

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 3

**ARTES, CIENCIA Y
VINCULACIÓN TECNOLÓGICA**



EJE: 3. ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y

DESENCUENTROS

Modos de la corporalidad en la puesta en escena cinematográfica. Estudio de caso: *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975)

Silvina Szperling (Universidad Nacional de las Artes-UNA)

RESUMEN: Como parte del proyecto doctoral *Interacciones entre la danza y las artes audiovisuales: desbordes y contaminaciones de lenguajes en el cine argentino contemporáneo* (Universidad Nacional de las Artes), se toma el caso de la película *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975) como antecedente fundamental y plataforma de experimentación de las relaciones entre la puesta en escena cinematográfica y las corporalidades de los actores. Se observan y analizan ciertas escenas en las cuales los cuerpos y sus movimientos se constituyen en vehículo privilegiado del discurso narrativo, Partiendo del concepto de *cámara corporizada* (Sánchez, 2010) y analizando la relación movimiento corporal-movimiento de cámara, se observan los efectos cinestésicos que se producen en el espectador y se advierte cómo se modifica la relación figura-fondo en la puesta en escena al tener una cámara *moviente* (Bardet, 2021). Esta ponencia se inscribe en la investigación doctoral citada, bajo la dirección del Dr. Pablo Piedras (UBA-CONICET, Argentina), codirección del Dr. Leonel Brum (UFC, Brasil) y consejería de la Dra. Beatriz Cerbino (UFF, Brasil).

Palabras clave: Danza; Puesta en escena cinematográfica; Corporalidad; Favio.

Introducción

En mi investigación de doctorado *Interacciones entre la danza y las artes audiovisuales: desbordes y contaminaciones de lenguajes en el cine argentino contemporáneo* me propongo estudiar los cruces entre la danza y las artes audiovisuales desde una perspectiva interdisciplinaria atenta al cruce de lenguajes artísticos. Me interesa explorar el modo en que los procedimientos propios de la danza, con especial énfasis en la escritura coreográfica, han impactado en las estéticas e ideas de puesta en escena de un sector del cine argentino contemporáneo.

Como parte de mi corpus, desde el cual trabajo sobre ciertos antecedentes de estas mutuas contaminaciones en el cine argentino en el siglo xx, comencé por analizar el caso de la película *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975), la cual considero bastante particular y me atrevo a decir que se erige en una plataforma de experimentación de las relaciones cuerpo-cámara desde una inscripción en el cine comercial y popular.

La presente ponencia hace eje en las trayectorias de la cámara en una triple condición: una mirada que recorre el espacio escénico, al tiempo que registra los estados y movimientos corporales de lxs *performers* (actores-bailarines) asumiendo un rol activo, el cual tiene el efecto de *enganchar* al público mediante la activación de la empatía cinestésica a través de la asunción de la propia corporalidad de la cámara y de su operador técnico.

Nazareno Cruz y el lobo: un giro en la relación danza-cine argentino

El guion de *Nazareno Cruz y el lobo* se basó en un radioteatro de Juan Carlos Chiappe, y el film logró un récord en el cine argentino (vigente aún hoy): 3 470 000 espectadores, que

rompió el propio récord anterior que Favio había alcanzado con *Juan Moreira* en 1973. Esta película se inscribe en el centro de la segunda trilogía cinematográfica de Favio (completada por *Soñar, soñar*, de 1976), quien intenta abandonar la influencia europea de su trilogía anterior, en búsqueda de un lenguaje nacional y popular (*kitsch*, neobarroco o expresionismo criollo, Volnovich, 2022).

La característica de Favio de sostener su atrevimiento formal, anclado en lo popular, convierte a *Nazareno Cruz y el lobo* en un caso muy particular en el cual vale la pena detenerse y considerar la posibilidad de que esta película pueda ser entendida como una bisagra entre lo que podríamos llamar el uso de la danza como “atracción” en el cine de espectáculo (a la manera de las comedias musicales clásicas) y la integración de elementos danzarios en la narrativa y en la puesta en escena cinematográfica, más habitual en el cine experimental, *underground* o en el cine crítico-expresivo (Pezzella, 2004).

Entre los exponentes de estas experimentaciones con cuerpos danzantes en el siglo xx podemos destacar a Maya Deren en EE. UU., quien, con su cortometraje *Study In Choreography For Camera* (1945), es considerada pionera del *coreo-cinema* o *dance film*, que luego fuera renombrado videodanza, o *screendance*, en inglés, entre otros vocablos (Monroy, 2009). En Argentina vale destacar como antecedentes de la videodanza, la cual se inicia formalmente en la década de 1990, las obras de Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemann, fundadoras del Grupo Experimental de Cine Argentino con asiento en el Instituto Goethe de Buenos Aires en la década de 1970, así como el cortometraje *Ana Kamien*, realizado por Marcelo Epstein con la coreógrafa cuyo nombre da título a la obra (1971).

Aumont dice, sobre la puesta en escena cinematográfica en los comienzos del cine, tomando a Gad (1919), que el *metteur en scène* tenía la responsabilidad total de la película, desde el respeto por el guion (es el único que lo conoce completo, dado que ni siquiera los actores, quienes venían del teatro, conocen más que sus propias partes del día de rodaje), la relación con los actores y el sentido global del ritmo, y la tensión dramática. De acuerdo con

Aumont, poner en escena es ante todo encuadrar. “La ciencia de las disposiciones en un espacio definido, la ciencia de los movimientos compuestos de velocidades combinadas e intensidades variables” (2013, p. 132). ¿No se trata de eso, acaso, la coreografía?

En una entrevista otorgada a Luciano Monteagudo a propósito del montaje de su último largometraje *Aniceto* (2008), a la pregunta sobre cómo fue trabajar a partir de coreografías, Favio, luego de nombrar a Margarita Fernández y Laura Roatta, dice:

“En fin, que cuando ya llegó el momento de entrar al set era como sístole-diástole, era como respirar, un acto reflejo, totalmente natural”. Luego comenta sus comienzos como asistente de Leonardo Torre Nilsson: “Y en el rodaje, Babsy a veces me dejaba colocar la cámara. Yo le decía: ‘¿Es así? ¿Qué le parece?’. Y él corregía el encuadre. Era un hombre que trabajaba más en base a lentes, a angulaciones. No era tan movedizo como después fui yo. Él era más de componer y lo mío es más de moverme musicalmente: panorámicas, travellings, planos secuencia. Lo mío es más musical” (Monteagudo, 2006).

De cómo la técnica se erige en deseo

Volviendo a *Nazareno Cruz y el lobo*, un dato resalta: entre los preparativos para el rodaje, Favio mandó a construir un carro de *travelling* curvo, recurso técnico que no existía en el país. La puesta en escena que Favio minuciosamente había diseñado requería cierta libertad y especificidad en los movimientos que la cámara desplegaría en relación con los cuerpos de los actores. Su mirada (y con ella, la de los espectadores) describe un viaje con una gran movilidad alrededor de esos cuerpos y a través de las locaciones elegidas y construidas.

Ese gesto habla de cuán preciso era el guion técnico de la película, y de un interés por la innovación técnico-expresiva del director en función de la coreografía de la cámara.

Podríamos inferir que la importancia de la relación cámara-actores no se reducía para Favio a una cuestión de encuadre, tamaño de plano, iluminación, paleta de colores y demás decisiones que inciden en la puesta de cámara, sino que su pensamiento incluía un interés

por la dinámica de la cámara, la cual, en una activa función mediadora entre las corporalidades de los actores y los espectadores, no se coloca en un lugar lavado, en un lugar de invisibilidad. La cámara, como artefacto de transmisión de sensaciones visuales, *cobra vida* al incluirse entre los factores movientes del film. Es decir, la cámara en *Nazareno...* se mueve con una coreografía tan precisa y novedosa, que requirió de un *invento* técnico para desempeñar el rol que Favio había imaginado para ella. El director necesitó conseguir el recurso técnico, invirtiendo tiempo y esfuerzos de varias clases: habrá imaginado, gestionado, investigado tecnológicamente, buscado al artesano cuya habilidad le garantizara la ejecución, debió conseguir el dinero para pagarlo; toda una serie de pasos para la obtención de un fin determinado. Un derrotero que habla de un deseo y de una necesidad ineludible para lograr que su lenguaje artístico y tecnológico describiera un movimiento específico. El *invento* del carro de *travelling* curvo era esencial para concretar el movimiento de su mirada.

Estamos hablando entonces de una mirada en movimiento, de un pensamiento en movimiento, de un pensamiento *moviente* (Bardet, 2021). El uso del participio presente es tomado por Marie Bardet para su libro *Una paradoja moviente: Loïe Fuller*, de Bergson (2013), en el intento de destacar “el carácter de un movimiento que no es mero desplazamiento en un espacio neutro” (p. 8), es decir, un movimiento *relacional*. Es precisamente dicha relación entre movimiento corporal y movimiento de cámara a la que estamos aludiendo con el concepto *cámara corporizada* (Sánchez, 2010).

Volviendo al interés de Favio por inventar un artefacto específico y necesario para su lenguaje cinematográfico, podemos acudir al concepto de *tecno-estética*, que Bardet toma de Simondon (1982), para aludir a las experimentaciones de Fuller con la iluminación, el movimiento de las telas y de su cuerpo, que fuera immortalizado por el cine de los hermanos Lumière (*Danse Serpentine*, 1897):

La tecno-estética [...] se vuelve de alguna manera orgásmica, medio táctil y motor de estímulo [...] experimentamos un placer motor, cierta alegría instrumentalizada, una comunicación mediatizada por la herramienta, con la cosa sobre la que opera (2021, p. 370).

De cómo la danza envuelve las relaciones entre personajes

En *Nazareno Cruz y el lobo* hay mucha danza. En términos narrativos, la corporalidad se erige en el vehículo principal y eje a partir del cual se cuentan las relaciones entre lxs personajes principales (Nazareno y Griselda), con lxs otrxs personajes y con el entorno (el pueblo y la naturaleza circundante).

El personaje de Nazareno Cruz adulto (interpretado por Juan José Camero) se presenta bailando (imagen 1), avanzando en un gran trayecto descendente, recorriendo un amplio zigzag en diagonales que lo llevan a la plaza del pueblo, donde lo recibe la gente y donde conocerá a Griselda (interpretada por Marina Magalí).



Imagen 1 – Nazareno adulto se presenta bailando. Fotogramas de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, 1975, Choila Producciones Cinematográficas

La cámara sigue a Nazareno-bailarín, quien viene desde las afueras al pueblo, mediante un amplio paneo de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, mientras se escuchan los

saludos de sus coterráneos que lo previenen burlescamente sobre la luna llena que habrá esa noche. El baile de Nazareno es un remedo de valsecito popular, que suena al fondo de la banda sonora, y pone en contacto al público con un ser juguetón, dinámico, con una corporalidad despreocupada, podríamos decir que demuestra así un estado de inocencia que preanuncia la escena de la pasión que ocurrirá luego del encuentro de los amantes. Una cierta falta de pudor, de la cual habló el cineasta con Lucrecia Martel en 2008, en una entrevista publicada en 2012 con motivo del fallecimiento de Favio:

LM –Leí algo que a mí me hace mella directamente. Cuando habló del pudor en el cine, usted dijo que no había que filmar con pudor. Y justamente cuando uno ve el cine de Leonardo Favio, eso es lo primero que uno puede decir, aun sin saber nada: este hombre no tiene pudor.

LF –Es porque el cine es amor, tenemos una relación amorosa con él. Por eso duele tanto, por eso uno queda tan vacío cuando se termina y hay que pasar urgente a otro proyecto.

El *travelling* circular en esta película se relaciona con el giro de los cuerpos, enfatizando, sobre todo en la escena de la pasión, esa transición, ese anuncio de la metamorfosis hombre-animal que Nazareno sufrirá ineludiblemente. Y del cual por otro lado todo el pueblo participa, bestializando su comportamiento en la cacería final.

Favio además usa el *travelling* circular para presentar a dos personajes: Griselda (Marina Magalí, Imagen 2) y el Maligno (Alfredo Alcón).



Imagen 2 – Griselda en su primera aparición a los ojos de Nazareno. Fotograma de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, 1975, Choila Producciones Cinematográficas

A Griselda la vemos a través de los ojos de Nazareno, esa mirada describe un movimiento que se reitera, un movimiento (además ralentizado) alrededor de una figura mágica, fuera de lugar por su aspecto único en ese poblado; una reiteración que habla de incredulidad, descubrimiento y de un tiempo otro que se inaugura.

Al Maligno lo descubrimos en la escena de la fiesta, del baile, la cámara nos muestra, con su movimiento, un amplio panorama de ese entorno festivo y celebratorio, manteniendo al personaje al centro del cuadro como eje del giro. Los ojos de Alcón-Maligno (Imagen 3) advierten a lxs espectadores sobre el peligro que se cierne sobre la pareja y el pueblo todo.



Imagen 3 – El Maligno y su mirada a cámara. Fotograma de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, 1975, Choila Producciones Cinematográficas

De cómo el giro de los cuerpos y las vueltas de la mirada cinematográfica se encuentran en una espiral de pasión

Luego, los cuerpos de Nazareno y Griselda giran y esos giros lxs llevan a un éxtasis al cual no pueden, ni quieren, resistir (Imagen 4). Su corporalidad extática evoca danzas ancestrales comunes a muchas etnias alrededor del globo (derviches, candomblé, diabladas, etc.). Los fondos de esa danza van mutando desde los paisanos danzantes en el baile del pueblo, hacia un abstracto fondo negro con un fuego superpuesto, hasta los entornos naturales en los cuales lxs amantes consumarán su amor carnal. Se modifica la relación figura-fondo en la puesta en escena al tener una cámara *moviente* y coreografiada.



Imagen 4 – Lxs amantes en sus giros extáticos. Fotograma de *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, 1975, Choila Producciones Cinematográficas

La cámara no es un observador distante, no es un testigo invisible. Al contrario, es un participante, un *partner* con privilegios. Una coreografía de la mirada, planificada y ejecutada con precisión técnica, incluso con virtuosismo. ¿No es eso, acaso, danza?

Coda, a modo de conclusiones

Podemos decir, con Lilian Graça (2019), que “la percepción *siempre* es con el cuerpo”. Graça, estudiando el principio de corporeidad en la empatía estética (*Einfühlung*), apoyándose en la fenomenología de Husserl y luego en Merleau-Ponty, dice que “los cuerpos humanos son tanto estructuras físicas como estructuras de experiencias vividas, en que lo biológico y lo fenomenológico se comunican sin oposiciones, utilizando para eso el concepto de *Embodiment* (corporización)” (p. 72). Es decir, que lo que se siente al mirar una

película, como cualquier obra de arte, está conectado a las propias experiencias no solo desde un lugar intelectual, sino también físico.

Dice Aumont, siguiendo a Gad (1919): “El *metteur en scène* es el ‘representante del público’” (p. 181). Y Leonardo Favio está muy interesado en conectarse con sus representados. La mirada de Favio se mueve, baila para enganchar a sus espectadores empáticamente. Se erige así en un médium a tres puntas (cuerpos, cámara, espectadores). De ese modo dispara y articula la empatía cinestésica en lxs espectadores, logrando conmocionar a ese pueblo que busca *tocar* y *movilizar* desde su propia sensibilidad (aquel sístole y diástole al que Favio alude en la entrevista citada), apelando a la sensorialidad de la gente. Son olas de movimiento y sensaciones que se comunican desde los cuerpos en la pantalla con los cuerpos sentados en la platea.

Favio se apropia de ciertos modos del lenguaje experimental y los lleva a lo popular para trabajar los mitos que se hacen eco de las experiencias en común, de lo social, de lo contemporáneo, apelando a lo ancestral.

Referencias bibliográficas

Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Colihue.

Bardet, M. (2021). *Una paradoja moviente. Loïe Fuller*. EDUVIM.

Graça, L. A. (2019). *PERCEPÇÃO CINESTÉSICA NA VIDEODANÇA. ReverberAÇÕES empáticas entre corpos de carne e da tela*. Tesis doctoral, Universidade Federal da Bahia.

<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30515>.

Martel, L. (11 de noviembre de 2012). Un sentimiento. *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8367-2012-11-11.html>

Monroy Rocha, X. (2019). *Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

https://tesiuam.dgb.unam.mx/F?func=direct¤t_base=TES01&doc_number=000789
[176](#)

Monteagudo, L. (27 de agosto de 2006, republicada el 5 de noviembre de 2022). Leonardo Favio, una entrevista histórica: “No hay que tener pudor para crear”. *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/494993-leonardo-favio-una-entrevista-historica-no-hay-que-tener-pud>

Pezzella, M. (2004). *Estética del cine*. Machado Libros.

Sánchez, C. (2010). Corporeidad en la videodanza y la cámara corporizada. Szperling, S. y Temperley, S. (Comps.), *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza*, 44-51. Buenos Aires, Guadalquivir-CCEBA-VideoDanzaBA.

Volnovich, Y. (2020). *Leonardo Favio. ¿Es posible un cine revolucionario? Imaginar un pueblo, filmar la vida: arte y política en El dependiente, Nazareno Cruz y el lobo y Aniceto*. Letras del Sur.

Referencias cinematográficas

Alemann, M. L. (Directora) (1980). *Legítima defensa*. [Película].

Deren, M. (Directora) (1945). *Study In Choreography For Camera [Estudio en coreografía para la cámara]*. [Película].

Epstein, M. (Director) (1971). *Ana Kamien* [Película].

Favio, L. (Director) (1973). *Juan Moreira* [Película]. Alberto Hurovich, Horacio Labraña.

Favio, L. (Director) (1975). *Nazareno Cruz y el lobo* [Película]. Choila Producciones Cinematográficas.

Favio, L. (Director) (1976). *Soñar, Soñar* [Película]. Choila Producciones Cinematográficas.

Favio, L. (Director) (2008). *Aniceto* [Película]. Javier Leoz.

Hirsch, N. (Directora) (1999). *Rumi* [Película].