinario y desplegándose/deviniendo inexacta.<sup>23</sup> Por su carácter mítico parece estático: un tiempo que ha suspendido su discurrir cronológico. Precisamente de la secuencia inicial, dice Paladino: “Hay en este prefacio diluviano una abolición del orden, una suerte de estado originario subrayado por la premonición (anunciación) que la Lechiguana (...) hace a Jeremías” (2003: 27). Coherente con este tipo de construcción temporal, la

---

22 Aunque Volnovich no desarrolla el sentido de experiencia “feérica heterogénea” del filme, consideramos productiva su observación en torno al prólogo mítico de *Nazareno*. . . y el encadenado insólito de narradores mixtos: “Así, la voz en *off*, al trazar una genealogía imposible —el narrador, su abuelo y el diablo— no solo pone en crisis el estatuto epistémico de la referencia, también produce una distorsión a nivel de la enunciación que anticipa el carácter feérico del filme. No es el punto de vista del Diablo el que resulta imposible, bastaría con crear el verosímil adecuado, sino la coexistencia en un mismo punto de vista de miradas pertenecientes a mundos diferentes. Sin embargo es posible. Y solo es posible si se pone en evidencia en el gesto mismo de narrar, la naturaleza fantasmática de la enunciación cinematográfica. La serie aberrante, despersonaliza la narración, y hace posible a partir de la identidad entre la voz del Diablo y la del abuelo, la yuxtaposición de la mirada de Nazareno y la del Lobo” (Volnovich, 2009).

23 “Es hermoso saber que estás contándole a todo el mundo un cuento de hadas, un cuento de lobos, de magos, de brujas que volaban, que hacían el amor por las nubes o debajo del mar, un relato de ese tipo te deja volar sin condicionamiento alguno” (Favio en Schettini 1995: 138). Favio señaló igualmente que la ambientación del pueblo fue pensada como “de cuento de hadas”, lo mismo que la fotografía.

relación tiempo-acciones no se establece teniendo en cuenta una lógica causal estricta, sino que hay un encadenado episódico por condensaciones metafóricas, elipsis y “asociaciones líricas o visuales” (Oubiña y Aguilar, 1993: 117). Como en toda leyenda, folletín, radioteatro o telenovela, se trata de condensar en momentos privilegiados, a partir de una estructura de dos movimientos: progresión/digresión.

Habiendo definido las particularidades de la propuesta estética de la película, queremos detenernos en un rasgo que se reitera en varias dimensiones del texto fílmico: la “liminalidad”. En tanto patrón de figuración de formas visuales, situaciones dramáticas, puesta en escena y caracteres del sistema de personajes nos permite avanzar sobre la descripción y comprensión de varios de los elementos constitutivos de *Nazareno*. . . y su voluntad de configuración de *experiencia feérica heterogénea*.

## Lo liminal en la heterogeneidad feérica de Favio

Relativo a las ideas de limen, umbral, interregno o frontera permeable, entendemos la liminalidad o “lo liminal” como cierta “antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones” (Diéguez, 2007: 18).<sup>24</sup> Constituye una zona de negociación y transformación del sentido. El patrón liminal que se repite desde el título a la configuración de algunos personajes, del diseño del espacio a la puesta en escena, privilegia la ambigüedad y la superposición de estados: como su “antihéroe”, exhibe una doble condición, humana y bestial.

---

24 Con cruces entre formas culturales diversas, donde lo cultural y lo sociopolítico explicitan sus tensiones, préstamos y tránsitos, Diéguez Caballero (2007) utiliza el término liminalidad para pensar intervenciones artísticas, instalaciones y prácticas estéticas y teatrales contestatarias donde la serie social y política se articula con la estética.

En lo que se refiere al personaje principal –Nazareno– el funcionamiento de este patrón es obvio.<sup>25</sup> El marco de su nacimiento es absolutamente liminal: entre la vida y la muerte; la celebración y el luto; el gozo y el llanto; la bendición y el maleficio; recuérdese por ejemplo la imagen del rancho enlutado y la cruz cubierta, así como la posición de Damiana a punto de dar a luz a medio camino entre el parto y el velatorio. Si el nombre está asociado al simbolismo cristiano y significa el que es capaz de hacer un sacrificio, no es azaroso que una cruz presida la cama de la parturienta: “La cruz en sí es un sistema binario espacial. Así como el madero horizontal corresponde al principio pasivo y al mundo real, y el madero vertical al mundo de la trascendencia y la evolución espiritual, Nazareno sufrirá la contradicción y la ambivalencia (...)” (Ekertt, Poerio y Spada, 2001: 74). El final “trágico” de Nazareno y Griselda se parece menos a la muerte que al nacimiento –sensual– a una nueva vida: situación liminal, reúne soteriológicamente a los amantes con la Naturaleza bajo el esquema ternario vida-muerte-vida. En el último plano, casi en un cierre en iris, Favio salva a los jóvenes, desnudándolos y fundiéndolos en plena siesta de amor, con la tierra.

Con todo, y más allá de esta conclusión salvífica, en la configuración del carácter de Nazareno la liminalidad toma además el tono de la figura del perseguido por el poder: un sujeto social cuya liminalidad lo convierte en desplazado o ser de excepción frente a la autoridad, precisamente porque pone en crisis la normativa preestablecida. Más que su transformación exterior en lobo, en Nazareno se subraya cómo su doble naturaleza tiene nefastas consecuencias en la relación con el marco sociosimbólico dominante. Si su núcleo semántico responde a la morfología de la transformación, el doble

---

25 En cuanto al fenómeno de la licantropía, Paladino señala: “A diferencia de tantos hombres lobos de la literatura, la leyenda y el cine, Nazareno se transforma en bestia por amor, porque él eligió que así fuera, y eso lo convierte en un héroe romántico” (2010: 44).

y el Otro; la presencia de lo no racionalizable-controlable, hace posible exponer no solo lo Otro que convive y es parte de “lo humano”, sino además la reacción de una comunidad de lenguaje que rechaza, persigue y aniquila lo que “no se decide por *una* figuración”: la muerte es el precio para conservar el *statu quo*. Como decíamos más arriba Nazareno no tiene uno, sino dos antagonistas: el pueblo, que en su afán de conservación del orden busca la eliminación de la diferencia o posible “liminalidad constitutiva” –exhibiendo despiadadamente el anverso y reverso de su humanidad: *civilización y barbarie*–; y... “el Mal”.

El Diablo, que originalmente en el radioteatro no existía, construido a partir de giros y formas que remiten a la tradición criolla gauchesca resulta un personaje muy original, que no es posible entender de forma uniforme o esquemática. Es a la vez quien tienta con riquezas a Nazareno buscando apartarlo del Amor, y el que acompaña al que está en soledad,<sup>26</sup> y en su lenguaje se imbrican el quechua, el castellano y el latín –este último como expresión de lo misterioso, lo inaccesible de la religión católica y sus formas de vinculación con Dios.<sup>27</sup> Respecto del giro folclórico de su caracterización Jorge Zuhair Jury señaló:

Buena parte de la cuentística, de la leyenda, de la música autóctona (zamba, chacarera, etc.) transitan por la Salamanca. Es que irremediamente la miseria, las terribles limitaciones en las que se mueve el pobrerío, crean la ansiedad del ensueño, ¿y quién puede aquí en la tierra otorgar cumplimiento a sus sueños? La Salamanca... “cruzate a la Salamanca y volvé con lo que desees”, dicen quienes solo conocen el dolor y la miseria; “andá nomás, que el hombre es bien paisano, va

---

26 Incluso Favio, frente a los periodistas de la época, llegó a definirlo como “un estado de ánimo”.

27 Recuérdese que hasta el Concilio Vaticano II (1962-1965) no estaba permitido celebrar misa en lenguas vernáculas, y el idioma oficial era el latín. Por lo tanto, y esto fue señalado incluso por el mismo realizador, las formas de expresión religiosa arraigadas en los sectores populares tenían como patrón de referencia esa lengua.

siempre de espuela y poncho y es flor de guitarrero. Él te va a entender". (Jury en Biondi, 2007: 205)

En la interacción con Nazareno no hay solo un agón dramático, sino complicidad y colaboración: al final de su paseo por "La Salamanca", Nazareno se conmueve hasta las lágrimas con el pedido –"la gauchada"– del Demonio, cuya representación termina siendo la de un criollo poderoso, pero solo e infeliz. Es interesante notar el cuidado de Favio en la puesta en escena de este momento de intimidad: en un encuadre de tipo pictórico, con una iluminación diáfana y escenografía despojada, la proxemia y kinesia mínima de los personajes resultan muy significativas. Mientras el Mal reflexiona en voz alta sentado en una roca en el margen derecho del plano, el protagonista se coloca en cuclillas, al "mismo nivel" que su interlocutor, en diagonal a él pero al fondo izquierdo del encuadre, y se limita a escucharlo y contemplarlo justamente debajo del umbral que comunica el recinto donde conversan con un espacio Otro, externo. Nuevamente, Nazareno es presentado como un ser "entre-mundos", siempre liminal y móvil.

Otros dos personajes llaman especialmente la atención por su ambigüedad y potencia interpretativa: la Lechiguana (Nora Cullen) y Fidelia (Juanita Lara). En el caso de la primera su nombre es ya en sí mismo signo de liminalidad, al conjugar tanto dos animales silvestres –lechuza e iguana–, como la voz quechua que significa panal de miel y lechuza: ella es encarnación de "sabiduría geológica, intérprete entre lo divino y lo infernal" (Oubiña y Aguilar, 1993: 116), puente, escalera entre mundos; enlazadora de especies, ya que conversa con los fenómenos de la naturaleza, los animales y los hombres transmitiendo sus mensajes de uno a otro, valorando especialmente la "nobleza" de las criaturas del campo.<sup>28</sup>

---

28 Recuérdese nuevamente la escena previa al bautismo de Nazareno: mientras la Lechiguana atraviesa el pueblo destaca la hipocresía de sus pobladores, y la valía de los animales: "cabras y perros nos esperan para el festejo (...) sapos y ranas (...) esos sí que son cantores y nunca fallan".

En el caso de Fidelia, su travestimiento infantil, turbadora mezcla de inocencia y atemporalidad, resulta inquietante. Nótese que la película comienza con la ya ambigua letra de la ronda popular a la que hicimos mención y que canta este personaje, quien inicialmente *no se da a ver* como niño o como niña cabalmente. Fidelia es además la única amiga y mensajera de Nazareno: un *angelos* en el sentido griego del término. Como “daimon”, divinidad menor de carácter mediador, es capaz de transitar por el inframundo, el mundo concreto y la dimensión trascendente, entrar en contacto con los hombres, la Naturaleza y el Demonio y favorecer el pasaje/tránsito de los hombres de una dimensión a otra. De hecho la niña recibe y envía mensajes y recados en varios momentos claves del filme, como por ejemplo al nacer Nazareno cuando la Lechiguana manda a decir a la madre cómo ha de llamarle; así como cuando el joven envía por Griselda secretamente para no ser descubierto por el pueblo. Favio declaró en varias oportunidades que este personaje fue pensado como “puro”, sin cambios, mutación alguna, ni crecimiento: precisamente en tanto *ángelo*, ente simbólico, carece de cronología, se mantiene igual a sí mismo.<sup>29</sup>

Por último señalemos la configuración del espacio que se diseña a partir de una intencionada des-localización referencial: se trata de un lugar no situable-reconocible, elástico y en metamorfosis (es a veces pradera, otras costa, otras estepa). Está en plena consonancia con el universo del cuento de hadas y se repone a partir de la apelación a los sentidos. Universo multiescalar-multidimensional, lleno de *escaleras*

---

29 Merece destacarse el rol de la madrina del Poderoso, quien se transforma en varios animales salvajes en cada una de sus intervenciones, además de hablar en dos lenguas. En lo que a intérpretes refiere, como bien ha señalado Alicia Aisemberg, la heterogeneidad de estilos y poéticas de actuación es notable. Favio coloca juntos a: Alfredo Alcón procedente del teatro culto y el cine intelectual; Nora Cullen que venía trabajando con Favio desde los sesenta, pero provenía de la radio y el teatro y también trabajaba en televisión; Juan José Camero, actor televisivo; Marina Magali maestra de niños y sin formación ni trayectoria actoral (ni antes ni después de la película); y Juanita Lara, una niña sin experiencia alguna.

(tanto en el pueblo como en “La Salamanca”) que conectan, enlazan, hibridan espacios y tiempos distintos, concretiza un verosímil liminal.<sup>30</sup>

Al respecto cabe destacar con especial atención la construcción del mundo ctónico, subterráneo, que responde en el imaginario popular campesino a la leyenda de “La Salamanca” (propia de la región del noroeste argentino, NOA). Infierno criollo o casa del diablo es el recinto de las almas condenadas y ámbito de reunión de los que ambicionan el poder y el destaque por sobre los demás a cualquier costo. En la secuencia antológica donde Nazareno se precipita a este “mundo de abajo”, Favio configura una puesta en escena que vuelve plástica la visión del mito popular, y donde es posible trazar un paralelismo de referencias y coincidencias con la obra de El Bosco (Hieronymus Bosch, 1450-1516):<sup>31</sup>

El arte singularísimo del Bosco parece partir, estilísticamente, del humorismo de las miniaturas y viñetas satíricas del siglo XV. Con él se dedicó (...) no solo a zaherir los vicios de la sociedad contemporánea y la relajación que se había apoderado de las órdenes monásticas, sino a describir las debilidades a que el hombre está constantemente expuesto, y que lo convierten en fácil presa de las asechanzas del Maligno. (Historia del Arte Salvat, 1994: 292)

Si en la propuesta estético poética del filme del argentino confluían fuentes diversas, en el holandés se mixtura

---

30 Señalemos por ejemplo dos movimientos de Nazareno en este tipo espacio con varios niveles, conectándolos y señalando su múltiple pertenencia a ellos: en primer lugar la larga toma de aparición del Nazareno joven adulto, bajando alegre y vivaz por escaleras y rampas hasta el corredor principal del pueblo; y luego su llegada a “La Salamanca” donde, para acercarse hasta donde se encuentra el Demonio, sube pequeñas gradas y subidas.

31 De hecho en una nota aparecida en *Panorama* el 29/10/1974, figura que en las notas del ayudante de dirección Ladislao Hlousek, aparecen las láminas de Bruegel y Bosch, como referencias para la secuencia de La Salamanca.

semejante heterogeneidad: conocimientos esotéricos, humanismo, convencimiento cristiano, antigua ciencia cabalística y alquimia. Como Favio, El Bosco no solo reutiliza formas “menores” para pensar problemáticas existenciales –mayores–, sino que seculariza la “santidad” y erotiza el pecado, al representar como sujetos comunes y vulnerables aquellos que poseen la Gracia y describir al goce con humor crítico. Los personajes creados por ambos tienen algo de caricatura surrealista –en un caso por supuesto *avant la lettre*–: el carácter grotesco, deforme de los gestos, expresiones y gesticulaciones, y la imaginería onírica que motoriza la construcción de los espacios dramáticos, son rasgos propios de los universos fantásticos, vivaces y desbocados de los dos artistas. El Bosco y Favio se dejan atraer por la potencia simbólica de los bestiarios, la hechicería y la alquimia, con sus seres a veces monstruosos, otras “normales”... las más a medio camino entre una y otra forma.

En este punto es indudable la huella exquisita de Miguel Ángel Lumaldo en la construcción de “La Salamanca”<sup>32</sup> y el trabajo de intertextualidad con El Bosco. Escenógrafo prolífico, había desarrollado excelentes trabajos en cine, junto a directores como Leopoldo Torre Nilsson y Lautaro Murúa; en teatro, colaborando con Sergio Renán y Eduardo Vega; y en ópera, en el teatro Colón. Lumaldo no solo se había dedicado a obras “cultas”, sino también a otras de corte comercial y popular con total versatilidad. Con todo, a pesar de su impecable labor, Favio no quedó satisfecho puesto que “La Salamanca” quedó menos erótica y bacanal de lo que hubiera deseado: “Mantuve la cámara demasiado lejos de esos huecos. De haberla acercado hubiera logrado un clima más lascivo” (Favio en Schettini, 1995: 143). El motivo fue,

---

32 Según la revista *Panorama* (29/10/1974), las medidas físicas de elaboración de “La Salamanca” eran de 50 m de largo, 30 m de ancho y 15 m de alto. De acuerdo con las declaraciones de Juan José Stagnaro –director de fotografía de la película– se utilizaron 400 kw de luz, mientras en general se usaban 40 kw.

obviamente, el miedo a la censura: es decir la autocensura, precisamente aquello que lo había hecho abandonar el proyecto de *Severino*...

Nuevamente, como *El Bosco*, Leonardo Favio producía su obra *en medio* de un período de crisis, cambio de valores y época, un momento transicional, liminal: tiempos de renovación del paradigma medieval con la llegada del humanismo en un caso; tiempos de eclipse social, político y cultural en otro.

## Eclipse de imágenes y voces

Primero faltó a la cita la niña de la caperuza roja.  
Después, un eclipse oscureció la luna y debió morderse el aullido.  
Por último, la manada lo declaró nada feroz,  
por esas gotas de soledad que le apagaban los ojos,  
y fue desalojado del bosque.  
Hoy lame zapatos en la ciudad y en invierno  
busca el abrigo del sol como una abuela.

Eugenio Mandrini, "Tango del lobo"

Estas últimas líneas buscan recuperar algunas de las ideas que desarrollamos en los tres segmentos de este trabajo, para volver explícita su relación e interdependencia.

Inicialmente nos propusimos detectar en el filme que nos ocupa los residuos de la violencia social y política de los tempranos setenta que, aunque latentes, forman parte de su trama textual. Sostuvimos que siendo parte –en tanto proceso y producto cultural históricamente situado– de una democracia violenta, ambigua, inestable, *Nazareno*... emergía como un "canto de amor" para un tiempo crispado, "un llamado a la reflexión" en medio de la mudanza acelerada. Y esto era así debido a que, entre la autocensura y la necesidad de seguir haciendo películas personales, la alternativa del director *para*

y *en* ese momento fue responder con una utopía personal, a caballo entre el imaginario afectivo peronista y una revolución apasionada pero pacífica. Si el gozo y el goce desmesurado de los protagonistas encarna, le pone rostro a aquella respuesta utópica a los aullidos de la época, la propulsión de ese sentido está vehiculizada en el plano formal por una estética polisensorial.

¿De qué fuentes beber, hacia qué horizonte mirar, a la hora de producir un filme que se proponga semejante empresa? Favio lo sabe porque lo ha vivido: hay que retornar a las fuentes de transmisión y circulación de la cultura popular. En los efectos espectatoriales de ese linaje “ilegítimo” está la genealogía e inspiración de *Nazareno...*: en aquellas experiencias de consumo está tanto la *embestida sensible al espectador* (que como efecto de visionado persigue la película) como la remisión directa al primer –e ideal– peronismo, aquel que hizo posible desde el Estado de Bienestar el acceso a la cultura, la educación, la salud y la información a los sectores mayoritarios y que es el que reivindica el realizador.

Favio propone entonces esta utopía personal del gran espectáculo como un tipo de *evasión enriquecedora*, donde la película es una *afirmación estética de la experiencia* que se opone a parámetros verosímiles socialmente aceptados y “pertinentes” para, desde una apuesta heterogénea y liminal, fascinar al espectador. Allí, la desmesura y la estridencia, la exacerbación de estímulos perceptuales, son estrategias estéticas y narrativas para conseguir más que “realismo mágico”, como señalaran algunos autores, el vértigo vitalista de un cine heterogéneo y polisensorial: esto es la transposición poética y audiovisual del carácter feérico de la experiencia de consumo popular.

Por último abordamos la “liminalidad” como eje recurrente de productividad textual, observando su funcionamiento tanto en algunos caracteres del sistema de

personajes como en el diseño espacial de la película. Nos parece interesante la “coincidencia” entre el plano histórico y material de la película, es decir su contexto inmediato, un período de transiciones dudosas y confusas, y el formal-expresivo, cuyo patrón privilegia la ambigüedad y la superposición de estados. *Nazareno...* parece ser una película que emerge en un limen histórico y, desde esa indeterminación porosa, produce signos igualmente irresueltos, imprecisos, que ponen en crisis el sistema normativo y de representación dominante.

## Bibliografía

- AA.VV. 1994. “Pintura flamenca y holandesa del siglo XVI”, en *Historia del Arte Salvat*, tomo I *El Arte del Renacimiento*. Barcelona, Salvat.
- AA.VV. 2011. *La memoria de los ojos*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, La otra boca y La nave de los sueños.
- Aisemberg, Alicia. 2011. “Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional-popular de Leonardo Favio”, en *Una historia del cine político y social argentino. Formas, estilos y registros*, vol. II. Buenos Aires, Nueva Librería.
- Amado, Ana. 2013. “Rituales angélicos. Pueblo, infancia y duelo en Leonardo Favio”, en Mestman, Mariano y Varela, Mirta (coords.). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Biondi, Hugo. 2007. *Sin renunciamentos, el cine según Leonardo Favio*. Buenos Aires, Corregidor.
- Borio, Arturo. 2009. “Nazareno y el lobo: proyecciones utópicas entre lo fantástico y el mito”, en Elgue-Martini, Cristina y Volta, Luigi (comps.). *Fantasma, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba, Ediciones del Copista/UNC Facultad de Lenguas.
- Bourriand, Nicolás. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Cosse, Isabella. 2007. “Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad”, *Estudios sociológicos*, vol. XXV, N° 1, enero-abril. México.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminares: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.

- Ekertt, María; Poerio, Fabián y Spada, María. 2001. *Nazareno Cruz y el lobo y Juan Moreira: dos historias sobre la resistencia*. Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Colección Estudios Semióticos.
- Fragasso, Lucas. 2005. “Prólogo: Régimen estético y psicoanálisis”, en Goldstein, Gabriela. *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, Del estante.
- Innerarity, Daniel. 2002. “La experiencia estética según Jauss”, en Jauss, Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós.
- Kohen, Héctor. 2005. “La segunda trilogía de Leonardo Favio. El color y los mitos seducen al notable realizador”, en *Cine argentino, modernidad y vanguardias*, vol. II. Buenos Aires, FNA.
- Maccarini, Manuel. 2006. *Teatro e identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo. 1993. *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Buenos Aires, Nuevo Extremo.
- Paladino, Diana. 2003. *Una fabulación de amor: Nazareno Cruz y el lobo*, Arbor CLXXIV N° 686.
- . 2010. “Matrices populares y escritura autoral. El caso *Nazareno Cruz y el lobo*”, en *58ª Entrega de los Premios Cóndor de Plata a la producción cinematográfica 2009*. Buenos Aires, Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.
- Porto de Farías, Norma. 2005. *Persistencia y transformación del mito del hombre lobo en relatos de la literatura latina y en producciones literarias y cinematográficas argentinas*. Universidad Nacional Nordeste.
- Raggio, Marcela. 2011. *Leonardo Favio: cine argentino de antihéroes*. Mendoza, Jagüel.
- Sarlo, Beatriz. 1975. “Nazareno Cruz y el lobo”, *Los Libros*, N° 41, mayo-junio. Buenos Aires.
- Schettini, Adriana. 1995. *Pasen y vean. La vida de Favio*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Svampa, Maristella. 2003. “El populismo imposible y sus actores 1973-1976”, en James, Daniel (dir.). *Nueva Historia Argentina, 1955-1976*, vol. IX. Buenos Aires, Sudamericana. Disponible en: <http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo25.pdf>
- Rivera, Jorge. 1985a. “Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro”, en Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legaza.

- . 1985b. “Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas”, en Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.
- Romano, Eduardo. 1985. “¿Existió el “escritor” de radioteatro?”, en Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.
- Volnovich, Yamila. 2009. “Vanguardia y kitsch en el cine de Leonardo Favio: una lectura de *Nazareno Cruz y el lobo*”, *Territorio Teatral*, Nº 5, diciembre. Disponible en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n5\\_03.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n5_03.html)
- Wolf, Sergio. 1994. “Leonardo Favio: intuición del tiempo”, en Wolf, Sergio (comp.). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

### Artículos periodísticos

- “Leonardo Favio: vivir su vida”, *Confirmado*, 16/01/1969.
- “Leonardo Favio hará un filme sobre Severino Di Giovanni”, *La opinión*, 14-11-1973.
- “Leonardo Favio: un mundo de inquietudes y éxitos”, *Crónica* 21-11-1973.
- “Leonardo, Severino y mucho más”, *Crónica*, 25-11-73.
- “*Nazareno Cruz y el lobo*. Entrevista a Leonardo Favio”, *TV Guía*, 6-12-1973.
- “Favio abandona un tema comprometido”, *Mayoría*, 03-02-1974.
- “Leonardo Favio y su obra (el aplauso y las críticas)”, *Antena*, 10-06-1975.