

## Una fabula de amor: *Nazareno Cruz y el lobo* (Las palomas y los gritos)

*Diana Paladino*

---

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 295-310 pp.

### **El exceso como estilo**

En un conocido ensayo sobre *Casablanca*, Umberto Eco dice: «Cuando la elección de lo aceptado es limitada, se obtiene un film amanerado, de serie, o incluso kitsch. Pero cuando de lo aceptado se utiliza verdaderamente todo, lo que se logra es una arquitectura como la Sagrada Familia de Gaudí. Se logra el vértigo, se roza la genialidad»<sup>1</sup>. Esto es, en cierto modo, lo que ocurre con *Nazareno Cruz y el lobo*<sup>2</sup>. Un film desbordante, apasionado, pleno. Una historia que avanza a borbotones, una puesta en escena estridente, un relato construido por momentos (en algunos casos, gloriosos; en otros, no tanto). *Nazareno* es una suerte de pastiche que conjura símbolos y mitos, folclore y religión, el bien y el mal. Es todo lo contrario de lo que se podría entender como una obra acabada, homogénea, perfecta. Aunque sospecho, que en esa imperfección radica también parte de su encanto.

Ahora, puestos a revisar esta película y a pensarla en una dimensión más o menos ajustada, es imprescindible advertir desde un comienzo sobre su fuerte localismo textual, temático y estético. En este sentido, *Nazareno* es una obra netamente argentina. Ello no significa que se trate de un film nacionalista ni que estemos ante un caso paradigmático de esta cinematografía. Por el contrario. En ella, Leonardo Favio realiza algo inédito: recoge elementos de la leyenda popular, de la tradición gauchesca, del folletín sentimental y los recrea (los reinventa) acorde con su exaltada óptica de autor.

Desde otra perspectiva, el film es también un claro emergente de su tiempo. Una metáfora sobre los convulsionados años setenta tras la muerte del Presidente Perón (con la fractura del peronismo, la operatoria de grupos subversivos de izquierda y la irrupción del terrorismo de Estado, verdadero preámbulo del genocidio que estalla en 1976): «Esta película se gestó cuando en el país se desarrollaba esa enorme lucha por saber cuáles eran los buenos, cuáles eran los malos... el que elegía el amor estaba perdido. En ese momento todas eran mezquindades. (...) Es una película que parte de mi ingenuidad, de haber pensado que enviando mensajes se iban a poder apaciguar los ánimos» (Leonardo Favio)<sup>3</sup>. Si bien el film no logró apaciguar los ánimos, supo, en cambio, captar el espíritu y el sentir de su época de un modo que aún hoy se hace difícil describir. Para la clase media obrera representó la ilusión de una posible conciliación, para la joven militancia fue casi un símbolo de resistencia, para los distraídos fue (¿solamente?) la tragedia de un hombre frente a la inexorabilidad del destino. Lo cierto es que *Nazareno Cruz y el lobo*, la película más taquillera de la historia del cine argentino, signó y fue signada por su época. Tal vez, por eso hoy resulta una rareza; un fenómeno potente, vital y precioso que, no obstante ello, parece estar detenido en un tiempo lejano.

### **Matrices Populares**

*«Cuando hay una mujer que tiene siete hijos varone seguido el último es luisome, y si son mujeres, la última es bruja.*

*(...) Un día, yo vide a un perro grandote, que salía al trote y batía las orejas y golpeaba los dientes, y era él mismo, el luisome. Y el luisome se hace, de hombre, perro. A las doce en puntito de la noche, se va en donde duermen las gallinas, y bien desnudo, se reguelca en el estiércol, y ya sale el perro.»*

Narrado por Ana Ponte, 75 años. Candelaria, Misiones, 1952.

El film narra la historia del séptimo hijo seguido varón de una familia de aldeanos. Sobre él pesa una terrible maldición: Cuando sea mayor y se enamore, cada noche de luna llena, se transformará en lobo y vagará por los campos. Para «salvarlo» de semejante castigo, el diablo le ofrece oro y poder a cambio de que renuncie al amor. Pero el joven opta por el amor y, finalmente, muere con su amada.

*Nazareno Cruz y el lobo* fue un famoso radioteatro que salió al aire por LS6 Radio del Pueblo en 1951. Entonces, Favio tenía doce años y vivía en Lujan de Cuyo (Mendoza), su pueblo natal. Allí supo por primera vez sobre las andanzas de Nazareno y fantaseó con su terrible historia <sup>4</sup>.

El radioteatro, que se emitía a modo de novela folletinesca por entregas, era una versión novelada de la leyenda del «lobison», un relato ampliamente difundido sobretudo en el interior del país <sup>5</sup>. Luego de su emisión radiofónica, *Nazareno Cruz y el lobo* se estructuró como texto escénico y siguió su trayectoria en forma de representaciones teatrales que se hacían en los pueblos. Esto da una idea no sólo de la popularidad de *Nazareno*, sino también de la relevancia que el género tenía en la época. De hecho, esta obra no fue una excepción, fue apenas una de las diecisiete novelas que su autor, Juan Carlos Chiappe, escribió en ese año para la radio y que luego salieron en gira por las provincias.

«Más que una adaptación de *Nazareno*, mi película quiere ser un homenaje al radioteatro y, en especial, a ese maestro de lo popular que es Chiappe», dijo Favio en el momento del estreno. Y así es. El film toma la idea del padecimiento del hombre que por las noches se metamorfosea en bestia pero el texto que genera a partir de allí es algo muy diferente. Pues, la versión fílmica incorpora situaciones, da trascendencia universal a la problemática de los personajes, concibe un sólido tejido de creencias y supersticiones ancestrales, configura un universo imaginario propio. De esto tratarán las próximas páginas.

### **Entre el cielo y el infierno**

«¡Jeremías!... ¡Jeremías, no dejés parir a tu mujer!» Advierte la Lechiguana, envuelta en una tormenta de viento, lluvia y truenos. «Seis hijos te dio el Señor. El septimo del diablo vendrá y te nacerá lobisón ¡Jeremías, no dejés parir a tu mujer!» La vieja agorera se aleja, el diluvio cesa, la tormenta se disipa. El caos inicial decanta en un cielo de nubarrones plomizos, estáticos, densos. No hay línea de horizonte, ni existen otros referentes terrenales. Sólo la masa de nubes amorfas ocupando la totalidad del cuadro. Todo parece remitir a un tiempo y espacio mítico, sagrado. Hay en este prefacio diluviano una abolición del orden, una suerte de estado originario subrayado por la premonición (anunciación) que la Lechiguana <sup>6</sup> (encarnación simbólica de lechuza <sup>7</sup> e iguana) hace a Jeremías.

A continuación, la voz de un narrador en off introduce: «Y así fue que empezó esta historia, la más real que en todo el mundo ha sido. Así fue que se empezó este cuento, que el diablo contó a mi abuelo y como él me lo contó... yo se lo cuento». Cierto es que el narrador off es un recurso constante en la obra de Favio (está en *El dependiente*, en *El romance del Aniceto y la Francisca* y, especialmente en *Juan Moreira*), pero aquí cobra un matiz distinto. En principio, hay una clara referencia al narrador de la leyenda, la figura responsable de transmitir de generación a generación la herencia narrativa de un pueblo. Es el que cuenta lo que otros le contaron y que, a su vez, a estos le contaron otros. Y ¿qué es lo que se cuenta? Se cuenta una historia ocurrida en un pasado impreciso e improbable. Un relato más o menos fantástico que, como en este caso, debe ser tenido por cierto.

En otros pasajes, el narrador off hace alusión al relator del radioteatro. Aquí, la función es la de describir espacios, sintetizar momentos de la acción y hacer avanzar la trama: «El padre y los seis hijos se alejaron cortando montes y cruzando aguadas. Olvidando los presagios de la bruja, que no era mujer mala, más bien era sabia en los tejes y manejes del demonio, o del Señor, según la circunstancia fuera dada. La madre buena se quedó en el rancho a la espera de su hombre y de sus hijos que nunca volverían. Y para su mala suerte, embarazada.»

Por último, el narrador off es también el encargado de establecer la transición entre el acto cosmogónico del inicio y la historia del lobisón: «Varias lunas sucedieron a la tragedia [la muerte del marido e hijos], y una noche sintió Damiana los dolores del parto».

Pese a lo fantástico de la historia, el tono dominante es el de la tragedia. A modo de coro griego, las comadronas del pueblo acompañan a Damiana durante el nacimiento con ruegos y plegarias: «La pobrecita que ya no tiene marido es buena vecina. Y los seis hijos deben estar desde el cielo mirando ahora...»; «Que sea niña la que espera turno en el vientre de esta prójima para venir a padecer por los mortales»; «Rogamos al Señor que a la pobrecita le nazca una niña que le ayude en los enceres y sea buena y diligenciosa». Enlutadas, rodeadas de crucifijos y humo de incienso, estas figuras fantasmagóricas que repiten a modo de canon un mismo deseo (que resulte una niña), no hacen más que enfatizar la tragedia que se avecina. El movimiento de travelling circular que muestra a las mujeres y atraviesa el rancho es recogido y continuado luego en la tapera de la vieja Lechiguana. En contraste con la escena del parto —de decorado cóncavo, para ganar en profundidad—, aquí la escenografía avanza abarrotada hacia la

cámara (grandes velones, trapos colgando, perros a los lados) y se proyecta hacia el fondo mediante oscuros recovecos tallados en la piedra. Se escucha el canto del gallo. «Varón nació. Lobisón será», sentencia la agorera con amargura. Ella será la madrina del recién nacido al que bautizan con los nombres de «Nazareno y Cruz, pa' aliviarlo en algo al pobrecito».

El barroquismo de los movimientos de cámara, las extravagancias surrealistas de la puesta en escena (como el velatorio del hombre que desde hace cuarenta años está empecinado con que está muerto «y no hay forma de hacerlo levantar»), lo telúrico del clima y de los personajes (en particular, la Lechiguana —mezcla de bruja y pitonisa— y de su nieta Fidelia —una querubín carnavalesca—), plasman aquí un ejemplo de auténtico *realismo mágico* latinoamericano.

### La espectacularización de la tragedia

La elipsis hasta la juventud de Nazareno es pautada por el narrador off: «Y fue creciendo, burlando los sortilegios y presagios, ante el asombro de toda la comarca que esperó en vano verlo en luna llena rondar las praderas hecho lobo». El tono, ahora, es el del cuento de hadas. La combinación del gerundio con el pretérito perfecto sugiere que la acción aún no ha clausurado. Como en los relatos míticos, hay aquí una abolición del tiempo ordinario, una atemporalidad que por momentos se confunde con un pasado indefinido y en, otros casos (como en la escena de la Salamanca), se percibe como un no-tiempo.

Por fin, aparece Nazareno (baja al pueblo). Su belleza física, su mirada tierna, beatífica, impresiona en el espectador simultáneamente con la descripción que el narrador hace de sus destrezas físicas y sus virtudes morales: «Y, poco a poco, Nazareno se ganó el respeto y el cariño del poblado; la admiración de sus iguales y la de los viejos. Era un placer verlo sobre la rastra, manejar la mancera, verlo domar un potro. Nadie como él para marcar el ganado...» Con extrema economía narrativa, y en poco menos de unos dos minutos de relato, el personaje ha cristalizado y se incorpora como héroe arquetípico del folclore romántico.

Es día de fiesta, hay música y baile. Allí conoce a Griselda, una muchacha rubia, blanca, de expresión distante y apariencia etérea, casi irreal («Sos increíble», le dice Nazareno)<sup>8</sup>. Súbitamente, el flechazo amoroso es traducido en una explosión de efectos: música, ralenti, sobreimpresión, travellings, gritos, palomas, la pareja arando la tierra,

abrazada en sobreimpresión con el fuego, tendida en el campo, desnuda en el agua. Es el vértigo del que habla Eco, el exceso llevado al límite de lo aceptable. Es la confusión, el arrebató, la pasión (de Nazareno por Griselda, de Favio por las formas, los colores y los ritmos). Ante semejante despliegue, apenas inquieta la presencia de un gaucho que con mirada serena y complaciente escudriña a los dos jóvenes<sup>9</sup>. Poco después, Nazareno se topa con él en el campo.

- (a) N: Yo te recuerdo. Estabas en la fiesta  
 P: Me gusta el fuego.  
 N: ¿Y qué hacías acá?  
 P: Te esperaba

La escena es austera. Sólo están Nazareno y «el Poderoso» enfrentados en el espacio neutro del campo. En contrapartida con el diseño efectista y caleidoscópico de lo anterior (el enamoramiento y pasión de los jóvenes), la conversación de Nazareno con «el Poderoso» insta una armonía que exaspera. Hay, no obstante, una notable espectacularidad determinada por los movimientos y encuadres de la cámara: el rápido travelling en semicírculo combinado con gran angular que incluye a los dos personajes (a), los primeros planos picados que recortan los gestos del «Poderoso» (b), y el travelling semicircular que de derecha a izquierda desdice lentamente el movimiento del principio (c) articulan una coreografía pausada y rítmica según las determinaciones del diálogo.

- (b) P: Me dije, ya es hora de ir a ver al Nazareno y así ayudarlo a escapar de su tragedia  
 N: ¿Tragedia?  
 P: La de ser séptimo. Mañana es luna llena y rondarás los campos hecho lobo. Estás enamorado Nazareno, y eso es vos no es bueno. Porque el amor que en todos es desdicha, a vos te marcará con la tragedia.
- (c) P: Bien clarito le habló a tu madre la Lechiguana hace años (...) cuidálo del amor hacia la gente, cuidálo del amor. *Que nunca se enamore*. Porque ese día en que el amor le llegue ha de hervir en sus venas sangre nueva y el mismo hervor le mezclará las ansias...»

De pronto, el travelling —verdadero *leit motiv* visual del film— se interrumpe abruptamente con un plano cenital que subraya la gra-

vedad del asunto cuando «el Poderoso» sentencia: «Y será un lobo perseguido y fiero en las noches de luna llena». Luego, éste se acerca a Nazareno para ganarse su confianza y convencerlo (travelling de acompañamiento): «Pero no he venido sólo a anoticiarte; no acostumbro a hacer de triste mensajero. He venido a salvarte». Entre el derroche audiovisual de la escena con Griselda y el intimismo discursivo que se logra en este último diálogo, oscila todo el relato. En este sentido, *Nazareno Cruz y el lobo* es un film de extremos, pues pasa del ascetismo<sup>10</sup> a la magnificencia estética sin gradaciones intermedias. En todo caso, sus momentos de calma son, como en todo melodrama, un repliegue táctico, ordenador y preparatorio para arremeter de nuevo. Ejemplo de ello es el final de esta escena en la que sigiloso e intrigante, el Poderoso le propone: «Si te seguís de mis consejos, si renunciás al amor (...) siete carros de oro y pedrería a cada siete días pararán frente a tu puerta y serán tuyos. Y serás setenta veces siete más poderoso y rico.» Furioso, desesperado Nazareno reacciona y grita a voz en cuello: «¿Quién sos? ¡Mentís!». Resurge, entonces, el estallido. Un remolino de viento y polvo se levanta. Las carcajadas del Poderoso se superponen con el jadeo de Nazareno (en primer plano sonoro) que corre, queriendo escapar de sí y de «su tragedia». La truca del montaje dibuja un doble trayecto en diagonal: a la derecha, en un camino distante y terroso va Nazareno; a la izquierda, entre brumas y a caballo se le adelanta el Poderoso. Un gato negro ronronea, una iguana asoleada descansa impávida, las palomas se agolpan en el pecho de Nazareno que corre por el campo. Los símbolos y las metáforas saturan este momento de inflexión narrativa que culmina cuando Griselda (en una escena cuasi-onírica) le anuncia que van a tener un hijo. Luego, sin mediar transición, aparece el Poderoso para continuar con su malévolta tarea. El diálogo se concentra en su rostro y su mirada:

P: Todavía estás a tiempo Nazareno

N: ¿Cómo es tener un hijo?

Un travelling de retroceso en contrapicado empequeñece la figura del Poderoso al tiempo que le da dimensión épica: «¿Sabés que no lo sé?» El contraplano, ahora en contrapicado, sostiene el gesto épico y lo confronta en una puja que excede a Nazareno. Con resignación, mirando al cielo el Poderoso, entonces, reconoce: «Fue sutil el castigo.» Nazareno eligió el amor y cuando llegue la noche se cumplirá fatalmente su condena.

A diferencia de otros films que tratan el tema de la licantropía, no es la transformación exterior (resuelta con un simple truco de sus-

titución) lo que aquí interesa. Lo que interesa es la conversión del instinto, la doble naturaleza del protagonista, la bestialidad del lobo opuesta a la humanidad de Nazareno. Por ello, cuando el lobo ataca a un pastor y a su rebaño, la escena se desplaza simbólicamente a la figura de un niño que corre consternado para alertar a los vecinos del pueblo. Otra vez se atraviesa el campo, otra vez el travelling de acompañamiento es el recurso con el que se deja atrás lo que no se quiere ver. Otra vez la redundancia. Como en el radioteatro, el film toma y repite motivos heterogéneos: la música, los primerísimos primeros planos, los travellings, las corridas atravesando el campo, las olas que rompen, las lágrimas, los gritos, las tormentas de viento...

Advertido por el Poderoso, el padre de Griselda indica a los pobladores que hay que cazar a Nazareno. Ahora es Griselda quien atraviesa el campo para ir al encuentro de su amado.

Anochece y los cazadores están próximos. Se oyen disparos. Griselda grita «¡Nooooo!». *Rigoletto* de Giuseppe Verdi da marco operístico a la escena. Una vez más la gran espectacularización del drama es llevada al límite. Los pastos peinados por el viento semejan un tapiz verde que unifica los espacios: Nazareno convertido en lobo // los cazadores disparándole // el padre buscando a Griselda // la joven lamentándose tendida en el suelo. Los altisonantes acordes de Verdi se sincronizan con los disparos, los gritos y los cambios de planos. Hay una acumulación deliberada de imágenes y textualidades narrativas (radioteatro, ópera, cine) cobijadas bajo el gran paraguas genérico del exuberante melodrama. Finalmente, el lobo es herido, Griselda cae descorazonada y su padre la alza en brazos. Mientras tanto un dúo interpreta, aún bajo la partitura de Verdi, la letra rescrita por Favio para el guión de la película: «Cuanto dolor, cuanto dolor. Señor. A mí, ¿por qué?»<sup>11</sup>

### El intertexto telúrico. La Salamanca

*«El que tiene coraje dentro, el que no tiene coraje no. Dice que el diablo habla con el que va. Dice que hay personas, dice que hay mujeres, hombres, de todo. Dice que se ve de todas las visiones, como ser araña, de toda víbora. Dice que es igual que un pozo que tiene escalerita para abajo, pa entrar. Dice que es muy lindo».*

Narrado por Dora Santamil, 20 años. Indígena araucana, Río Negro, 1971.

Así como la leyenda del lobison es el eje de este film, podemos convenir que la de la *Salamanca*<sup>12</sup> es su esencia. La Salamanca, voz



quechua que significa *aquelarre*, es el lugar de reunión de las brujas, las almas condenadas y los seres demoníacos. Es, también, el lugar donde acuden los que ambicionan riqueza y poder y los que quieren destacarse como músicos con la guitarra, el charango u otro instrumento. A todos ellos los recibe Zupay (el Poderoso) y pactan allí con él su futuro.

Si cuando Nazareno toma conciencia de su naturaleza lobuna y elige afrontar su destino se produce una inflexión narrativa, en la secuencia de la Salamanca, por el contrario, la narración se dilata y expande. Desde el punto de vista argumental, aquí se condensa la clave del film. Es el momento culminante en la progresión dramática de los personajes (Nazareno y el Poderoso); el que desvía la atención del tema del lobison y de la historia de amor con Griselda e instala la problemática de la redención del mal encarnada en la figura del «Poderoso». Y, por último, es también, el momento en que cristaliza y concluye la moraleja última del neotexto popular que es *Nazareno Cruz y el lobo*. Retomemos la historia y sinteticemos la secuencia:

Ha amanecido. Herido por las balas de los cazadores y maltrecho por los golpes, Nazareno cae en un pozo. Se trata de una caverna subterránea custodiada por una vieja salamanquera que le hace de guía y lo lleva ante el «Poderoso». La iconografía del averno criollo es sumamente pintoresca. Allí se fusionan figuras y objetos concretos (cotidianos) con otros abstractos. Están los condenados, las suplicantes, las enlutadas lloronas de los velorios, los braseros a sus pies, hay paisanos jugando a los naipes y música con charangos. Además, por tratarse de una leyenda arraigada en zonas cerealeras, hay una fuerte simbología con animales emparentados con el «espíritu del grano» como son los gallos y las palomas<sup>13</sup>. El espacio está desarticulado en plataformas de distintos niveles y en las paredes de piedra hay pliegues y huecos de los que sobresalen los cuerpos de los condenados. Todo ello contribuye a configurar un universo simbólico y extraño. Una atmósfera —parafraseando a Alejo Carpentier— *maravillosa y real*; un tapiz denso, potente y mágico.

P: Bienvenido a mis dominios Nazareno. Lo siento ¿estás mal?

N: No ya no ¿Así que vos sos el diablo?

(La vieja Salamanquera convertida en *can Cerbero* muerde a Nazareno por haber mencionado el nombre del «innombrable». El Poderoso la reprende en quechua y latín. La mujer, entonces, se metamorfosea en paloma)

P: Disculpála, está muy viejita mi madrina. Chochea la pobrecita.

N: Todavía no me has contestado ¿vos sos el diablo?

P: (Canta el gallo) Sí, soy el mal

De inmediato el Poderoso cambia el gesto enjuto y la postura distante. Se abandonan los grandes movimientos de cámara y los planos generales que destacaban los vericuetos de la Salamanca<sup>14</sup> por los primeros planos con lento travelling de acompañamiento de los dos personajes. Sobretudo del Poderoso que busca, en tono confidente, acercarse a Nazareno para que le haga una «gauchada».

P: ¿Y? ¿Averiguaste eso?

N: ¿Qué?

P: Eso que me preguntaste junto al río.... de cómo era tener un...

N: Hijo

P: Eso, eso... hijo. No, es que... me quedé pensando sabés

N: ¿Y cómo es que vos no lo sabés?

P: Yo nunca lo tuve y tampoco lo fui

N: Entonces ¿cómo naciste?

P: Ah, no. Él dijo: ¡Hágase!... Y me hizo.

N: ¿Para eso me trajiste?

P: No. No, caramba, no

P: Te hice venir para pedirte un favor. Mi insistencia en tentarte era para hacerte una prueba ¿sabés? Sí. Y vos ganaste. Elegiste el amor. Eso alguna vez te va a llevar ante Él. Entonces, ese día vos me vas a hacer una gauchada, sabés.

N: ¿Yo?

P: Sí. Vos.

Los personajes atraviesan el umbral de la Salamanca y pasan a un espacio áureo en el que una serpiente se desliza al pie de un árbol en clara alusión al jardín de las Hespérides (*locus amoenus* de la mitología clásica en el cual se produjo la hierogamia de los dioses). Como en la escena dentro del infierno, aquí también priva la visión pictórica. Pero a diferencia de la anterior (que es absolutamente barroca), hay en ésta una desnaturalización de la puesta en escena que responde a la propuesta renacentista del decorado y la artificiosidad lumínica. Por último, sentado sobre una roca, pausadamente, el Poderoso le comunica a Nazareno cuál es el favor que necesita.

P: Te me vas a decir [a Dios] que estuviste conmigo. Que estoy un poco cansado.

N: Sí

P: Que a ver si podemos volver a conversar

Uno de los rasgos que caracterizan a esta escena y la conectan con la del caos cosmogónico del inicio es su atemporalidad. En ambas, hay una abolición del tiempo, una idea de producción *in illo tempore*. En términos narrativos, el descenso de Nazareno a la Salamanca corresponde a una suerte de vacío onírico. Sin embargo, para ser estrictos, tampoco el resto del relato construye una temporalidad verosímil en el sentido clásico. Mas bien, se trata de una sucesión de acontecimientos yuxtapuestos, sin el hilván narrativo que garantizan las transiciones. El resultado, entonces, es un relato compacto y, en cierto modo, abrumador. Algo similar ocurre con el espacio. Excepto la fachada de la comarca, que permite fragmentar e integrar espacios menores, en los demás escenarios priva la imprecisión ubicuitaria y la metáfora. No es posible suponer dónde está el río, ni dónde el campo. La tapera de la Lechiguana parece un mirador desde el cual se ve todo lo que ocurre pese a estar enclavada en el campo desértico. En este sentido, las situaciones se suceden y se conciben según la lógica de la fábula.

Al ascenso de Nazareno sigue la que es, tal vez, la única secuencia de transición del film. En ella se describen situaciones simultáneas: La Lechiguana le sugiere que se exilie («¿Qué piensa hacer, mi niño? Ya saben en el pueblo que solo una bala de plata te matará. Ya las están haciendo. Tu madre está muy triste Nazareno. Te van a matar. Por qué no te alejás paotros pagos allí donde no te conozcan y volvés a empezar»), el herrero da forma a la bala de plata que ha de matarlo, Fidelia susurra una canción castiza, el loco del pueblo insiste repitiendo «guerra no mala, guerra linda» y la madre vaga buscando a Nazareno en las calles.

A la noche, en el campo, Griselda lo encuentra convertido en lobo («Nazareno, toda la noche buscándote»). Juntos suben y bajan las colinas hasta que aparecen los aldeanos armados. Por error los hombres hieren a Griselda. Entonces, por despecho, el padre de ella le dispara a Nazareno. Los jóvenes mueren abrazados. Un remolino los hace flotar en el aire (travelling curvo). El Poderoso le recuerda a Nazareno: «Por favor, lo que hablamos. No te olvides de mí. No te avergüences de mí cuando estés frente a Dios. Yo también si él quisiera me repartiría como un pan de amor entre la gente...»

### **La pasión del héroe**

Si el radioteatro de Chiappe hace hincapié en el conflicto interior de Nazareno debido a su doble naturaleza de hombre y lobo, la película de Favio da prioridad a otros ejes temáticos. Uno es la elección entre «el amor» y «la riqueza y el poder» que se le plantea al personaje. El otro, es la reconversión de la imagen del diablo en un personaje vulnerable y humanizado. En ambos casos, el sentido último es el triunfo del Bien sobre las fuerzas del Mal.

Nazareno es presentado, desde el comienzo, como un héroe trágico. Ha nacido en circunstancias inusuales, nada se dice sobre su infancia, es el portador de un *factum* sobrenatural, debe cumplir con numerosas pruebas, entre ellas, realizar un descenso iniciático a los infiernos (*katábasis*). Es un joven bello, bueno y valeroso. Es decir, cumple con todas las pautas y virtudes que requiere este *pattern*. Sin embargo, en Nazareno no existe el pesimismo existencial propio del héroe trágico. Él *padece* debido a una culpa preexistente (haber nacido séptimo varón seguido), por algo que va más allá de su voluntad o su conciencia, por algo que no pudo haber evitado. Pero cuando el Poderoso lo tienta, entre cumplir con su destino o escapar a él, sin saberlo, con ello lo salva de lo inexorable. 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. Él no siente como un castigo su naturaleza lobuna sino todo lo contrario («Dicen que todo esto es un castigo. Yo, en cambio, creo que es una bendición. Tan solo una mirada tuya y la promesa de tener un hijo valen transitar todos los infiernos»). Como buen héroe romántico, debe padecer solitariamente la incomprensión de los demás; así como también, el convertirse en un *inocente perseguido* y castigado. En resumen, la *pasión* por Griselda lo condena al sufrimiento, al mismo tiempo, que lo redime de todo.

También el Poderoso es un personaje en parte trágico, en parte romántico. Es trágico en tanto está condenado a acatar la voluntad de otro (de Dios). Está obligado a «ser el Mal» aunque se sienta «un poco cansado» y quiera «volver a conversar». Pero ese deseo de ser algo diferente de lo que es su esencia lo convierte en un ser contradictorio y *grotesco*, en un personaje romántico.

En su aspecto y atuendo el Poderoso responde en todo al «Zupay» de las leyendas del norte y centro de la Argentina. «Un gaucho rico y joven que monta un caballo enjaezado de largas crines oscuras. [Con] sombrero de ala ancha, y traje color granada», lo describe Jorgelina

Soulet<sup>15</sup>. El sincretismo de esta figura (que en la tradición indígena se confronta como «genio del mal» tanto con el Dios cristiano como con el Inti incaico) también es un rasgo predominante que ha sido respetado y potenciado en el film. Pues, además de lo cristiano y lo pagano en el plano religioso, él condensa, lo folclórico y lo fantástico, lo localista (es el Señor de la Salamanca) y lo universal (es el mal, pero también, el individuo preocupado por averiguar cómo es tener un hijo).

### Un film de Leonardo Favio

*«Para mí no hay mayor diferencia entre pueblo y público. Aquellos que se acercan al espectáculo son pueblo, y el pueblo nunca se equivoca.»*

Leonardo Favio (*La Opinión*, 29 de abril de 1973)

Desde el punto de vista estético, el film combina la ampulosidad y el despliegue escénico del melodrama con algunos de los recursos más obvios de la imagen publicitaria de la época (ralentí, exacerbación de los colores brillantes, utilización de filtros y transparencias). Considerado hoy, muchos de estos efectos envejecen el film y distancian la mirada (concretamente, es lo que ocurre con las escenas de Griselda bajo el agua o corriendo en el campo con su cabello ondulante, como si se tratase de un spot publicitario de champú). De tal modo, el efecto poético que se quiere crear se opaca.

Pero, más allá del complejo entramado de intertextos genéricos, folclóricos y estéticos que operan en *Nazareno Cruz y el lobo*, ningún análisis puede soslayar que éste es, ante todo, un film de Leonardo Favio. Es decir, un film con una impronta autoral reconocible, vital y contundente. Lo paradójico es que, si lo pensamos en función de su obra anterior —especialmente de sus tres primeras películas: *Crónica de un niño solo* (1965); *El dependiente* (1967); *El romance del Aniceto y la Francisca* (1969)—, *Nazareno* es un film insólito, cuando no opuesto a aquello otro. Pues ¿qué es lo que define y da unidad a la primera etapa de la filmografía de Favio? En primer lugar, la austeridad narrativa, la parquedad con la que se exponen y desarrollan los conflictos, la exigüidad de los diálogos, la no adscripción a género alguno, el equilibrio plástico. Está también el uso del blanco y negro y, sobretodo, la intención de llegar a un público intelectual de cineclub; de contar «temas menores» con un estilo sobrio, «alto». Nada de esto ocurre con

*Nazareno*. Éste se inscribe, en cambio, en la línea de *Juan Moreira* (1972) que es 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 años setenta.

Sin embargo, y pese a todo, «el sello Favio» persiste y se reconoce en todos los casos. En todos hay una vocación por buscar y experimentar con nuevas resoluciones plásticas, por conceder una alta cuota de humanidad a los personajes y por atender a los pequeños detalles cotidianos. En todos, también, se insiste con el riesgoso juego de los ritmos sostenidos (planos de larguísima duración) y de las reiteraciones (leit motiv visuales y sonoros). En todos «se logra el vértigo, se roza la genialidad» de la que habla Eco, a propósito de *Casablanca*.

#### **Ficha técnica**

**Producción:** Cloila Producciones Cinematográficas

**Dirección:** Leonardo Favio

**Guión:** Zuhair Jorge Jury y Leonardo Favio (versión libre de la radionovela homónima de Juan Carlos Chiappe)

**Fotografía:** Juan José Stagnaro

**Cámara:** Carmelo Lobótrico, Aldo Lobótrico y Héctor Collodoro

**Montaje:** Antonio Ripio

**Música:** Juan José García Caffi y Jorge Candía

**Coro:** Agrupación Coral Contemporáneo

**Escenografía:** Miguel Angel Lumaldo

**Vestuario:** Eduardo Lerchundi

**Maquillaje:** Orlando Viloni y Jorge Bruno

**Intérpretes:** Juan José Camero (Nazareno Cruz), Alfredo Alcón (el Poderoso), Marina Magali (Griselda), Nora Cullen (La Lechiguana), Elcira Olivera Garcés (Damiana), Lautaro Murúa (padre de Griselda), Juanita Lara (Fidelia), Yolanda Mayorani (la madrina del Poderoso).

**Fecha de estreno:** 5 de junio de 1975.

#### **Premios:**

Premio a la mejor película, mejor actriz de reparto (Nora Cullen) y Premio al mejor trabajo de investigación cinematográfica en el XIII Festival Cinematográfico Internacional de Panamá (1975).

## Notas

- <sup>1</sup> Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Lumen, 1992, p. 287.
- <sup>2</sup> En España esta película fue estrenada bajo el título de *Maldición*.
- <sup>3</sup> Schettini, Adriana, *Pasen y vean. La vida de Leonardo Favio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 138.
- <sup>4</sup> «Yo escuchaba *Nazareno Cruz y el lobo* por la radio cuando era chico, y eso formó mi mundo, formó mi magia, mis propias fábulas» (Entrevista a Leonardo Favio, *Diario Clarín*, 1974).
- <sup>5</sup> El tema de la *licantropía* (hombre que se metamorfosea en lobo) es una constante en la cultura occidental. La Grecia Antigua, la Edad Media europea y la América contemporánea han interpretado, con variantes, este asunto que emparenta al hombre con los ciclos lunares, la fertilidad y la tierra. En la Argentina, se introdujo por la frontera con el Brasil (*lobis-homen*) y luego, se expandió por el interior del país adquiriendo características propias según las regiones.
- En términos generales, el *luisome / lubisonte / lobisome / lobisonte / lobison*, es un perro grande (en Argentina no hay lobos) que ataca al ganado y a otros perros. La creencia más difundida es que esto se produce los días martes y viernes de luna llena.
- <sup>6</sup> En la tradición quechua se llama *lechiguana* al panal de miel silvestre.
- <sup>7</sup> La lechuza aparece en numerosas leyendas. En lenguaje vulgar, se llama «lechuza» al individuo que pronostica males o anuncia desgracias.
- <sup>8</sup> En el libro de entrevistas con Schettini, Favio señaló a propósito del personaje de Griselda:
- S:— Algún crítico se quejó de que Griselda fuera rubia.
- F:— Lo que es no conocer el alma de nuestra gente... Nosotros, en el interior, cuando soñábamos una mujer hermosa e inaccesible, la soñábamos rubia. En los cuentos las lindas eran rubias.
- S.:— Evita era rubia.
- F:— Se vestía de rubia... Conocía a nuestro pueblo. Evita era nuestro sueño.
- <sup>9</sup> «Nazareno y Griselda son personajes casi celestiales, cuya característica dominante es la luminosidad: figuras de aire, son ingrátidos, puros, elementales, inmaculados, inocentes, asociados a una naturaleza paradisiaca (...) ajenos a la maldad. Adán y Eva antes de la caída.» Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo, *El cine de Leonardo Favio*, Buenos Aires, Nuevo extremo, 1993. p. 116
- <sup>10</sup> La aplicación de este término en relación a la obra de Favio fue utilizada por Oubiña y Aguilar en el texto antes citado.
- <sup>11</sup> «Uno tiene que hacer su obra sin pudor, sin medir cada paso que da. Uno podría decir que cambiarle la letra a *Rigoletto* es una irreverencia total, pero pienso que todo es válido para convencer a la gente. Uno es como esos que hacen trucos y sacan de la galera... Tenés que apelar a todo... Tenés que ser impudoroso... Si lo hacés bien, podés hacer todo. Como dice San Agustín: «Ama y haz lo que quieras». Y el cine es un acto de amor». Leonardo Favio en: Schettini, A., op. cit., p. 143.
- <sup>12</sup> «El origen [de la Salamanca] está en el conocimiento fantaseado de la famosa *Cueva de Salamanca* en la que los estudiantes de la Universidad se reunían para celebrar ritos de las ciencias ocultas que fueron tan comunes en la Edad Media». Félix Coluccio, *Diccionario folclórico argentino*, Plus Ultra, 1981.

<sup>13</sup> Sobre este tema ver: «El espíritu del cereal como animal», en: Frazer, James George, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

<sup>14</sup> «Me hubiera gustado que [la Salamanca] tuviera el aire de un mundo más erótico, más de bacanal, pero no me animé por la censura, que en esa época era muy dura. Mantuve la cámara demasiado lejos de esos huecos. De haberla acercado hubiera logrado un clima más lascivo. Pero de todos modos creo que aunque me hubiera acercado no habría logrado exactamente lo que quería, que era que es esos huecos hubiera una especie de gelatina que diera la sensación de que los cuerpos eran una prolongación de los huecos. En la película se notan los huecos, y yo quería que los cuerpos estuvieran incrustados en las paredes». Schettini, op. cit., p. 143.

<sup>15</sup> Soulet, Jorgelina; *Argentina: sus mitos y leyendas*, Buenos Aires, Ed. La Llave, 2000, p. 22.