

Fecha de recepción: noviembre 2025
Fecha de aceptación: febrero 2026

El cine argentino y la construcción de su identidad. Análisis de Nazareno Cruz y el Lobo (Leonardo Favio, 1974), y La parte del León (Adolfo Aristarain, 1978).

Marcelo Lalli (*)

Categoría: Investigación Disciplinar

Resumen: Este estudio abordará el tema de la identidad en el cine argentino. Más que sobre el contenido argumental, lo hará desde el lenguaje desarrollado en los films nacionales. Es la manera que encontraron muchos de sus máximos exponentes para combinar influencias tomadas de modelos foráneos en un sentido tanto artístico como industrial, para narrar y expresar la realidad de su propio contexto.

En particular, ese punto de fusión entre la penetración cultural y el contenido interno de la producción, es lo que permite que la obra adquiera la tan denominada verosimilitud ficcional. Esto articula otros de los conceptos a considerar en esta investigación: los procesos de identificación del espectador y su dialéctica con la obra.

Palabras clave: Identidad, iconografía, movimientos cinematográficos, cultura, montaje cinematográfico, puesta en escena, cine fantástico, cine policial.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 107]

(*) Realizador en Video y Cine (Instituto Cievyc, 1995). Profesor de la Universidad de Palermo en el Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación. Actualmente se desempeña como editor y camarógrafo.

Introducción

La producción nacional, durante el siglo XX, ha atravesado una serie de altibajos. Desde su alta competitividad durante la era de los estudios, pasando por una aridez extrema a lo largo de la última dictadura, hasta el reencuentro con su propio contexto y posibilidades de producción hacia el final del milenio con el denominado “Nuevo cine argentino”, así lo demuestran.

La inestabilidad socio política en muchos casos escindió aspectos de la expresión cultural y la frontera entre lo urbano y lo rural, lo originario y las poblaciones migratorias, la suerte de “renegación argentina” respecto a su pertenencia latinoamericana, se vio reflejada en sus expresiones. Este reflejo para las masas siempre se le adjudicó al séptimo arte.

Sin embargo, ese zigzag, lo errático de la producción de films, no hizo sino delinear una marca que pone en línea directa los materiales cinematográficos con sus contextos. Por lo tanto, la investigación tiene por objetivo analizar una naturaleza, en muchos casos sin rumbo, pero con el enigma que ese mismo extravío encierra. Eso se ve reflejado en la particularidad de algunos films destacables. Por lo tanto, la hipótesis de la investigación plantea que la identidad del cine argentino se apoya en su hegemónica diversidad. Su propia diseminación es su sello distintivo. Esa contradicción es lo que la investigación sostiene como una mirada que procura considerar y destacar a la contradicción como virtud.

Sin variedad de géneros (casi no hay terror ni ciencia ficción). Contando con unos pocos como el policial (por lo que toma de sus realidades socio políticas), la comedia romántica y familiar (comedia utilizada más que como crítica, como entretenimiento, en muchos casos moralizante) y un conjunto de documentales, no menos a la deriva que la ficción; le bastan para alcanzar una variedad desorganizada y contradictoria. Ese mismo caos es el que le da una identidad como reflejo de un conflicto permanente y social.

La investigación se enfoca en el cine mainstream (valga el término), de películas de ficción. Se trata de dos films altamente disímiles, pero que podrían ser hasta contemporáneos si no hubiesen sido separados por el cambio de gobierno más “punzante” del último siglo.

Aunque para la lupa del imperio hollywoodense y sus premiaciones, el cine argentino es, de las filmografías extranjeras, la que destaca por abordar conflictos sociales, sobre todo los de su última dictadura cívico militar, el cine es “forma”. La forma y el tema es lo que se fusionan en el cuerpo audiovisual. Por lo tanto, para la distinción de la identidad artística, esta investigación considerará cómo estas películas utilizan el lenguaje desde un aspecto plástico y temático.

Marco teórico

El hábito del cine club, propio de las décadas del sesenta y setenta, tuvo un enorme impacto en la producción de films. En muchos casos, la escuela, que estos eventos han generado a partir de un espectador activo, modelaron la materialidad lingüística de sus trabajos,

de manera diseminada por las condiciones de producción. Si ya en la etapa dorada de las producciones de estudio durante los cincuenta, los primeros deslices se hicieron presentes con la revolución libertadora del cincuenta y cinco, en los sesenta, esa tendencia se acentuó cuando la industria se vió minada por los declives económicos del organismo de financiación estatal. De esa forma, los realizadores se vieron desamparados y sin recursos de producción, pero con la opción de tener una mayor libertad creativa. Esa “impronta personal” al desamparo de los grandes estudios hizo que lo que se denomina “marca de estilo”, diera un paso al frente y empezase a acercarse a la concepción de obra u objeto artístico. Tal es el caso de la generación de cineastas del sesenta que luego devino en otras formas de creación cinematográfica delineando una identidad de corpus: el cine de autor.

Leonardo Favio surgió como uno de esos cineastas y su filmografía durante esa década, respondió a ese esquema de producción: bajo presupuesto, marca de estilo, claras influencias de corrientes europeas (neorrealismo, nouvelle vague, distanciamiento bressoniano). En la bisagra de la década y con el advenimiento del revisionismo histórico argentino con la dictadura de Lanusse y el regreso de Perón, su obra empezó a expandirse. Inició un proceso como “rostro popular”, no solo “de” lo popular. Incorporó a su obra un mayor presupuesto, financiado en parte por el tercer gobierno peronista, difundido por sus múltiples facetas como actor y cantante popular. El uso del color, de elementos de cámara y puesta en escena más costosos, su obra abarcó diversos elementos de movimientos culturales, sociales y estéticos de inicios de la década del setenta, pero sin estar sujeto al contexto realista de la misma. Su film más pretencioso, discutido y grandilocuente, es el que se tomará para el estudio. El trabajo “Análisis del film Nazareno cruz y el lobo” de la profesora Alejandra Muñoz, junto con la tesis efectuada por el Licenciado Alejandro Beain Dominguez para la UNLP: “El Kitsh en Nazareno cruz y el Lobo”, apuntalaron las argumentaciones del análisis. Se tomarán también conceptos sobre la materialidad específica del cine del autor citado: “El cine de Leonardo Favio”, de David Oubiñas y Gonzalo Aguilar.

Para el segundo film, La parte del León, de Adolfo Aristarain, se recurrirá a los materiales propuestos en “Cómo analizar un film”, de Francesco Cassetti, que servirán de argumento y contraargumento a los conceptos postulados.

Se agrega “El cine de Adolfo Aristarain y el proceso militar argentino”, de Francesc Vila-prinyó, para adentrarse en los materiales tanto ideológicos como artísticos del director. También se considerará un artículo publicado en 1.992 por la revista de cine “El amante” sobre Adolfo Aristarain en ocasión del estreno de Un lugar en el mundo. El mismo director desglosa una serie de influencias en la concepción de su obra .

En un primer acercamiento y en lo que refiere a conceptos de identidad y niveles de representación, “Ensayos sobre la significación en el cine”, de Christian Metz. Metz, junto a Jaques Aumont, coincidieron en la idea de verosímil como censura y ese factor no es menor en lo que refiere a la construcción identitaria de una obra.

Para el film de Adolfo Aristarain, La parte del León. Uno de los conceptos a tomar y que, sin duda, será puesto al servicio del recorrido, será el de cine de autor. En este sentido, el texto “El cine según Hitchcock”, de Francois Truffaut, será también fuente de consulta para entender la construcción de la idea de “persona física” delante de la obra. Partiendo de un

universo ciertamente distanciado, ajeno, al de la realidad de un país subdesarrollado, se profundizará en la idea de maniobrabilidad de esos referentes para volverlos propios en la configuración de un estilo.

Por otro lado, el término “influencia”, es adoptado aquí cómo de compleja maniobrabilidad. La posibilidad de que no exista obra sin ese precepto, sin “ese exterior”, pone en duda que solo se trate de una mera inclusión de recursos ajenos. A esto también se incluirá el concepto de autoría configurado a mediados del siglo XX, con su actual concepción. El tercer nivel de representación, postulado por Cassetti, el de la puesta en serie del montaje, será para el film de Adolfo Aristarain: *La parte del León*. Será necesario entender distintos aspectos para la construcción de los personajes de este film.

“El lenguaje del cine” de Marcel Martín, aportará conceptos establecidos de montaje narrativo y específicamente del monta alternado, para recortar adecuadamente el elemento de análisis y vincularlo con el film de Adolfo Aristarain.

Lo mismo ocurrirá con los objetos del montaje que el teórico Jaques Aumont postula en su antológico: “La estética del cine”, para analizar las influencias foráneas sobre los objetos de estudio escogidos.

En términos generales, se buscará arrojar luz a lo que permite que la obra adquiera la denominada verosimilitud ficcional, articulada con el concepto de identidad.

Estado del arte

Tanto Oubiñas y Aguilar como Vilapriný ofrecen muy completas coberturas acerca de la obra de estos autores. Los primeros indagan en la influencia de Pierre Paolo Pasolini en Nazareno Cruz y el lobo. Sin embargo, aquí se ofrecerá un estudio más específico y pormenorizado de esa influencia. A diferencia de Oubiñas y Aguilar, se sostendrá la idea de la obra de Federico Fellini, en especial, en la década del 70, como otra de las influencias en este film argentino.

Por otro lado, diversas fuentes como el artículo: “Nuevo cine argentino, en busca de una identidad” de Héctor J. Freire, quien parte de la identidad como factor intrínsecamente social y a su vez, expresión de cambios rotundos en esa sociedad a la que pertenece, serán agregados como parte del análisis. Otro material que será tenido en cuenta es “El cine argentino y su multiculturalidad”, de Ciro Néstor Novelli, para la Universidad española de Huelva, quien desarrolla un trabajo de tesis donde destaca la integración y la diversidad identitaria en las filmografías de Leonardo Favio y de Fernando “Pino” Solanas.

Objetos de estudio

Los films antes citados: Nazareno Cruz y el Lobo (1.974), y La parte del León (1.978), difícilmente puedan ser analizados sin el contexto histórico y bisagra al que pertenecieron.

Ambas películas, supuestamente contrapuestas en su concepción de “producto de consumo”, establecen una suerte de conducto para el contenido y la producción cinematográfica de la época. Una de un lado y la otra del otro, de lo que es considerado el régimen de facto más cruento de la historia de un país, conforman un marco de contención, una suerte de puente entre dos mundos a indagar aquí. Esta investigación consistirá en acercar elementos aparentemente distantes como las técnicas del montaje con el contexto social de ambas épocas. La “coincidencia” de que se trata de una película de autor en democracia, y de mera producción industrial durante la dictadura, será observada con detenimiento para ser cuestionadas: puede haber “autor” bajo las exigencias de un sistema de producción.

Sobre la construcción de la identidad en el cine de ficción

A diferencia del cine documental, la ficción plantea un universo autónomo. Esa completud, establece con el espectador otra relación, la de presentar lo que ve. Lo que hacen personajes en el mundo imaginario y bajo pacto ficcional, ocurre en el mismo instante de ser descubiertos y seguir sus historias. Son delegados “vivos” para un discurso en el que el hablante autor permanece ausente, oculto bajo la máscara de esas representaciones. Por lo tanto, las marcas enunciativas, son más o menos visibles, y esa variedad, es la que ha dado diversos tipos, corrientes o mejor dicho, movimientos cinematográficos, aunque esas denominaciones no son unánimes a lo largo del análisis teórico de los films.

Identidad, movimiento cinematográfico y género

Según los teóricos norteamericanos David Bordwell y Kristin Thompson en su volumen “El arte cinematográfico”: “Un movimiento es un conjunto de películas que se han producido en un momento y nación concretas, que comparten rasgos significativos de estilo y formas.

Cineastas que trabajan dentro de producción común y que comparten ciertos supuestos sobre la forma de hacer cine. (Bordwell/Thompson, 23).

Si a esta abarcadora definición, se le aplica un recorte interno a lo que hace a los temas abordados y a los significantes más específicos de puesta en escena, cámara y montaje, irrumpen las categorías de géneros y subgéneros.

Sin embargo, el concepto de identidad se vincula con un aspecto más específico de las culturas no solo en la que en ese cine se produce sino en “qué dice” ese cine de contexto donde se produce. Si bien, y sobre todo en determinados géneros, se da una supremacía de la forma. Como emergente de una ideología en conjunto con categorías culturales, la identidad se diferencia del movimiento ya que excede a la circunstancia, pero, por lo general, se lo vincula a una nación (el cine italiano, no se restringe al neorrealismo; la nouvelle vague francesa, no ocupa todo lo que es la identidad del cine francés)

¿Cómo identificar un concepto de identidad? ¿Cómo y para qué sacarlo de esa vaguedad? Los aspectos de una región, megaglobalización mediante, presentan un conjunto de “etiquetas”, que adquieren existencia por su recorte con las otras identidades, pero que sí pueden adquirir consistencia si se habla de una dialéctica interna entre los conjuntos de obras separados por región.

Todos los significantes, desde el vestuario hasta la iluminación, pasando por las texturas, remiten a un resonador cultural que se expande hacia su exterioridad.

La niebla londinense del policial o la aridez del gran cañón en el western, son reflejos iconográficos que localizan a los films. Pero esos elementos se integran a un sin número de rasgos en las tipologías de los personajes y del tipo de temática abordado: el espacio devastado de posguerra en el neorrealismo, cuando hubo otros espacios devastados en Polonia o Austria, pero que no son identificados como neorrealismo.

En Argentina, las etapas sociales, (la gran inmigración, la postdictadura, etc.) originaron temas y también rasgos, aunque la topografía social del territorio sea bien distinta a la de las naciones primermundistas (porteñocentrismo mediante), la espalda dada a las identidades originarias cobró principal relevancia y solo el género del gauchaje se aproximó al abordaje de esos espacios. Lo demás, se concentró en las corrientes inmigratorias a la gran ciudad, inmigración no solo en el sentido literal sino ético, estético e ideológico.

La razón está en quienes consumen esas obras, en donde se encuentran los canales de difusión de los films. Las salas de concentración urbana, no solo atraían a sus vecinos inmigrantes sino que debían hablar de ellos para que estos se mostraran interesados. Sin embargo, “ellos” (lo que aparece en la pantalla) no eran específicamente los que ocupaban las butacas, sino la reunión de un conjunto de signos, en muchos casos importados de otras identidades que solo guardaban un rasgo en común con el público presente: su idioma. De ahí, la difícil integración del texto hablado a la imagen. El decir “argentino” (capitalino específicamente) agregado a una puesta visual que podría ser la del incipiente neorrealismo o los films de estudio hollywoodenses (los encuadres, la iluminación, etc.), más los modismos y retóricas de la época, disonaba. O dicho a la inversa, maneras de hablar, que aunque locales, no se integraban a los cuerpos visuales sobre los que se intentaba sincronizar. A mediados del siglo XX, bien instalado el tipo de cine de estudio en Hollywood, la extrema austeridad en la que se vieron las producciones nacionales, llevó a un declive en la calidad de las obras y durante la década del sesenta, el cine adoptó forma más intelectuales, intimistas y elitistas.

Hacia finales de los sesenta y principios de los setenta, el revisionismo político, devino en el cine culto a los próceres inmaculados. Esa mirada permitió que se acrecienta la idea del cine popular y “en colores”. Esta particularidad, hizo de uno de los films elegidos, el que para muchas estadísticas es el de mayor éxito comercial de la historia del cine argentino: Nazareno Cruz y el lobo. Un director que venía de una trilogía de films más vinculados a la élite vanguardista de los sesenta, también actor y devenido en cantante popular, hizo que las expectativas aumentaron respecto a su film.

Identidad y mirada

La cámara como una forma de conexión, implica una dialéctica entre la mirada y lo mirado. En la ficción audiovisual, aparece un universo autónomo como representación retórica de lo que esa mirada construye con lo que ve y lo que “dice”.

Ese narrador delegado surge como una voz englobadora de elementos culturales, de una identidad colectiva. Un sentido de comunicación, empático, sorpresivamente “anagnórico”, de reconocimiento de lo olvidado. Eso linda con lo mítico dado que el receptor se reconoce en el discurso en un nivel inconsciente.

Así lo expresa Beain Dominguez en su ensayo académico sobre el Kitsch en el cine:

“Los fundamentos de la dicotomía entre arte y kitsch abren el camino para pensar la confrontación entre kitsch y vanguardia. El arte de vanguardia se vincula con el conocimiento a la búsqueda de nuevas perspectivas; el kitsch, en cambio, imita, reproduce, no es original, no presenta una novedad. En este sentido, el planteo de Broch es ético en la medida en que somete al artista a una exigencia de carácter moral: la de crear obras “buenas” y no solamente “bellas”, como busca el kitsch de manera efectista. Entre las oposiciones que han determinado la historia del kitsch se destaca una de larga tradición en la filosofía: aquella que se establece entre lo consciente y lo inconsciente. Más precisamente, se trata de lo inconsciente como impulso irreflexivo y de la consciencia como reflexiva o crítica. “El kitsch presenta así dos caras: una ingenua, la otra irónica, autoconsciente. Esta tensión desencadena otras: lo consciente se vincula con la cultura, la historia, la razón, el espíritu, el mundo de la vigilia; lo inconsciente con la naturaleza, el mito, el cuerpo y sus pasiones, los sueños (Abadi y Lucero, 2013).

Las raíces de ese reconocimiento de lo propio en lo ajeno, en este caso en la obra que discurre frente a los ojos del espectador de cine, se vincula con lo “inmanejable”, pero confiere una competencia que le permite a ese espectador, una participación emocional. Ese tejido conectivo, que involucra escalas éticas y estéticas, establece un pacto, una retórica que al público lo vuelve competente. A su vez, esa actitud hace que las partes: emisor y receptor, artista y público, cineasta y espectador, tomen conciencia de una mutua dependencia, en la que se integran valores compartidos. De esta forma aparece la idea del espejo, donde el reconocimiento mutuo configura recortes respecto a un otro. El valor en el auto reconocimiento lleva a diferenciar en quien si y en quien no, esos valores se vuelven comunes. Esa comunidad reconoce diferencias respecto a otras. Pero lo importante es que la identidad se genera más por la simbiosis con la voz que evoca aspectos tanto éticos como estéticos que se asumen como propios, aunque permanezcan apartados o aparentemente olvidados.

En el sentido cinematográfico, el valor del espejo posibilita esa manifestación donde la simbiosis modela patrones de retroalimentación configurando ese conector denominado identidad. El aspecto dinámico de la identidad, que se desarrolla a través del cine de ficción específica el conjunto de valores que se revelan frente a un público que los reconoce a través de un sujeto enunciativo.

En el cine argentino, dadas sus erráticas condiciones de producción, esa simbiosis ha tambaleado en la medida en que, cómo agente de identificación con un público local, fue

atravesando diversas etapas incluso renegando de sí mismo. Como parte de Latinoamérica su, a veces inmanejable permeabilidad con las industrias europeas y estadounidenses, le ha otorgado ventajas, por su permeabilidad en sí, no por lo que ha hecho a veces con esas influencias. La zigzagueante industria vernácula, (cine: arte como ningún otro ligado a los gobiernos de turno) fue desafiada por frentes intelectuales, las vanguardias de fines de los cincuenta, sesenta y de la década del noventa. A su vez, el cine argentino (como de otras nacionalidades) ha atravesado una suerte de géneros propios, nacionales: el cine ilustrativo de figuras prosaicas e inmaculadas, de inicios de los setenta, el cine durante el proceso cívico militar de la década del setenta y su posterior cine de denuncia hacia la misma, el neorrealismo argentino de los noventa como el rostro de los caídos por el menemismo, El cine vanguardista argentino, o mejor dicho, cine “independiente”, ha perseguido a la esfinge pergeñada desde los sesenta definida como cine de autor.

Sin embargo, el cine de industria y el cine de autor, en ningún momento fueron asociados a la idea de identidad. A ese frente contra el cine de masas, se suma el cine de identidad. El cine de identidad, o “cine por la identidad” más bien vinculado a las márgenes sociales, cae por un peso que deja de lado marcas de enunciación más profundas y sutiles, pero, en lo que respecta a este estudio, de indefinida atomización.

Es en esa variedad errática que va de films de género hasta de considerables niveles poéticos, donde el conjunto de films argentino desafió el concepto de “una” identidad, sin por eso dejar de ser un contundente e inevitable espejo que lo vuelve inconfundible e inclasificable. Su caos estético imposibilita una hegemonía pero, a su vez, evidencia un rasgo identitario del que en muchos casos, el mismo cine argentino, como corpus de obra (un corpus poco orgánico), ha buscado escapar.

La expresión “no parece una película argentina” era considerada un halago. Sin embargo, esa “identidad de la no identidad”, aparece en el eclecticismo de su conjunto de producciones. Esa variedad, tan saludable como accidental, ha dado producciones de época tan disímiles y cercanas en el tiempo como las que se analizarán a continuación.

Para la investigación, las mismas no solo destacan por su antítesis como obras, sino por catalizar el clima de una época bisagra: el paso de una democracia caótica al régimen más sangriento de la historia del país. Uno de los films escogidos para este análisis comparativo, fue de un enorme éxito de taquilla, mientras que la otra, un fracaso de público pero de éxito de crítica. La paradoja radica en qué la primera podría enmarcarse dentro de un tipo de cine en los márgenes de la narración; fuera de la tipología de films más demandados y consumidos del tipo de producto vinculado a “lo comercial”. Mientras que el segundo, enmarcado dentro de uno de los géneros más convocantes, apenas pudo cubrir sus magros costos de producción.

Nazareno cruz y el lobo (las palomas y los gritos), la identidad de la inexistencia Sinopsis del film

Situado en un lugar y tiempo indefinidos, nace el séptimo hijo varón de una familia de campesinos, destinado a transformarse en lobo durante las noches de luna llena. Su madrina, la lechiguana (Nora Cullen), lo bautiza como Nazareno Cruz. De joven, Nazareno (Juan José Camero) se enamora de Griselda (Marina Magalí) y es tentado por el diablo (Alfredo Alcón), a sucumbir frente a las riquezas. Por desacato y elegir el amor, Nazareno cumple su condena de convertirse en lobo y así junto a su amada, sucumben a la bala de plata disparada por los habitantes del pueblo, no sin recibir la encomienda del diablo de interceder por él frente a Dios, para recibir su perdón.

Nazareno Cruz y el lobo, las palomas y los gritos, dirigida por Leonardo Favio, cuenta con un guión de él mismo y su hermano Jorge Zuhair Yury, basado en el radio teatro homónimo de Juan Carlos Chiappe. La dirección de arte está a cargo de Juan José Stagnaro y la dirección de fotografía de María Inés Teyssé. Respecto a su contexto social, Nazareno cruz y el lobo, tal como lo indicase su director es un cuento de hadas frente a la complejidad social durante su estreno. De palabras del propio autor:

“Esa película se gestó cuando en el país se desarrollaba esa enorme lucha por saber cuáles eran los buenos, cuáles eran los males. 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.” Leonardo Favio^(*).

Así mismo, el director hace alusión a este carácter de cuento de hadas, a su vez citado por Beain Dominguez en el estudio al que arriba se hace referencia.

“Nazareno Cruz y el lobo fue el último guión que escribí con felicidad... es hermoso saber que estás contándole a todo el mundo un cuento de hadas, un cuento de lobizones, 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” (Leonardo Favio, en Schettini, 1993)

La obra no deja de metaforizar aspectos claves como la persecución, el caos y donde la figura del padre está ausente. El padre de Nazareno no es identificado con precisión pero concibe a su hijo generando una figura que se convierte en lobizón y que padece su pro-

(**) El párrafo citado se corresponde al epígrafe del estudio efectuado por la profesora Alejandra Muñoz: “Análisis de Nazareno Cruz y el lobo”.

pia contradicción como hijo (“hijo social”, en caso de establecer un paralelismo con las organizaciones montoneras en confrontación con la triple A, procedentes de un mismo “padre”). Otro de los personajes que se erige como el verdadero antagonista, es el padre de Griselda: Sebastián (Lautaro Murúa), quien encabeza la matanza del lobizón. Solo son sus mártires protagonistas a quién el “pobre diablo”, le solicita interceder en el más allá frente a dios para devolverlo al origen.

La adoración a las imágenes, que plantea el film, iconografías políticas y religiosas son puestas en supremacía. El primer tipo de iconografía está en la realidad de aquel contexto social del país; la segunda, en la puesta en escena de un film de ficción.

Ese caos de época subyace en el film como impronta pero que encuentra unidad en la configuración de un melodrama. Ese caos se transforma en eclecticismo y éste, a su vez, encuentra forma en la trágica historia de amor.

Leonardo Favio expresa su actitud iconográfica de la siguiente manera:

—Marina Magalí era maestra de Jardín de infantes. Me la trajo mi hermano Horacio. Era monísima y cumplió dieciséis años en la filmación. Era perfecta para el cuento de hadas. Los criollos cuando piensan en la Griselda se la imaginan rubia.

—Algún crítico se quejó de que Griselda fuera rubia.

-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.

—Evita era rubia. (Leonardo Favio, en Schettini, 1993)

De palabras del mismo autor: “...se la imaginan”, lo que confirma esta concepción a partir del radio teatro imaginado.

Estructura del film

La estructura dramática del film cumple con el paradigma clásico de los tres actos.

En el primero la exposición de todos los personajes y su relación en el pueblo como gran unidad de espacio. El desarrollo, frente a la elección del protagonista al desacatar la autoridad demoníaca, elegir el amor y ser perseguido. El desenlace, cuando se descubre la forma de eliminarlo y la nueva misión encomendada al protagonista por el demonio frente al dios cristiano. Respecto a la estructura narrativa, el tiempo del relato se mantiene cronológicamente lineal, sin presentar retrocesos ni prolepsis. Su complejidad radica en la cámara y en la puesta en escena. Lo operístico, el radioteatro, el género fantástico, el barroquismo y el melodrama, son los elementos del eclecticismo que engloban al film de Favio. Su unidad se basa en la contundencia de un relato simple, en personajes puros y en el rápido reconocimiento de una leyenda popular.

Su puesta en escena se abstrae de las coordenadas temporales concretas e instala al es-

pectador en un universo liberado del realismo. La situación transcurre en una hipotética aldea, donde los vestuarios combinan diseños del siglo XIX (protagonistas), con indumentarias vinculadas a una etapa renacentista (los herreros, el infierno), como así también, indumentaria de los pueblos originarios del noroeste argentino (la Lechiguana, Fidelia, la Madrina del diablo). La particularidad de esa estructura visual es lo que arma un tipo de identificación que hace a este film atípicamente argentino, teniendo como referencia el conjunto de los films argentinos. La narrativa, que ha estado presente en casi todas las formas del cine nacional de ficción (comedia, drama social, policial, crónica) se ve superada por un tratamiento lírico en muchos casos subestimado o acusado de mal gusto y pretencioso.

Si se acuerda con las posturas tanto del mismo Favio como de David Oibíñas y Gonzalo Aguilar, que la sustancia del film está hecha de lo imaginado a la escucha de un radioteatro (en este caso, el que tiene a Juan Carlos Chiappe como autor), Nazareno Cruz y el Lobo se plantea como ilustración de un imaginario colectivo. Encuentra su sustancia en una pluralidad de recursos y de narraciones procedentes del mito, como lo introduce la misma voz over del film mientras los protagonistas son presentados. El “iconoclasticismo” del film, es lo que figurativa esa idea. Los crucifijos enlutados, una mujer joven presente consolando a la pareja mientras se aman, el diablo como una figura sufriente, suplicante del perdón de dios a través de Nazareno. Invierten el significado de los íconos de la religión católica. El cuestionamiento de la iconografía católica se confunde con el paganismo carnavalesco que caracteriza a los cazadores del lobo. Estas inversiones se dan también al narrar la historia desde la bestia, y su inevitable padecimiento por elegir el amor. Es en esa imposibilidad de amar donde surge el melodrama.

Puesta en escena

En su estudio acerca de *Nazareno Cruz y el Lobo*, la licenciada Alejandra Muñoz introduce: “Lo primero que vemos es una bruja, que nos remite al comienzo de Macbeth, en la que ellas ofician de narradoras de la historia por venir. La Lechiguana contextualiza al tiempo nos presenta el carácter de la narración: mágico, mítico. Luego conduce la narración una voz en off, que más tarde advertimos que es la del propio Diablo, encarnado por Alfredo Alcón. Este narrador tiene un lenguaje plagado de modismos, que nos remite al lenguaje popular”. (Muñoz, 1)

Sin embargo, la función aquí de la bruja, difiere del clásico shakesperiano. En Macbeth las mismas no otorgan más información que la de su inminente encuentro con el protagonista, dado que en el caso de Shakespeare, la información se dosifica. En la medida en que avanzan los sucesos, el público va advirtiendo con Macbeth de qué se compone el conjunto de los acontecimientos. En Nazareno Cruz y el Lobo, la información está rápidamente concentrada en la introducción, como ocurre también en otros dos films de Leonardo Favio: *El romance del Aniceto y la Francisca* y en *él El dependiente*.

La hibridación estética conforma la sustancia de la puesta en escena del film. En Leonardo

Favio aparecen directas a alusiones (se habla de una suerte de libertad creativa en su mixtura, sin embargo, no se descuida la coherencia que sobrevuela a toda la estructura visual de sus dos films más populares, lo que implica un detallado trabajo con esa consistencia). Muñoz, también destaca: “En esta película conviven la más pura cursilería de las escenas de amor con la delicadeza de la narración, la alta cultura (encarnada en Verdi, en la cita a Macbeth, el latín, Bergman, etc) se mezcla felizmente con el radioteatro, la mitología local y los cuentos de hadas. Asimismo, los diálogos son teatrales, muy poco naturales. Recordemos que es una adaptación libre del radioteatro de Chiappe. La narración no adapta el lenguaje a lo cinematográfico, continúa con su impronta.”

En el caso del director sueco Ingmar Bergman, la profesora establece una comparación entre dos composiciones internas de la imagen: una de *El séptimo sello*, donde se observa un plano general de un conjunto de personajes caminando por una colina y siendo recortados en silueta contra el cielo. Lo mismo ocurre con un plano compuesto en forma similar en *Nazareno Cruz...* donde los cazadores del pueblo caminan en función de la cacería del animal. Sin embargo, el plano de este film no se agota ahí, sino que se trata en realidad de una parte del mismo, más complejo en su construcción: a esa imagen le sigue un cambio de foco a los ojos del diablo, que observa al grupo de cazadores y que está ubicado junto a la cámara. Leonardo Favio ya había aludido al director sueco en su anterior film *Juan Moreira* y adaptando elementos escénicos a la identidad nacional. En una escena a orillas del mar, el protagonista de *El Séptimo sello* se bate al ajedrez con la muerte. En *Juan Moreira*, esto ocurre con un partido de truco (color local), donde la muerte y Juan Moreira están rodeados de velas, aludiendo al ritual cristiano.

En el caso del director italiano y postneorrealismo: Pier Paolo Pasolini y su film *Las mil una noches*, aparecen también claras influencias. En este caso, el elemento es de concepto, dado que hay una vinculación de género. El realismo mágico, es resuelto por Pasolini, con inmediatas transformaciones de humanos a animales, como se da el caso de un chimpancé que ocupa el trono del reino, procedente de la figura de un hombre. Esto mismo ocupa casi toda la puesta en escena de *Nazareno Cruz...*, donde la vinculación con la animalidad es central para la construcción de la simbología. Ambos films, *Las mil y una noches*, son casi contemporáneos. El de Pier Paolo Pasolini de 1974 y el de Leonardo Favio, de 1975. Esta dialéctica, lejos del plagio, enriquece esos vasos comunicantes que favorecen las posibilidades estéticas, ya que, lejos de apoyarse en la cultura oriental, el film del director mendocino aprovecha ese recurso para resolver visualmente una leyenda popular y la historia de un radioteatro, muy ajenos a la cultura en la que se adentra Pasolini David Oubiña y Gonzalo Aguilar refieren al punto de esta manera:

“El nuevo film, en cambio, adopta una perspectiva metafórica, producto de una interpretación fabulada de esa pulsión animal que ebulle en *Nazareno Cruz y el lobo* los animales cobran un sentido simbólico. Valor ambiguo de la animalidad, representada por el lobo pero encarnada en el ser de máxima pureza. Lo animal no debería leerse aquí como lo que está enfrentado a lo humano,

sino como su reverso. Porque así como Nazareno se convierte en lobo, será la civilizada gente del pueblo la que organice la cacería”. (Oubiñas, Aguilar: 116)

Respecto a Federico Fellini, con quien también suele vincularse a este film, son notorias las puestas escénicas de los cuerpos desnudos como ocurre en el *Satiricón* (Fellini, 1.969) del director italiano. Esta decisión escénica puede apreciarse en los largos *travellings* laterales y, sobre todo, en los decorados y disposición de los cuerpos con los que Leonardo Favio representa el infierno. En este caso, aparece la siguiente simetría en el film de Favio.

El *travelling* lateral del parto, presenta una hilera de mujeres enlutadas hasta llegar a Damiana acostada en su lecho de parto, a punto de dar a luz a su séptimo hijo. Ya al inicio de la resolución del film, ese modo de cámara se replica, entre las paredes de roca y cavernosas del infierno en Nazareno... con las mujeres ubicadas en similar posición e igualmente enlutadas. En ambos casos se menciona la temática de la filiación. Primero, el hijo es el mismo Nazareno, en el segundo caso, un hijo de Nazareno es tema de conversación en las disquisiciones con el diablo frente a ese grupo femenino. Lo que aparece invertido, en el infierno de Nazareno..., es la contracara del rezo, que de alguna forma, se representa con cuerpos desnudos ubicados hacia el suelo con el ano descubierto hacia la cámara.

La lengua quechua también se hace presente y convive con el latín. El demonio se expresa en latín al establecer su sentencia frente a la primera metamorfosis de Nazareno, y es, con su madrina, que se expresa en el lenguaje de los indígenas incas precolombinos. Las influencias pictóricas también irrumpen casi como marca enunciativa.

En la escena donde los herreros fabrican las balas de plata, la iluminación, el plano de conjunto, los torsos desnudos, el color y la acción, remite a la obra del pintor del barroco español Diego Velázquez y su obra “La fragua de Vulcano”, creada en 1.630.

Otra de esas alusiones pictóricas y con el mismo infierno representado en el film, la establece Alejandra Muñoz cuando se refiere a *El jardín de las delicias* de 1.505, del pintor flamenco El Bosco. Específicamente la semejanza se da con la tercera tabla del tríptico del pintor, obra que representa la etapa de la muerte y de un dantesco infierno. De ahí, la disposición de los cuerpos desnudos, el plano general, donde el tamaño no privilegia a ninguno de los personajes y la paleta de colores. Tendientes a los cálidos en general y a los terracotas en particular. En la obra del Bosco, la fusión entre hombre y animal es parte de los personajes que interactúan en ella, sumado a la simetría de la composición. En ella una representación perruna de un rey, en lo alto de un trono, devora un cuerpo humano. La figura revela esta relación con la animalidad expresada más arriba con los tratamientos, esta vez cinematográficos, posibilitados por Pierre Paolo Pasolini y en este caso, Leonardo Favio.

En su film, *El evangelio según San Mateo*, el director italiano presenta un rasgo no menos destacable: la verticalidad de los espacios, propias de la región del medio oriente, donde se filmaron las escenas. Esto mismo, aparece en la disposición topográfica de Nazareno Cruz... El mismo Nazareno es presentado, ya de joven, descendiendo graciosamente por los senderos de una colina, con las casas detrás, ubicadas en hileras verticales. Esta idea del espacio, casi no presenta precedentes en la filmografía nacional lo que resalta el carácter fantástico del film. La verticalidad como vínculo con lo que está arriba y abajo, como ex-

tremos de un género donde el cielo y el infierno se presentan como opuestos. Sin embargo, Nazareno logra eludir el estereotipo. Sus personajes, aunque delineados de un solo trazo y míticos, poseen rasgos únicos: el diablo, por ejemplo, que no es el verdadero antagonista del film, sino el humano, quien termina con la vida de los protagonistas.

Empleo de la cámara y del encuadre

Al inicio del film, la cámara utiliza una estrategia de composición que se va desarmando a lo largo de su desarrollo. Se trata de las angulaciones contrapicadas y que privilegian el tamaño del cielo en el encuadre. Esta decisión abre el film mirando hacia un espacio ocupado por la única figura a la que se alude, pero que nunca se ve ni se escucha: el dios cristiano, frente al cual, el dueño de la voz masculina que abre el relato, el diablo, intentará redimirse hacia el final de la película.

La imagen de lo “celestial”, arriba, y la naturaleza, despojada de todo anclaje humano, abajo, manifiesta una idea de atemporalidad. “En la voz narradora de Nazareno Cruz y el lobo, en cambio, ya no se trata de ir hacia el futuro o hacia el pasado, ni de instaurar un punto de vista político desde donde revisar la historia; se trata de modificar las coordenadas espacio-temporales situando el relato en un tiempo mítico y en un espacio mágico. Es el ámbito de la leyenda, en donde lo maravilloso es vivido como natural y en donde las personas reales conviven con seres fabulosos. En el caso de Nazareno Cruz y el lobo, entonces, la función introductoria que cumple el narrador no sólo comprende la presentación del relato sino que se amplía para establecer también el tipo de relato” (Oubiña, Aguilar;113) Ese espacio tiempo responde a la iconografía pictórica procedente de obras sea renacentistas o barrocas, que establecen una relación con la figura religiosa, o al menos, con la vinculación entre lo humano y lo sobrehumano. Por eso el gran plano general que hace que la figura de la bruja, en contrapicado, se enaltece enmarcada por las nubes relampagueantes y los fundidos encadenados del montaje. La cámara no se moviliza y no hace sino, dirigirse a las nubes, haciendo que la horizontal de la tierra, apenas ocupe el tercio inferior de la composición. Así, la figura de la Lechiguana, deviniendo en la segunda voz, pero con cuerpo, de la introducción. Preventiva, ordenó a Jeremías impedir que su mujer, Daminana, dejara parir a su séptimo hijo varón.

Los contrapicados no hacen sino componer a la Lechiguana con las alturas y la misma voz over del diablo la vincula con la sapiencia otorgada por quien excede el tiempo terrenal, o sea, que accede tanto a un pasado sin límites claros respecto a su extensión, como a un futuro previsor, del que habla con la seguridad de quien conoce de antemano los porvenires. Tanto una voz como la otra, instalan la presencia de lo mítico, la participación de personajes sobrenaturales que el público recoge de la voz popular y colectiva. Este aspecto de “conjunto”, mencionado más arriba es uno de los sellos del film. La unión de los planos se establece con fundidos encadenados que enfatizan la idea de irrealidad al diluir la opacidad de las imágenes que se superponen.

Hasta aquí, aparecen dos tipos de narradores: el visualizado y diegético, representado por la Lechiguana, y otro de primer orden, superior, materializado a través de la voz y de la indicación nominativa de quienes van componiendo los planos a medida que avanza la narración, elíptica, discontinua pero siempre en planos abiertos que ilustran la muerte de Jeremías y de sus seis hijos para pasar a el nacimiento de Nazareno.

En esta escena, irrumpe una de las herramientas protagonistas de la cámara de Favio que es el travelling lateral, descriptivo y, que también podría denominarse “revelador”. Este travelling es aquel que encuentra a un personaje al concluir y que inesperadamente estaba fuera de campo. El remate visual del movimiento, por lo general, su impacto visual consiste en mostrar a ese personaje en un plano corto. Esa idea de revelación puede vincularse con el carácter mágico que forma parte de la escena del film y de su género ficcional.

La ceremonia del parto describe una puesta en escena que ya presenta un carácter iconoclastico, en el sentido de que abole los significantes culturales al sacramento cristiano, vinculado a los colores claros, al blanco y a los desaturados, en significación de pureza. La escena asemeja un funeral y el mismo travelling, concluye en la madre de Nazareno, a punto de parir bajo un crucifijo envuelto en un velo negro. Estas mujeres ruegan por el nacimiento de una niña, lo que no les es concedido por parte de esa presencia ausente representada por el cielo relampagueante y con nubarrones que abre el film. Se construye así una suerte de pesebre macabro, o al menos, vinculado a lo “inevitable” de la tragedia. Luego de recibir la cruda noticia, los travellings no dejan de resolverse en planos abiertos para priorizar la puesta en escena como lo vienen haciendo, pero empezando a tornarse semicirculares, envolventes, sean por seguimiento de los personajes o para enfatizarlos.

Esta actitud de superar el punto de vista ocular de los personajes, el de alejarse de lo que ellos pueden ver y tornarse una mirada descriptiva y reveladora, deviene en una marca enunciativa por que no depende de la acción en sí misma sino que cobra importancia expresiva e interpela directamente al espectador al generarle sorpresa y desconcierto. .

En oposición al clima trágico de la primera parte de la introducción, la luminosidad presenta a un Nazareno joven a través de un travelling de seguimiento que lo muestra descender por una de las colinas de la aldea, mostrándose como el atractivo de sus vecinos, antitéticamente de cómo se pronosticaban los sucesos durante el fragmento anterior. Los niños y la presencia de lo coral, dan una idea de cierta angelicalidad, proponiendo un opuesto, un cielo terrenal para presentar el idilio entre los protagonistas de la historia. Griselda es traída a la cámara por una carreta cortejada por un grupo de niños. A diferencia de como venían comportándose los de más travellings laterales, en este caso es ella quien entra a cámara y los planos empiezan a cerrarse sobre su rostro, analizándolo, con travellings circulares y en teleobjetivos que lo abstraen de su entorno para destacar los sentimientos del protagonista al descubrirla.

El uso de teleobjetivo, como recursos de embellecimiento y opuesto al lente angular para difuminar los bordes, es utilizado a partir de este punto de giro. La exaltación de los sentimientos del héroe (rasgo propio del melodrama) son subrayados por los zooms, los primeros planos y los realentados de cámara, hacia el rostro de los futuros amantes. La banda sonora con el tema musical “Soleado”, colabora a la hipérbole y enlaza la secuencia de montaje que ilustra la unión emocional y física de los protagonistas.

La presencia del fuego, preanunciada por la solicitud de una fogata por parte de un niño a Nazareno, en forma lúdica, se desarrolla como símbolo de la pasión y del infierno, enmarcando la presentación del diablo, y estableciendo una elipsis de tiempo hacia lo que puede ser la noche de ese mismo día, en la fiesta de la aldea donde “el forastero” solo cruza miradas con la joven pareja, separados por llamas en los laterales del encuadre. Esta vez, el uso del lente teleobjetivo, superpone el fuego al rostro del diablo, establece un recurso infrecuente en el director que es el *raccord* de las miradas.

Todos estos elementos audiovisuales superpuestos, es lo que cubre y colma un modo de lectura, inmediato, en extremo reconocible, reiterativo, que, al convivir con los elementos disruptivos de la introducción, establecen el siguiente tipo de estructura. Las imágenes de alguna manera, dicen:

eso que es tan reconocible, reiterado, repetido; tiene lados ocultos, que siempre estuvieron, pero que nunca fueron revelados, que son tan míticos como lo conocido, un mundo de lo sacro y simbólico, que continúa y constituye un universo de iconos. La coherencia de esa dualidad, consiste en que ese extrañamiento, de lo invertido, como ocurría con el pesebre, irrumpe con la misma fuerza con la que se impone lo altamente reconocible: el fuego, la música, como subrayado del reconocimiento popular, se hace extraño, o por lo menos ajeno, cuando el travelling, en este caso no es literal sino discursivo, desplaza la mirada hacia los costados de un paisaje iconográfico ignoto y descubre caras adyacentes pero no menos contundentes, seguras de sí mismas y en ciertos casos, como destaca a continuación en su monografía titulada “Lo popular y el arte de vanguardia” el licenciado Alejandro Beain Domínguez de la Universidad Nacional de La Plata en el capítulo “El Kitsch en Nazareno Cruz y el Lobo”, de carácter iconoclasta:

“Hay en Favio un subrepticio reflejo de lo irresoluble del mito(...) La iconoclastia es un tema de Favio. Se dirá que hay en él una exuberancia del mito. ¿No es evidencia de ello el hecho de que toma la leyenda popular y busca una mimesis que solo daría el cine, cómo ámbito devocional o directamente religioso? Las imágenes son sacras, o son sus sucedáneos hieráticos. Un sucedáneo, desde luego, puede ser aún más sacro que el original incierto del que parte. El iconoclasta no es solo el que rechaza el acompañamiento de las imágenes, sino el que las rehace como si fuera un nuevo texto que inicia la serie humana, pues toda imagen anterior puede hallarse en altares vencidos, esfumados. Y hay que restaurarlas. El iconoclasta lo hace, anulando la imagen anterior y construyendo una réplica consagrada como si fuera un collage infantil. Un deleite restaurador, porque para un pensamiento de la candorosa complejidad de Favio, las imágenes se convierten en limítrofes con la depuración naturalista de las formas (González, 2009).”

Sin embargo, algunos planos que ilustran el idilio inicial, remiten a la iconografía pictórica y hasta publicitaria, de Adán y Eva antes de la caída; cuerpos desnudos integrados al verde de la naturaleza, de los árboles y, sobre todo, del agua, en movimiento, agitada, como elemento recurrente. El agua posee una importancia crucial en el relato dado que es donde sucumbe el padre y los hermanos de Nazareno, donde hacen el amor y donde el mar enmarca la primera metamorfosis lupina.

El travelling semicircular, extendido en un lente angular, retorna para unir a Nazareno con el demonio de pueblo, en la escena del diálogo donde la puesta en escena es hecha,

en función de la renuncia al amor. El enlace de planos obedece a este realismo mágico del film al tornarse discontinuo y por trucos de montaje, presenta elementos, en este caso los carruajes repletos de orfebrería, oro, frente a Nazareno, como tentación.

Las corridas tanto de Nazareno como del niño que posteriormente anuncian el primer ataque del lobo, se muestran con travellings muy extensos que siguen a los personajes y desenfocan por completo los fondos, interponiendo elementos como hierba o palomas entre el espectador y la cámara.

Distinto ocurre con los ataques del lobo, su acecho está construido a partir de planos de breve duración asemejándose al film convencional de terror. Más allá de sus deficiencias técnicas, el sonido construye lo que permanece fuera del campo de visión, gruñidos, gritos, mordidas, rasguños, que, acompañado por la música dramática e incidental, define el clima de la escena. .

La segunda parte del film, o sea, la sección narrativa que implica el desarrollo dramático y que, reflota a la narración clásica para posibilitar el seguimiento del relato y no dificultar su comprensión, se basa en la persecución. Tiene un patrón común que es la noche americana, efecto por el cual, se da la impresión visual de que la situación transcurre de noche pero que está filmada de día. La noche americana es un recurso fotográfico instalado en el cine previo a las emulsiones color y que luego se fue utilizando hasta la década del ochenta, cuando la sensibilidad de las emulsiones y los alcances de las cámaras permitieron ir desplazando el recurso por parecer poco verosímil.

Sin embargo, en un film, donde la historia gira en torno a la luz de la luna, y la noche es el tiempo donde la tensión dramática crece manteniendo la atención del público, ese recurso es empleado como efecto expresivo defendiendo su propio verosímil. Es aprovechado como un órgano más de este cuerpo fantástico y permite mantener muy abierto los planos en los exteriores permitiendo el tipo de travelling extenso para mantener la coherencia visual del film desde el uso de los movimientos de la cámara.

Esos planos abiertos, efectuados bajo esta técnica lumínica, permiten aprovechar las texturas de la naturaleza. La exagerada y operística agitación de la maleza, en profundidad de campo, aumenta la sensación visual de tragedia, dado que la misma naturaleza se revuelve y se convierte en una subjetivación de los estados internos de los protagonistas. El uso de la óptica ejerce un efecto de contraposición entre un plano compuesto por un primer plano y una gran extensión de llanura flameante en los otros dos tercios laterales de la composición del encuadre.

Las cámaras lentas, como cita el autor más arriba, no sólo enfatizan la acción sino que se convierten en marcas enunciativas del narrador, ya que son empleados en esos planos compuestos convirtiendo al encuadre en un cuadro viviente. El movimiento de los personajes es mínimo, lo que interrumpe el flujo de la acción diegética para destacar los rasgos visuales de ese encuadre. Es donde irrumpe una marca enunciativa que excede al narrador de la introducción y que irrumpe como el verdadero artifice de este cuerpo visual, basado en un cúmulo de iconografías de una estructura simple que es la historia de la leyenda.

A partir de la tercera parte del film, aparece el desenlace: se descubre el arma que fulminará definitivamente al lobizón, la bala de plata. Se retorna a la iluminación diurna y los verdes plenos como representación de la naturaleza.

El descenso al infierno recuerda la caverna del viaje del héroe, sin que en este caso, sea dotado de ningún tipo de arma que le posibilite el triunfo (ni siquiera la presunción de paternidad por parte de Griselda a Nazareno, le permite al protagonista perpetuar su especie porque no parece concebirse ninguna gestación)

La idea del bosque como edén, es retomada en el momento del disparo mortal que une los cuerpos en una suerte de levitación y suspensión. La muerte, para la leyenda, más que dejar un cadáver, funciona para perpetuar una imagen fija (este recurso ya lo había empleado Favio en Juan Moreira). En este caso, los personajes quedan desnudos, mágicamente, abrazados en el lecho de la naturaleza, con el diablo suplicante detrás de ellos para que Nazareno interceda ante Dios por él. El uso de cámara, replica el travelling envolvente alrededor de los cuerpos caídos pero en este caso, lo hace para establecer el encuadre, convertir la imagen cinematográfica en estampa final, en ícono de la leyenda.

Particularidades del montaje

Otro de los distintivos del film es que en casi un cuarenta por ciento está estructurado a partir de secuencias de montaje. Una secuencia de montaje es una forma de yuxtaponer los planos en forma tal de que cuenten un período de tiempo prolongado, pero sintéticamente, unido por un tema. Por ejemplo, toda la muerte de la familia de Nazareno es narrada en muy corto tiempo de relato y con unos pocos planos que van siendo anclados por la voz over. . Luego el incipiente romance está contado con una serie de planos que muestran a Nazareno y a Griselda juntos en el encuadre, para luego pasar a mostrarlos abrazados bajo el agua o echados al pie de un árbol. Lo mismo ocurre con parte de la persecución. El film tiene pocas escenas en tiempo real, y las mismas están dedicadas a acciones específicas como el primer contacto visual entre los amantes o la propuesta del diablo. Pero luego, deviene en sucesiones de planos con una temática en común. Esta discontinuidad espacio temporal, es coherente con el tipo de diégesis planteada. Estas secuencias de montaje están enlazadas por la banda sonora, la voz over del inicio, el tema musical Soleado o la ópera Rigoletto.

Esa discontinuidad estructural no impide la comprensión de la historia y a la vez, contribuye a la propuesta hecha de un film configurado en parte por semicadros vivientes. Sin embargo, aquellas pocas escenas, aun en su yuxtaposición interna de planos, posee extrañamientos. Por ejemplo, hay un diálogo a la distancia entre Damiana y la Lechiguana, donde se muestra a la primera caminando con el bebé en brazos y declamando un texto que preanuncia la tragedia, es una puesta más vinculada a la ópera que al cine narrativo clásico. La Lechiguana está ubicada en un espacio lejano, a mucha distancia de Damiana, pero dialogan. La bruja nunca podría escuchar claramente lo que dice Damiana. Sin embargo, ambos son contra planos uno de otro y cada uno está resuelto con un travelling de seguimiento cuyas direcciones se oponen como si se tratara del formato hegemónico del modelo industrial.

Algo similar ocurre con los contraplanos durante la presentación del diablo frente a la

pareja protagónica. En este caso, la aparición del demonio está resuelta por lo que se denomina un “match cut”. O sea, un enlace por cuestiones formales de la puesta en escena, en este caso el fuego. Producto del primer acercamiento, Nazareno y Griselda se confunden en un abrazo apasionado y el espacio del plano que los circunda desaparece. Irrumpe por los costados del cuadro, el fuego para la remanida representación de la pasión. Lo que, a su vez, conduce a la asociación visual con una presencia, que aparece detrás, en primer plano, en un nuevo espacio y de noche, iluminado por las llamas. El contraplano en ese mismo recinto, es el plano conjunto ya de Nazareno con Griselda, que los mira, ubicados en el mismo espacio diegético que la presencia que se devela posteriormente como el demonio.

La incertidumbre, la crisis institucional de la época en que el film fue estrenado, no deja de ser coherente con los recursos formales y acertados respecto de su puesta en escena. Nazareno Cruz y el lobo, tras su inédito éxito de taquilla (llegó a con 3.400.000 espectadores, superando en recaudación, una inversión descomunal de 500 millones de pesos), llegó a tener una función frente a las jerarquías máximas del gobierno de Isabel Perón, en la quinta presidencial de Olivos.

De esta manera, sus múltiples interpretaciones metafóricas contribuyen a sostener lo llamativo e incierto del tipo de films con los que un país se ve representado. Si se habla de una fuerte representación por parte del film, debiera considerarse que fue la voz de ese público masivo a la vez que de los organismos de poder del momento. Pero dadas las características del tipo de producciones que le sucedieron, no ocurre más que ver la película de Favio como la cristalización de una forma fijada en una época disociada de las anteriores y venideras.

Hasta el momento de la investigación, el análisis arroja que la hipótesis acerca de lo incierto y contradictorio de la identidad del cine nacional, se sostiene.

Dadas las características citadas de Nazareno Cruz y el lobo, en todos sus aspectos, se demuestra el errático zigzagado de la identidad del cine nacional. No por las características del film en sí mismo, sino por el contexto de films donde surge.

La antiestructura, en términos de Robert Mac Kee, que presenta el guión, y el apoyo en su universo poético, el cine, de alguna manera llamado alegórico o poético, no ha tenido muchas más expresiones en lo sucesivo de la industria cinematográfica argentina.

Las particularidades de los cambios sociales de entonces, sumada a una suerte de intelectualización y elitismo (aun del cine que tratase problemáticas marginales), han ido restringiendo el acceso a este tipo de producciones.

Como arte de masas y popular, todo aquel cine vinculado a la poética y denominado cine independiente, de vanguardia, ha quedado relegado a un público muy recortado. Las exigencias de la industria creyeron encontrar en el relato clásico, en los films de género, una forma de subsistencia comercial, lo que ha devenido en una falsa promesa. Lo mismo con el cine político y comprometido que le siguiese a la dictadura militar, donde el discurso debía imperar sobre la narración y forzar elementos de la puesta en escena.

Megaproducciones como *Nazareno cruz y el lobo*, donde se reunió lo comercial, lo poético y lo popular, casi no se ha vuelto a presentar debido a múltiples factores:

1. La censura durante el gobierno militar
 2. La desmesura en la mostración sea de los cuerpos o de temáticas que subrayaban la liberación luego de la dictadura.
 3. Los recortes del cine independiente a públicos cada vez más atomizados
 4. Las vías paralelas que competían cada vez más fuertemente con el cine: primero la televisión pagada y luego las plataformas,
- Estos factores colaboraron a que las producciones nacionales escaseen, se diseminan en sus éticas y estéticas y que los productos importados ganen terreno.

Por lo tanto, si la identidad implica una retroalimentación, frente a un público cada vez más disgregado, (puede hacerse mención a una nueva tipología de géneros más que a una identidad, en su mixtura con la globalización y las nuevas tecnologías) el largometraje, como soporte en sí mismo, está atravesando una etapa de aislamiento, sin que por eso la calidad de cada film se vea afectado, pero lo que sí se ve afectado es el concepto identitario en su conjunto del que, en el mejor de los casos, el cine argentino atraviesa una etapa de transición.

La parte del león, detrás de la bisagra.

A nueve meses del estreno de *Nazareno Cruz y el Lobo (las palomas y los gritos)*, la democracia argentina fue suspendida por una dictadura militar autodenominada como proceso de reorganización nacional.

Durante el golpe cívico militar, y dada las condiciones financieras de un estado interrumpido por dicha gestión, el dinero destinado a la producción artística por parte del Instituto Nacional de Cinematografía, se vio excesivamente limitado, no sólo en términos económicos, sino temáticos. Entre esas producciones, se encontraba la ópera prima del director Adolfo Aristarain, cuyo desempeño ya contaba con numerosos roles dentro de las áreas que hacen a la dirección de films, como ser el de ayudante de dirección en más de veinte largometrajes. Es así como en 1978 consiguió financiamiento para rodar su guión y poder realizar su primer film: *La parte del León*. Conjuntamente con ese título, según las fuentes que figuran como anexos de Wikipedia para las estadísticas de estrenos nacionales de esas fechas, (fuentes: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pel%C3%ADculas_argentinas_de_1975 y https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pel%C3%ADculas_argentinas_de_1978), en el año 1978 fueron estrenados dieciséis films de los cuales doce fueron comedias, que, por lo general, eran costumbristas y desprovistas de crítica social. Los médicos, Allá lejos y hace tiempo, Amigos para la aventura, Beto Nervio contra las fuerzas del mal, fueron algunos de los títulos que se estrenaron en ese año.

En contraposición con lo registrado en el setenta y cinco, año del estreno del film de Leonardo Favio, cuando fueron contabilizados treinta y cinco largometrajes de producción local y con una variación de géneros bastante más amplia.

La parte del León inició su preproducción durante el año 1977 y contaba con un presu-

puesto en extremo acotado para un largometraje en material filmico y repleto de exteriores nocturnos, lo que implicaba una considerable cantidad de iluminación de alto costo de financiación. Lo siguiente es un registro periodístico efectuado a su director, tomado recuperado del medio digital Taipei:

“Periodista: ¿Por esa época comenzás a tener alguna idea sobre La parte del león?

AA (Adolfo Aristarain): Yo no me acuerdo bien. Creo que la idea habrá arrancado por el setenta y seis, cuando ya había conseguido cierta continuidad de laburo como asistente de dirección. Entonces empecé a cocinar la historia de *La parte del león* y, una vez que la tuve, me empecé a mover para tratar de filmarla. Así me relaciono con tres abogados que alquilaban una oficina para preparar una película sobre Rosaura (Un idilio de estación). En ese momento los créditos eran bastante buenos y mi proyecto costaba 80.000 dólares, que era casi la mitad de lo que costaban las otras películas que se hacían por entonces. Según el proyecto no había manera de perder guta. Lo peor que podía pasar, suponiendo que la película se quedará en la lata por ser tan mala y que nadie la quisiera estrenar, era intentar refinanciar la deuda.

Periodista: ¿Es decir que para filmar La parte del león partiste de una idea de producción... AA: Claro; mi idea fue una idea de producción. No estaba basada en que el libro fuera brillante, sino en que costaba poca guta. Esto se da porque la única manera de convencer a la gente es en base al bajo costo y no en cuanto a la calidad de lo que hacés. Además la historia era comercial, entendible; o sea, que se podía correr el riesgo. Por otra parte, en esta película no cobré sueldo; iba a porcentaje.

Periodista: Ya es bastante conocido y comentado lo que ocurrió con la película: el unánime éxito crítico no fue acompañado por una masiva concurrencia de espectadores. ¿Hay algo que pueda explicar lo sucedido con La parte del león?

AA: Mi idea era que si se estrenaba en plena temporada (supongamos en el mes de julio) y con mucha guta de publicidad iba a ocurrir exactamente lo mismo: una semana y la levantan. En esto hay algo que creo que nadie lo puede explicar: la película funciona o no funciona y esto se relaciona con la siguiente cuestión: “¿por qué va la gente al cine y ve o deja de ver una determinada película?”. Te repito: pienso que nadie en el mundo lo puede contestar.” (Taipei, 1)

Sin embargo, cabe destacar que el film fue estrenado en Octubre de 1.978, fuera de la época de la que habla el director y a muy poco tiempo de concluido el mundial de fútbol con sede local y triunfo del equipo argentino, en paralelo al momento más elevado de la dictadura militar.

La parte del León, fue elegido para la investigación por sus múltiples diferencias, fuera y dentro del film, con *Nazareno cruz y el lobo*:

- Características de la producción
- Posición en la trayectoria del director
- Concepciones narrativas y estéticas de la puesta en escena.
- Tipología de los personajes.

Sinopsis de *La parte del león*

Dos delincuentes: el Nene (Julio Chaves) y Larsen (Ulises Dumont) planifican el robo a un banco. Larsen y el Nene no se llevan bien: la confianza entre ambos es nula.

Bruno Di Toro, un hombre de mediana edad, es el empleado gris que reniega de su rutina y espera el milagro que cambie su vida. Padre de una hija adolescente, Fabiana, (Cecilia Padilla), y divorciado de su mujer: Silvia (Fernanda Mistral).

El Nene y Larsen cometen el robo pero deben esconder el motín de improvisado por las fuerzas policiales que interceptaron su atraco.

Bruno encuentra en la terraza de la pensión en la que vive, el dinero que escondieron los delincuentes. Abandona su empleo y busca a Mario (Arturo Maly), para poder reducir el descomunal monto del atraco. y así disponer del dinero. Mario a su vez, sostiene un vínculo amoroso con Luisa, (Luisina Brando), una joven modelo de clase media alta. Para reducir el motín, Bruno y Mario obtienen dos contactos: uno cercano: Suarez (Osvaldo Terranova), y otro alojado en la provincia de Mendoza.

El Nene y Larsen advierten que se han llevado el dinero y buscan a Di Toro.

Siendo parte de la red de Suarez, los ladrones lo presionan sabiendo de su acuerdo con Di Toro. Lo obligan a fingir un arreglo con Mario y Bruno a modo de cebo para luego asesinarlos y recuperar el motín completo.

Larsen somete a la familia Di toro. Toma de rehén a Silvia y a Fabiana amenazandolos con quitarles la vida si Bruno no entrega el dinero.

Ignorando ese pacto de Larsen y el Nene con Suarez. Bruno y Mario acuden a la cita pero caen en la trampa y el Nene asesina a Mario, pese a que este pidió ayuda a Bruno. Bruno, traicionándolo, escapa y va en busca de Luisa, temiendo que lo delate a la policía. Luisa le advierte que Larsen tiene de rehén a su hija y a su mujer. Bruno hace caso omiso y se lleva a Luisa buscando llegar a Mendoza para intentarlo con el otro reductor.

Bajo amenaza, Silvia y Fabiana aguardan bajo la mirada amenazante de sus captores. Fabiana seduce sutilmente al Nene y éste avanza sobre la adolescente. Cuando está a punto de golpearla dada la resistencia de la joven, Larsen lo mata, salvando a Fabiana del abuso.

En camino a Mendoza, Luisa no tolera la muerte de Mario pero Bruno se resiste a liberarla. Decide detenerse al borde de la ruta y ella, aun bajo amenaza, lo pone a prueba al decirle que si la libera, lo entregará. Le demuestra a Di toro su falta absoluta de coraje, y se aleja de la situación. Bruno se queda con el dinero solo y absolutamente desahuciado de sí mismo.

“La parte del León” procede de una fábula de Esopo. La misma narra un pacto efectuado entre un león y otros animales del bosque. Acuerdan repartir un tesoro en partes iguales si. Sin embargo, al llegar el momento de la distribución de las ganancias, el León ofrece una multiplicidad de argumentos y a los demás animales una parte muy inferior. La fábula es traspuesta al film de manera que lo que se reduce no es el motín sino la condición humana del protagonista.

Tipología de los personajes

Desde una extensa tradición y empleando el ejercicio de la extrema atomización conceptual, puede establecerse que dentro de los dos grandes tipos de policiales o de la historia detectivesca, aparece el de la figura virtuosa, racional que erige al investigador y que tiene a Sherlock Holmes como a su más famoso exponente. Por otro lado, a las tipologías del film noir (pese a la denominación francesa), del policía estadounidense. Su exponente más paradigmático puede concentrarse en Phillip Marlowe. En estas historias, el espacio “devora” a los protagonistas, haciéndolos viajar de un sitio a otro y escindiéndolos. Estos se complejizan constituyendo un doble perfil, una dualidad interna. Disputan su conciencia entre un lado y el otro de la ley.

El detective del cine negro sucumbe frente esa doble situación siempre vibrante entre la luz y la sombra. Es así como debe transitar esos laberintos para resolver el enigma.

En esa soledad y esa pugna, el detective no deja de ser héroe, ambigüo, en muchos casos, pero, en definitiva al servicio de una causa frente a la que se sacrifica, y muchas veces, redimido bajo la justificación ingenua de sucumbir a los encantos de la femme fatal.

Pero más que esa dualidad interna, son los tópicos como el motín, la investigación y la persecución, dentro de un ámbito urbano, las situaciones nocturnas y el par de opuestos lealtad y traición, los que forman parte de la historia de *La parte del león*.

Sin embargo, ninguno de los personajes, sobre todo los masculinos, se acercan a la tipología del héroe. El planteo es inverso.

El descubrimiento no va de valor negativo (el dinero sobre el amor), sino que se proyecta invertido y el protagonista del film hace el camino opuesto a cualquier forma de salvación. Este deterioro ético, cobra claridad en su recorte con el virtuosismo marcado por los personajes femeninos quienes permanentemente señalan esa degradación en los hombres: Silvia, la ex mujer de Bruno, es trabajadora, independiente, y está al cuidado de su hija adolescente.

La joven Fabiana, es muy inteligente y es quien emplea el artilugio de tentar al Nene para enfrentarlo a su cómplice, entre quienes captó la tensión.

Luisa es quien aloja a Mario y luego busca rescatar los valores emocionales de Bruno llegando hasta exponerle su propia miseria cuando se planta como la heroína dispuesta a sacrificarse para demostrarle que no es capaz de matarla. que no cuenta con las condiciones del hombre duro y decidido que aspira ser.

A diferencia de los paradigmas y de los referentes modélicos actuales en función de los discursos: el feminismo y la abolición de un sistema patriarcal, pregonado por el Me too, y los activismos del siglo XXI; en aquel contexto, la mujer velaba por el cuidado y la protección de un hombre, como un aspecto, desde algún sentido, de su dependencia. Aunque el film escarbe en el sentido de reivindicación, de un empoderamiento que permanece oculto y solo visible bajo las situaciones de mayor tensión dramática, tanto Silvia como Luisa, visibilizan su poder de decisión empujadas por las presiones masculinas que hacen de detonante. El único personaje femenino que manifiesta un carácter independiente y aislado, pero activo y definitorio, es el de la joven adolescente, quien, bajo su estrategia de seducción, impulsa a Larsen para reducir a el Nene.

Pero en definitiva y en los contextos de la época, esta construcción de la figura femenina, reinventa al género policial en el sentido de dejar caer todo un peso de realismo sobre el tratamiento tipológico en los masculinos. Y en este sentido, el realismo viene acompañado de un fuerte sesgo de vulnerabilidad hacia esas tipologías.

Estos destacan por sus valores negativos: deslealtad, en primer lugar, con la relación entre el Nene y Larsen, luego entre Bruno y su propia familia. Mario expone ante Luisa, las ventajas que brinda la soltería para el disfrute del dinero, frente a los juicios comprensivos de su pareja. Esta idea de realismo, deviene en una construcción del personaje más corrompido que maligno. Corrupción, por otro lado, que establece un camino desesperado en la búsqueda de la salvación, de un tipo de salvación, ajena, como ser la de los esquemas sociales preestablecidos de éxito monetario

Esta anti épica, ubica al protagonista en un ámbito que encaja con el realismo que podría definirse como costumbrismo oscuro, en el sentido de destacar la clase social. Los espacios son por demás elocuentes y los definen: la pensión de Bruno es opuesta al confortable departamento de Silvia. La guarida del Nene y Larsen, en oposición al departamento amplio y luminoso de Luisa.

En cuanto al esquema actancial y al desempeño de los roles, el ciudadano medio, legal, es quien transgrede la norma y es investigado, perseguido, por el ladrón. “El ladrón que roba al ladrón” no hace más que encontrarse a sí mismo en el reflejo menos soportable que muestran su impotencia. Bruno no le perdona la vida a Luisa para salvarla, sino que no puede matarla.

El camino del antihéroe

La Parte del león plantea un descenso cíclico del protagonista. Cada punto de giro, replantea el paradigma clásico del camino del héroe, o en un sentido invertido. Bruno Di Toto, es presentado en lo que según la concepción modélica, del héroe, es “su aldea”, se lo muestra solitario, desclasado, separado de su familia y en cierto modo, responsable de dicha situación. El llamado del héroe, en este caso, consiste en el hallazgo del dinero. Emprende el recorrido vehiculado por la intención de “rescatar” a su familia; un rescate construido por su propia concepción de poder. Según Di Toro, lo que debe salvar a su mujer y a su hija es de una situación de clase media. Sin embargo, a lo largo de su periplo, esa idea de rescate empieza a develar su falsedad: Di Toro solo busca encajar en un modelo heroico pero deviene en su opuesto. Mientras que el concepto de héroe clásico se basa en la protección y el sacrificio; Bruno solo se busca a sí mismo sin hallarse nunca en ese podio extraordinario. De esta manera, sus intenciones solo quedan en una enunciación que la acción concreta se encarga de ir desmintiendo. Una sucesión de traiciones son las que delinean su camino hacia la resolución del tercer acto del film: Habiéndose instalado a modo de implantación durante la exposición de los personajes, la falta de compromiso para con su hija (Silvia le recrimina que nunca apareció el Domingo en el que había prometido pasarla a buscar), esa idea de traición se incrementa hacia el clímax, cuando traiciona a Mario, permitiendo

que lo maten. De dejar esperando a su hija, pasa a huir de la situación en la que ella y su madre son rehenes.

La obtención del arma y la fuerza de la que es provisto el héroe clásico en la gruta abismal, en el film está representada por la bolsa de dinero y luego el arma que le provisiona Mario, arma que no puede sostener para el último llamado al que debe renunciar que es el de Luisa, a quien no puede asesinar, desafiado por ésta a hacerlo.

Ese descenso consiste en un recorrido hacia un vaciamiento, un espacio hueco que descubre Bruno de sí mismo, señalado por Luisa, y detenido en la banquina de la autopista, solo, como se lo presentará al inicio del film En eso consiste la estructura cíclica de *La parte de león*.

La ausencia de ley

Algo que caracteriza al film como el tipo particular de policial que es, es la ausencia de todo icono representativo del policía. La figura de la ley permanece fuera de campo, solo apelada por el sonido off de las sirenas durante persecución por la azotea. La legalidad no está representada por espacios vinculados a entidades oficiales, sino por el hogar donde la ley que permanece ausente es la patriarcal. La ausencia de orden solo aparece en el ámbito de una masculinidad que se autodestruye: el playero, Mario, el Nene, Suarez: personajes masculinos que se matan entre sí.

No hay plano conjunto en el film donde aparezca la familia Di Toro completa. En todo el film nunca se reúnen Bruno y su hija. Esa decisión fortalece la disfunción familiar e interna de los vínculos, que propone la película de Aristarain.

El rol de la censura en función de los personajes.

El contexto en que fue realizado el film se deja ver en la desacomodada jerga de los personajes. A continuación, una referencia de cómo Christian Metz asocia el verosímil con la idea de censura. En su apartado acerca del film y sus tres censuras, el semiólogo desarrolla: “Este comienzo de liberación se juega a dos niveles, el primero directamente político y económico, el segundo propiamente ideológico y por esto ético. La mutilación de los contenidos de los films es frecuentemente obra pura y simple de la censura política, o aun de la censura de las «indecencias», en una palabra, de la censura propiamente dicha. Pero más a menudo todavía es obra de la censura comercial: autocensura de la producción en nombre de las exigencias de la rentabilidad, verdadera censura económico, el segundo propiamente ideológico y por esto ético. La mutilación de los contenidos de los films es frecuentemente obra pura y simple de la censura política, o aun de la censura de las «indecencias», en una palabra, de la censura propiamente dicha. Pero más a menudo todavía es obra de la censura comercial: autocensura de la producción en nombre de las exigencias de

la rentabilidad, verdadera censura económica por consiguiente. Esta tiene de común con la primera el ser una censura a cargo de las instituciones y la noción de «censura institucional» les cabría adecuadamente a ambas (si la segunda es una autocensura, es simplemente porque la institución censuradora y la institución censurada se contunden provisoriamente aquí: ver el Código tiáyes, por ejemplo). Es sabido que la censura institucional es más dura para el film que para el libro, el cuadro o el fragmento musical, de modo que los problemas de contenido, en el cine, están ligados a permisos exteriores de manera mucho más directa que en las otras artes. En cuanto a la tercera censura, la censura ideológica o moral (es decir, inmoral; ya no procede de instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones en ciertos cineastas que no tratan más (o no han tratado jamás) de escapar de una vez por todas, al círculo estrecho de lo decible recomendado a la pantalla. Por el nivel exacto en que intervienen a lo largo del proceso que lleva de la idea al film, estas tres censuras se ordenan en un escalonamiento natural y muy eficazmente restrictivo: la censura propiamente dicha mutua la difusión, la censura económica mutila la producción, la censura ideológica mutila la invención. (Metz, 18)

Los tipos de censura postulados por Metz, se dan a diversos niveles. El bajo costo del film, limitativo de las posibilidades, puede ejemplificar al tipo de censura económica, pero no fue limitante a la hora de aprovechar creativamente los recursos. Sin embargo, el tipo de censura institucional afecta al tipos de instituciones dentro de lo referido a los posibles tipos de films y en este caso, ese tipo coincide con el film genérico, policial, único policial negro de ese año en la argentina y por lo tanto atravesado por ese contexto sociopolítico, no a causa de la dictadura militar gobernante, pero si reforzado por ella. Por ejemplo, ya a inicios de la década del setenta, empezaban a ser comunes los insultos fuera de las normas, como se expresaban los personajes gauchescos de la era nacionalista del cine argentino. para dar cuenta de sus rasgos marginales. Con el advenimiento del gobierno militar, ese avance se vio impedido.

Por un lado, los códigos del género, como antes fueron analizados, ordenan su universo, pero por otro, hay un efecto, un síntoma claro de censura institucional, no ideológica en el decir de los personajes. No en el decir en un sentido connotado, sino en el tejido mismo de los diálogos respecto a su jerga. El tejido comunicativo conformado por las palabras de los hablantes, no se corresponde a una tipología donde las situaciones son urgentes y bordean la muerte, ya que la violencia es la forma física pero no verbal, que conecta a los personajes. Los insultos no pasan de “imbécil”, o “inepto”. Esta ausencia de manifestaciones lingüísticas fuera del ámbito decente o ético, implicó una limitación en el uso de los diálogos. Por lo tanto, este signo, propone un tipo de censura vinculada a las instituciones pero entendidas desde las entidades que regulan la financiación y difusión del film. Que un delincuente formado lejos de los ámbitos regulados por instituciones ordenadoras de la expresión verbal, no pronuncie ni un solo término “indebido”, fue aceptado por la herencia de films anteriores a este, también dentro de los marcos de una prohibición constructora del tipo de verosímil postulado por Metz. Así, se armaron estos *posibles* en el decir que tanto semiólogos como Metz o Aumont, establecen como las construcciones de lo “decible”, en un espectro tan cargado de forma, de significantes, como el cine.

La función del montaje alterno

Una de las variantes que fueron tomadas de otros géneros, específicamente del género de acción y del espionaje, es la fundacional estructura cinematográfica de la persecución. En este sentido, la focalización, siempre del lado del espectador, plantea una suerte de periplo espacial, procedente del film de viajes, donde los perseguidores y perseguidos no hacen sino que cambiar de espacio y viajar físicamente. Estas acciones son narradas bajo una estricta forma de montaje implantada desde los primeros modelos de representación institucional hollywoodense y muchas veces discutida entre teóricos. Este esquema narrativo se debate entre la denominación de montaje alternado y la de montaje paralelo. En términos más estrictamente teóricos, lo que atraviesa al film es la estructura específica del montaje alternado, como lo propone Marcel Martín a continuación:

En términos de Marcel Martin y su amplio volumen sobre el lenguaje del cine, el montaje alternado “se trata de un montaje sobre paralelismos, basado en la contemporaneidad estrictas de dos (o varias) acciones que se yuxtaponen y que por otra parte, se unen al final de la película. Es el esquema clásico de las películas de persecución, en que el apuesto jinete siempre termina por alcanzar -luego de una fantástica cabalgata-al bandido que ha raptado a la casta joven-cita. (Martin, 166)

A esta estructura, se le suma la del ciclismo que propone no solo el montaje sino la puesta en escena misma del film.

La función de la iluminación y su relación con el cine negro.

Si más de un sesenta y cinco por ciento de las escenas del film son nocturnas, y más de un cincuenta, lo son en exteriores urbanos, se hace notoria la referencia al policial negro. . El film abre y cierra con un exterior noche, esto funciona a modo de emblema del género. Los contrastes lumínicos se hacen notorios y hasta exagerados en las escenas de violencia, donde el fuera de campo, lugar de la amenaza, se convierte en sistemático. El clímax del film, contado en la escena del garage donde Bruno no impide que Mario sucumba bajo la balacera, es ejemplo de este tratamiento estético. a primer escena de la playa de estacionamiento y la última en medio de la autopista, si bien transcurren en exteriores nocturnos, poseen un planteo bien diferenciado de los fondos y las figuras,. En la primera, la profundidad de campo conecta a los personajes con el espacio circundante, dando clara información de la ubicación y de las acciones para presentar al antagonista del film. La última escena, presenta una clara diferencia al ir de apoco, anulando los fondos y abstractando a Bruno y a Luisa del entorno, plantea un camino hacia su interioridad, com metáfora visual de la desnudez en la que queda el protagonista, sin contexto alrededor y la joven alejándose hacia la oscuridad, casi a modo fantasmal.

Los desplazamientos espaciales de Bruno ya con el dinero en su poder, se constituyen en noches urbanas con luces puntuales pero en planos muy abiertos disminuyendo la presencia del protagonista pero sin aislarlo del contexto de intemperie.

En el interior de la pieza de la pensión, la penumbra se mantiene como criterio de clave lumínica baja. La diferencia radica en el tratamiento del color, donde lo que vemos es un amarillo puntual que recorta los rostros de Bruno y los retratos donde ese efecto sepia, deja en el pasado la unión familiar que la foto propone. En oposición a estos espacios lumínicos, el hipódromo se presenta al borde de la sobreexposición, airea el lugar y la trama, ya que es el lugar de Mario y Luisa, como la posible salida que Bruno cree encontrar. El departamento de Luisa siempre está muy iluminado en tonos cálidos y uniformes lo que plantea una idea de equilibrio y lealtad como extensión espacial de este personaje femenino.

El punto de escucha y sus particularidades

Mientras que las resoluciones específicamente técnicas del sonido presentan serias falencias por las condiciones de realización, los accesos a financiamientos apropiados dada las circunstancias de contexto, las intenciones con el lenguaje sonoro destacan y se hacen presentes como muy interesantes estrategias de economía narrativa y de fortaleza para la caracterización de los personajes.

En la escena de la persecución por la azotea de la pensión que en una sucesión de planos abiertos y movimientos de cámara narra la huida de los atracadores, la resolución visual muestra en planos más cerrados como el Nene esconde la bolsa con el motín en el interior del tanque de agua. Cada uno de los movimientos físicos de la acción están sincronizadamente sonorizados para que sean retenidos por la mente del espectador.

Dos escenas más adelante, ese mismo sonido se desprende de la imagen ahora sustituida por primeros planos de Bruno en gesto evocativo. Se utiliza una suerte de flashback sonoro que el protagonista comanda para intentar ubicar la fuente de procedencia de ese sonido. Esta separación del sonido y de la imagen, expresa la capacidad de Bruno para concentrarse en su objetivo y luego, la de trabajar plantear la situación con el suspenso que mueve al público a quedar a la espera de la minuciosa búsqueda del protagonista y empatizar con su acción.

Tal como definen Jost y Gaudreault, en su terminología de la auricularización, en este caso, no parece encajar con ninguna de sus caracterizaciones, dejando a los semiólogos, en una mera aproximación teórica. Por un lado, postulan lo que se denomina auticularización externa, donde el sonido está en el micrófono de la cámara, al plantear un punto exterior de la escucha, respecto a la acción.

Luego definen la ocularización interna primaria, por un lado, donde la escucha está ubicada en la cámara, sino en el oído del personaje, o sea, se escucha solo o que el personaje oye, pero siendo éste mostrado desde afuera. La segunda forma de auricularización interna secundaria, plantea que esa subjetivación del sonido, responde a condiciones espaciales. La cámara, mostrando un plano abierto de una piscina, deja oír lo que escucha un personaje

sumergido en el agua, sin mostrar la imagen que él tiene desde su posición.

De esta manera, Aristarain apela a una forma de escucha muy poco frecuente y que solo venía utilizándose de manera casi experimental en los films de vanguardia, pero no enfocados en la acción narrativa.

Las influencias del film

En este punto, se toman como referencia los postulados de Jaques Aumont para analizar cómo el director Adolfo Aristarain implementa una estrategia categorizada por el teórico francés como “Complejo de planos”, en su clásico estudio “Estética del cine”. Esto evidencia el fluido canal de comunicación entre el cine argentino y las teorías, para destacar que lejos de pensar al cine solo como el entretenimiento masivo, (factor imprescindible para el mantenimiento de una industria), funciona también como un campo de exploración lingüística y estética. Refiriéndose a lo que denomina “Los objetos del montaje”, Aumont establece que hay partes del film que no coinciden sintagmáticamente con la medida del plano. Entre ellas establece *partes del film de medidas superiores al plano*, de esta forma establece: “Esta formulación, un poco abstracta, reviste una problemática bien real. al menos en las películas narrativo-representativas: estos filmes, en general, están articulados en un determinado número de grandes unidades narrativas sucesivas. veremos más adelante que el cine incluso elaboró una verdadera tipología, relativamente estable en el curso de su historia, de estas grandes unidades (lo que llamaremos, siguiendo a Metz, los “segmentos” del filme, o “grandes sintagmas”).

Además del problema así enunciado, que es el de la *segmentación* de films narrativos, se pueden dar dos ejemplos concretos en relación con esta primera extensión del concepto: -un fenómeno general, el de la citación filmica: un fragmento de película citado en otra película definirá una unidad fácilmente separable, de medida generalmente superior al plano, puesta directamente en relación, en este nivel, con el resto de la película;

-Un ejemplo histórico de alcance más restringido: en los trabajos que realizaba con sus estudiantes para preparar un episodio de ficción, Eisenstein proponía desglosar el guión en grandes unidades narrativas (bautizadas como ‘complejos de planos’) y considerar dos niveles de desglose/montaje, el primero entre complejo de planos, el segundo, dentro de estas grandes unidades, entre planos. Hay que añadir también el caso de todos los films expresamente contruidos sobre la alternancia y la combinación de dos o más series narrativas.” (Aumont, 58)

De ambas categorías, en *La parte del león*, se evidencia claramente la segunda instancia. Desde sus créditos finales, (créditos conclusivos que bien pueden formar parte del film) el director asume y agradece a quienes ejercieron influencia para la narración de la historia en términos cinematográficos.

Respecto a la influencia ejercida por el director Alfred Hitchcock, pueden citarse dos ejemplos a modo de esa intertextualidad o complejo de planos planteados por Aumont.

La escena diurna, donde Bruno descubre el dinero, posee una sintaxis muy similar a la

que brinda el director británico durante una de las escenas de su film *Los pájaros*. En ella Melanie Daniels es mostrada en planos abiertos y de contexto, yendo a sentarse al campo de juego de una escuela. La cámara, ubicada frente suyo, destaca la estructura de hierro de unos juegos infantiles. El público, puede observar como a mediada que Melanie, disfruta relajada de sucigarrillo, de a poco una serie de pájaros negros, similares a cuervos, se van posando en esa estructura, hasta conformar un amenazante y compacto frente a espaldas de la protagonista. La espléndida metáfora del maestro del suspenso, que vincula a la infancia y a la inocencia como germen natural del peligro, se completa con la banda sonora del canto de los niños entonado desde sus aulas mientras el peligro se aproxima a Melanie. En *La parte del León*, Bruno Di toro, agobiado al no encontrar el dinero, se sienta en un recodo de la azotea. Frente a él, se yergue el tanque de agua en donde el espectador ya sabe que se aloja la bolsa con el motín. Una escala de planos pasan del tanque desbordando sin que Di toro lo note. Hasta que de patrón un sugerente hilo de agua le “avisa”, se le enrosca alrededor del pie, como uno de los rasgos más sutiles y mejor obtenidos como signo indicial de la presencia del objetivo anhelado.

Si bien los elementos de acción se encuentran invertidos (de valor negativo en *Los pájaros*, y positivo -supuestamente- en *La parte del León*), la misma estrategia de complicidad con el espectador es evidente. La construcción del suspenso a través de la focalización espectacular, en términos de Gaudreault y Jost, es notoria en ambos films.

Otra similitud con *Los pájaros*, es una resolución de planos encadenados que se van cerrando desde el punto de vista de Di toro cuando descubre la procedencia del agua. Di Toro levanta la vista y la cámara cambia para mostrar desde sus ojos cómo ve el borde superior del tanque con el agua se derrama. Esa acción se resuelve cerrando los planos por cortes a ese detalle a modo de énfasis. La cámara avanza como un zoom entrecortado.

Ese mismo procedimiento, denominado *Jump cut* o *cut in*, ocurre en *Los pájaros* cuando el personaje de Lydia Brenner (Jessica Tandy), descubre al cadáver sin ojos del granjero. Luego de haberse llevado el dinero y huido de la pensión, Bruno Di Toro emprende un recorrido que inicialmente se asemeja al de Marion Crane, la primera protagonista de la antológica *Psicosis*. La diferencia, y en eso consiste uno de los procesos de emancipación identitaria del film, consiste en cambiar los planos generales diurnos de los alrededores desérticos de Phoenix, por la nocturnidad encerrada de las estrechas calles y de los halls de estaciones terminales de la capital porteña. La sintaxis vuelve a considerarse como una estructura de planos con la que Aristarain se maneja. Plano de conjunto, planos medios para mostrar las acciones puntuales de Di Toro, hasta el momento en que el protagonista se detiene y cierra a sus planos más cortos para pasar al punto de vista que representa el estado mental de la paranoia de Bruno con el dinero encontrado en su poder. De ahí en más, todo plano de lo que vea, se transformará en una amenaza. Es el caso de la escena del bar, donde desde su perspectiva, se muestra al mozo y al bartender secreteando un texto inaudible desde el espacio físico que escucha y espía Di Toro, amenaza insoportable tanto para él como para el espectador. Esa misma torpeza y paranoia es la que asedia a Marion Crane en el film de Hitchcock.

En un sentido menos estricto, más amplio y general, las estructuras con las que se arman las persecuciones, sobre todo las físicas, en el sentido del perseguidor consciente de ser perseguido, en un mismo espacio tiempo, obedecen a la estructura implantada por el modelo de representación institucional altamente desarrollado por directos antológicos estadounidenses como John Ford. En la famosa escena de su western *La diligencia* del año 1.939, las persecuciones a los cowboys por parte de los pueblos originarios del oeste americano, instalaron ese esquema de plano y contraplano en movimiento y bajo el sistemático eje de dirección, donde los protagonistas quedaban cautivos en medio de una balacera dentro de la diligencia, modelo, una vez más, adoptado de la emblemática escena de la escalinata de odessa de *El acorazado Potemkin*, de catorce años antes, filmada por Sergei Eisenstein.

Este esquema es el utilizado en la persecución y la balacera propinada en la azotea de la pensión donde Bruno Ditoro, está presente pero a salvo, dado que escucha los sonidos desde su pieza. Lejos de peligrar su vida, como ocurre con los protagonistas de los films anteriores, Di toro encuentra en eso, la oportunidad, el llamado como falsa promesa de su heroicidad.

Más allá de las ambientaciones que hacen que los personajes sean caracterizados con cierto grado de cinefilia (en el living del lujoso departamento de Luisa se muestra un póster de Humphrey Bogart), aparece, de boca de ese personaje, Luisa, el argumento de un film clásico *The Glass key*, del director Stuart Heisler, de 1.942.

Dicho film cuenta la historia de un periodista que debe escapar y permanecer en el anonimato, por haber publicado secretos oscuros de un gangster. Recibe la ayuda de un boxeador, que hace las veces de un guardaespaldas. La particularidad de esa ficción, es que el periodista, para despistar a aquellos con quienes se contacta, comunica información falsa acerca de sus paraderos, engañando acerca del clima, o de los horarios La lealtad del boxeador se ve demostrada en que adopta las características de acuerdo a la mentira que su protegido propala. Si miente con que el clima es helado, el guardaespaldas se abriga, si lo hace con que cae una tempestad, utiliza un piloto de lluvia y así sucesivamente. Este gesto, a modo de lealtad, es el que reproduce verbalmente Luisa, al acobardado Di Toto, cuando deben aproximarse al clímax del film. La sub narración de Luisa, efectuada en un primer plano, se integra a la situación, ya que con ese relato, expresa su lealtad hacia Mario, para diferenciar su carácter, del de Bruno.

Finalmente, el personaje de El Nene y Larsen, constituyen dos tipos de villanos claramente reconocibles en films como *Erase una vez el Oeste*, del director italiano Sergio Leone, de 1.968.

Larsen, un bandido agobiado por el asma, recuerda a Cheyenne, el villano con determinados límites, con una ley impuesta desde una moral que le impide “asesinar curas y niños” En el veterano Larsen, esto aparece cuando le recrimina los asesinatos propinados a “El nene”. A su vez, éste, se comporta muy similar a lo que ocurre con Frank, el villano despiadado de ese mismo film. Esa ausencia de ética, se demuestra en el infanticidio que el bandido del film de Leone comete durante su escena de presentación. Luego, se comporta como una suerte de sádico seductor (como luego lo hiciera “El nene”) con la protagonista

femenina, quien lo utiliza sexualmente para sus propósitos; un reflejo de la línea de acción delineada para esta suerte de Lolita, que representa Fabiana, en el film de Aristarain.

Conclusiones parciales

Ambos films, uno de cada lado del cambio gubernamental más tristemente trascendente del último siglo, son muestra cabal del período que separa a los films

En el primero de los casos, con *Nazareno Cruz, (las palomas y los gritos)*, hay una suerte de liberación de la forma narrativa. En el segundo, se da a través de una estructura de género, exacerbando la denigración del ser como desembocadura a una ambición por el poder a través del dinero. Sin perder su sello distintivo, ambos consiguieron reflejar de forma más o menos sutil, un contexto de época sin descuidar la calidad de sus obras ni importar específicamente, las condiciones erráticas de producción. Mientras que la forma poética en el film de Favio, demuestra una vez más su sello; el género tomado de la tradición estadounidense hace propio de un estilo a Adolfo Aristarain.

Se destacan a continuación algunos rasgos que más allá de referir a estos directores, se hacen presente en la cinematografía local.

Cinefilia autoconsciente en función de un discurso propio y localista

Como rasgo identitario, aparece una fluida comunicación y dialéctica con las teorías del cine en ambos directores.

Tanto uno como otro de los films, proceden de una minuciosa combinación de influencias, en ambos casos, bajo una atenta modelación de la materialidad local, a los esquemas tomados de los referentes locales.

Ambos films no escatimen, el análisis lo evidencia, en intertextualidades y citas pero dando rostro no solo a universos regionales sino estéticos, formales, que involucran al color, y el comportamiento específico de la cámara, como por ejemplo, el lente angular, casi ausente en los films de corte realista, pero que se erige como una suerte de conclusión estética hallada por el director de *Nazareno cruz y el lobo* para distanciar ese mundo ficcional como provisto de profunda espesura. Esa apropiación estilística, ocurre en *La parte del león*, respecto a una desmitificación del héroe “importado”, adaptándolo al anhelo del ciudadano gris de la urbe.

Desfase entre el concepto de lenguaje y las posibilidades de materiales de la realización

Al detenerse en muchos films nacionales, sobre todo de la década del setenta y del ochenta, se observan historias que no obtuvieron los recursos necesarios como para poder ser plasmados en la pantalla como lo merecían.

Es frecuente encontrar objetivos de lenguaje muchas veces superados por imposibilidades técnicas, como es el caso que se menciona del sonido.

En el caso de *La parte del león* y de *Nazareno cruz*, esa falencia es inherente a la fotografía y al sonido en el primero, y en menor medida, solo en los doblajes, en el segundo, cuando las condiciones de producción para ese film eran superiores. Un identidad cinematográfica de sensibilidad social

Se observa una elocuencia sutil como expresión de las épocas, donde cada film expresa, desde los elementos de género y puesta en escena, caracterización de los personajes y diseño de producción, un estado de cosas social.

La siguiente tabla sintetiza las diferencias a un mismo nivel de análisis.

VARIABLES	NAZARENO CRUZ Y EL LOBO	LA PARTE DEL LEÓN
Género	Fantástico / Poético	Policial
Influencias Cinematográficas	Cine italiano	Cine estadounidense
Tipología del personaje	• Heroicidad trágica • Mitología	• Anti Heroicidad • Anti Épica
Espacio	Rural / Naturaleza bucólica / Romanticismo	Ámbito urbano / nocturno
Relación hipertextual	Intertextualidad con otras artes: radio teatro, pintura, cine italiano	Intertextualidad con films del género tradicional estadounidense
Relación de contexto social	Contexto democrático	• Disfuncionalidad familiar • Contexto dictatorial

Conclusión final

La diseminación identitaria planteada en la hipótesis se ve cristalizada en materiales tan disímiles como los analizados, que, solo distanciados tres años uno de otro y separados por cambios sociopolíticos radicales, representan la permeabilidad del cine como expresión de lo colectivo.

En lo referente a una construcción del discurso cinematográfico argentino, retrocediendo en el tiempo hay corpus de obras que escasean. Dentro de los parámetros del cine comercial, es el caso del género terror o de la ciencia ficción que permanecen ausentes, siendo la comedia más frecuente seguida del policial o el suspenso. Pero es el drama social lo que pone a la realidad como figura protagonista de los cuerpos audiovisuales y hace que los temas sean más vinculados con el *qué* se cuenta que con el *cómo* se lo cuenta. El decir por encima de la forma de decirlo, es lo que en gran parte, dejó de lado toda la riqueza de significantes que hacen al lenguaje cinematográfico como tal y que según Christian Metz, superan al de culturizar otro lenguaje artístico, al menos en el sentido narrativo. Si géneros como el terror casi no han sido relevantes, fue porque la realidad de ese género, lo asociado con la muerte, eje central del corpus, se vio representada a través de otros discursos, en todo caso sociales. Los tópicos del gótico procedentes de Europa o Estados Unidos, no hallan espacio para dar rostro a aquello con lo que el público se vea representado. *Nazareno Cruz y el lobo, las palomas y los gritos*, es un ejemplo de cómo el terror bien ha sido depuesto resignificando a su figura más emblemática. El diablo, lejos de representar el dominio absoluto de la situación, es casi derrotado permanentemente porque se muestra suplicante ante Nazareno cuando le ruega interceder frente a Dios, quien realmente parece ser el infranqueable. Esa inversión habla de un potencial inédito en la reformulación de los discursos. Esa inversión, ocurre de distinto modo, en *La parte del León*, donde son los delincuentes quienes persiguen a quien se ven urgidos más que ellos y, desde su frustración. En la artesana y sensible trasposición de los elementos tomados de cinematografías foráneas, es donde esa diseminación identitaria, cobra sustancia y se erige como un cine renovador cuando trabaja desde la observación de su propio ámbito local, encontrando en él, material para modelar un tipo de discurso cinematográfico propio.

Referencias bibliográficas

- Aumont, Jaques, (2.008), *Estética del cine*. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Nueva edición revisada y ampliada. Paidós, Buenos Aires, México.
- Beain Dominguez, Alejandro; (2.019); "El Kitsch en Nazareno cruz y el Lobo" "Mestiza", Revista;
- Bordwell, David; Thompson, Kristin; (6ª edición, 2.002); "El arte cinematográfico", Paidós Barcelona
- Cassetti, Francesco; De Chio, Federico; (1.996) "Cómo analizar un film", Paidós Ibérica, Barcelona, España
- Muñoz, Alejandra, (2.008) "Análisis del film Nazareno cruz y el lobo", Académica. edu Universidad Nacional Arturo Jauretche. Y UNLP, (Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes).
- Oubiña, D., Aguilar, G. (1993). *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Del Nuevo extremo.
- Metz, Christian; "Comunicaciones" (1., recopilación de la Editorial de Eliseo Verón. Tiempo contemporáneo, chrome- extension://efaidnbmnnnibpajpcglclefindmkaj/

<https://hamamarino.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/todorov-metz-acerca-verosimil.pdf>
 Le Vraisemblable, Communications, n.º 11, 1968. Traducción directa del francés por: Beatriz Dorriots Tapa: Carlos Boccardo Asesoramiento gráfico: Shlomó Waldman la edición, 1970 2a. edición, 1972
 chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/ <https://hamamarino.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/todorov-metz-acerca-verosimil.pdf>
 Tomado del artículo “Feinmann-Aristarain, el placer de contar historias”, disponible en: del sitio Taipei/Crítica de Cine, disponible en: <https://taipeirevista.com/index.php/2023/10/24/feinmann-aristarain-el-placer-de-contar-historias-que-interesen/>
 Martin, Marcel; “El lenguaje del cine” ((2.002), Editorial Gedisa, España. <https://es.slideshare.net/slideshow/martin-marcel-el-lenguaje-del-cine/29809757>

Abstract: This study addresses the theme of identity in Argentine cinema. Rather than focusing on narrative content, it examines the language developed in national films as a means through which many of their greatest exponents managed to combine influences drawn from foreign artistic and industrial models to narrate and express the reality of their own context.

In particular, this point of fusion between cultural penetration and the internal content of production allows the work to achieve what is known as fictional verisimilitude. This concept is connected to other key aspects considered in this research: the processes of audience identification and their dialectical relationship with the film.

Keywords: Identity – Iconography – Film movements – Culture – Film editing – Mise-en-scène – Fantasy cinema – Crime cinema

Resumo: Este estudo abordará o tema da identidade no cinema argentino. Mais do que o conteúdo narrativo, analisará a linguagem desenvolvida nos filmes nacionais, como uma forma encontrada por muitos de seus maiores expoentes para combinar influências provenientes de modelos estrangeiros, tanto artísticos quanto industriais, a fim de narrar e expressar a realidade de seu próprio contexto.

Em particular, esse ponto de fusão entre a penetração cultural e o conteúdo interno da produção é o que permite que a obra alcance a chamada verossimilhança ficcional. Esse conceito articula outros aspectos considerados nesta pesquisa: os processos de identificação do espectador e sua dialética com a obra.

Palavras-chave: Identidade – Iconografia – Movimentos cinematográficos – Cultura – Montagem cinematográfica – Encenação – Cinema fantástico – Cinema policial