

ENTRE PERÓN Y LOS ANDES: *EL FAMILIAR* (1972), DE OCTAVIO GETINO, O LA PULSIÓN MÍTICA EN EL CINE POLÍTICO

FABIOLA ORQUERA¹

Resumen

En 1972 el cineasta Octavio Getino, uno de los líderes del Grupo de Cine Liberación, eligió las provincias de Salta y Tucumán para filmar el largometraje *El Familiar*, inspirado en una popular leyenda azucarera del norte argentino. La película se estrenó brevemente en Buenos Aires en 1975, hasta que la censura ya vigente interrumpiera las proyecciones, y nunca llegó a estrenarse en Tucumán. Este artículo nace del deseo de reparación histórica de la producción cultural surgida en Tucumán en los años precedentes al último golpe militar, ya que debido al clima de oscurantismo y represión desencadenado, muchas de esas obras se perdieron o no fueron difundidas. En ese corpus, el caso del filme *El Familiar* se destaca por sus notables contribuciones: primero, por vincular al peronismo con la mitología andina, yendo más allá de las fronteras nacionales para insertarse en la historia latinoamericana y la cuestión del colonialismo; segundo, por recurrir a la estética del Cinema Novo y del cine *underground* para introducir un mito popular como vía de comprensión del fenómeno de masas encarnado en el peronismo. De este modo, la obra cuestiona la dicotomía entre “civilización y barbarie” y propone una nueva forma de concebir la cultura y la política.

Palabras clave

Peronismo; Mitología; Noroeste argentino; Decolonización; Grupo de Cine Liberación

Abstract

In 1972 the Argentinean filmmaker Octavio Getino, member of the Liberation Cinema Group, choose the provinces of Salta and Tucumán to shoot the movie *El Familiar*, based in a popular legend of the Northwestern region. In 1975 it was released in Buenos Aires, but the censorship interrupted the projections. This article pursues a historical reparation of the artistic works produced in the province of Tucuman before the last coup d'état, when the obscurantism and the repression even destroyed or forbade the circulation of many of these works. In this set, the case of the film *El Familiar* should be acknowledged by notable

¹ ISES – CONICET

Entre Perón y los Andes: *El Familiar*

contributions: first, it links Peronism and Andean mythology, going beyond the national frame to deals with Latin American history and the issue of colonialism; second, it appeals to the aesthetics of Cinema Novo and the Underground cinema to introduce a popular myth as a way to understand the mass phenomenon incarnated in Peronism. In this way, it questions the 'civilization and barbarie' paradigm and proposes new forms to conceive culture and politics.

Key words

Peronism; Mythology; Argentinean Northwest; Decolonization; Liberation Cinema Group

“Cuando un país se dignifica con su memoria, es porque quiere seguir existiendo y tiene un proyecto a futuro.”

Octavio Getino
In memoriam²

En la mañana del 18 de octubre del año 2008, después de haber participado del Segundo Congreso Argentino de Cultura que se acababa de celebrar en Tucumán, Octavio Getino compartía conmigo sus memorias sobre la experiencia que viviera a comienzos de la década del setenta junto a otros miembros del Grupo de Cine Liberación en esta provincia -Fernando “Pino” Solanas, Gerardo “el Chango” Vallejo, Jorge Hömig y el productor Jorge Díaz, entre otros-. Entre los diversos proyectos llevados adelante en esos años se destaca un singular largometraje dirigido por él mismo en 1972, titulado *El Familiar*. La filmación, realizada en Cafayate (Salta), Acherel y Famaillá (Tucumán), fue terminada en estudios en Buenos Aires y Roma, donde se llevó a cabo el montaje, la edición y el doblaje.

La película se proyectó en la televisión italiana en 1973, pero, debido a la censura instalada en Argentina desde 1974, sólo se pudo estrenar en Buenos Aires en 1975, aprovechando un viaje al exterior de la entonces Presidenta, Isabel Martínez de Perón. El filme se proyectó en el Cine Libertador durante dos semanas y cuando los directivos decidieron no seguir pasándolo, la exhibición continuó en el Auditorio Krafft, un microcine ubicado en el subsuelo de la calle Florida. Al respecto, Getino recuerda: “iba gente a la función trasnoche, unas 500 personas (...) Pero pusieron una bomba a la cuarta semana y se terminó la proyección.”³ Mientras tanto, en Tucumán los actores que

² Como se indica en el epígrafe, dedico este artículo a Octavio Getino, quien falleció poco antes de que yo iniciara este proceso de escritura. Afortunadamente pude conversar con él sobre este filme cuando vino a Tucumán, en el año 2008. Por otra parte, quiero agradecer especialmente a Jorge Hömig, quien desde su residencia en Alemania contestó por email, con amabilidad, precisión y prontitud a todas mis preguntas. También compartieron conmigo sus recuerdos otros dos tucumanos que fueron parte de esa singular experiencia: Renée Jaitt Baum, residente en España, y Ernesto Chehade. Agradezco a ambos tanto por el entusiasmo en recuperar información pertinente sobre el tema. Cabe agregar que ellos no tenían una idea completa de la obra hasta que pudieron verla, motivados por esta investigación, a través de los links en la página web de Octavio Getino [<http://www.youtube.com/watch?v=D71tLeTB6LI> y subsiguientes].

³ Juan Ciucci y Sebastián Russo, “Prefiero al público y no al autor”, entrevista a Octavio Getino, en *Tierra en trance. Reflexiones sobre el cine latinoamericano*, noviembre de 2010 [realizada el 15 de setiembre de ese año], s/p, en <http://tierraentrance.miradas.net/2010/11/entrevistas/prefiero-al-publico-y-no-al-autor-octaviogetino.html>. Con respecto a las copias en 35mm, el director sostiene que una se perdió al ser enviada a un festival de cine en Huelva, España, y la restante, que había sido entregada

participaron no llegaron a ver el resultado debido a las circunstancias que siguieron a la filmación: "ninguno de nosotros vio la peli porque cuando se terminó de editar las cosas ya estaban ardiendo."⁴ Este trabajo tiene, por lo tanto, el sentido de una restitución. Restitución de la memoria local y regional, pero también nacional y latinoamericana. Porque si bien una copia circuló entre conocedores y fue exhibida ocasionalmente en festivales cinematográficos europeos el filme, por el clima de época que lo rodeó, el ambiente norteño, su lenguaje alegórico y su estética reacia a cualquier encasillamiento, circuló por los márgenes en la historia del cine argentino.

Aquí se propone, por lo tanto, subrayar en *El Familiar* aportes notables: primero, la vinculación del peronismo con la mitología andina, trazando un marco de interpretación que excede las fronteras nacionales para insertarse en la historia latinoamericana y la cuestión del colonialismo; segundo, la ubicación de la cámara en el norte, descentrando el locus de enunciación de la cultura argentina; tercero, la conjunción de la cultura andina y el lenguaje experimental; cuarto, el recurso a la estética de Glauber Rocha, por un lado, y al cine *underground*, sobre todo al de Alberto Fischerman, por otro. *El Familiar* logra así introducir el universo mítico del noroeste como sustancia legítima para la comprensión del fenómeno de masas encarnado en el peronismo, contestando a la dicotomía entre "civilización o barbarie" con una nueva forma de concebir la cultura y la política, que bien puede situarse dentro de un tipo de estética "decolonial".

En este sentido, cabe notar que Walter Mignolo, líder la teoría de la decolonialidad, y el artista Pedro Pablo Gómez, al comentar el catálogo de la muestra *Altermodern* de la exposición *Trienal de la Tate Britain* celebrada en Londres en el 2009, se preguntan por qué el crítico francés Nicolás Bourriaud puede comenzar con una cita del cineasta alemán Wim Wenders, mientras que directores latinoamericanos como Octavio Getino, Fernando Solanas o Jorge Sanjinés no son citados de la misma manera. Y la respuesta que encuentran es que "los europeos tienen la confianza de afirmarse en sus propios valores, mientras que en América del Sur, Central y el Caribe (...) se suele no tener las agallas para afirmarse en sus (...) tradiciones y estar más seguros (como si camináramos con bastón) en algún nombre europeo." El comentario, aclaran, "no es fobia a lo extranjero, sino que se refiere a la falta de seguridad que nos incapacita para crear nuestras propias genealogías de pensar y de ser."⁵

al Instituto del Cine de Argentina, corrió la misma suerte cuando después de ser proyectada en la Semana del Cine, en el año 1988 u 89.

⁴ Entrevista con Renée Jaitt Baum vía internet. 23 de abril de 2013. Ella repuso los nombres de algunos actores tucumanos que representaron papeles secundarios.

⁵ Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 10.

Justamente, el filme que aquí nos ocupa, imbuido del espíritu de resistencia creativa que dio vida al Nuevo cine latinoamericano, es un claro ejemplo de una genealogía basada en las propias tradiciones. Los materiales a los que acude se alejan del paradigma europeizante y se acercan a los Andes y a la memoria oral y mítica que articula críticamente las relaciones de poder impuestas por el impulso colonial traído por la Modernidad y continuado por el estado nacional.⁶ Si bien *El Familiar* cifra su utopía en el retorno de Juan Domingo Perón, su valor más perdurable reside en el vínculo de lo estético y lo político, poniendo a dialogar el peronismo con la tradición cultural andina y con los textos más heterodoxos de la cultura argentina.

1. Génesis

A comienzos de la década del setenta los cambios que atravesaba Latinoamérica después de la Revolución Cubana y las nuevas experiencias estéticas manifiestas en la literatura, la música y el cine hacían que un sector de Europa, fuerte económicamente, deseara introducirse en este pujante mercado cultural. A su vez, en Argentina se imponía la censura implementada por el gobierno militar de ese momento -dirigido por Alejandro Agustín Lanusse-, lo que llevó a los integrantes del Grupo Cine Liberación a buscar apoyo económico y fuentes de legitimación en festivales internacionales, especialmente en Viña del Mar (Chile), Pessaro (Italia), Mérida (Venezuela) y Cannes (Francia). Dichos eventos implicaban la formación de un nuevo público y de espacios de exhibición clandestinos, de elevada participación juvenil.⁷

El país más interesado en Latinoamérica era Italia, donde algunos realizadores habían realizado documentales sociológicos hasta que a mediados de los sesenta se elaboró un proyecto de ficción titulado "Los que mandan", con la dirección de Valentín Orsini y la participación de Solanas, Getino y Alberto Fischerman. Aunque el plan no prosperó, inspiró la realización de *La hora de los hornos* y el acercamiento entre los dos últimos cineastas.⁸ Por su parte, fue la filmación de *La hora de los hornos* la que llevó a Getino y Solanas a viajar a Tucumán en 1967. Así conocieron a Gerardo Vallejo, quien había dirigido el corto *Las Cosas Ciertas* (1966) difundido en un ciclo alternativo organizado en Buenos Aires. El encuentro entre ellos inauguró una serie de trabajos centrados

⁶ Mignolo y Gómez afirman al respecto: "Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la *herida colonial*", en *Estéticas decoloniales*, 9.

⁷ Grupo de Cine Liberación: "Revertir la Tendencia", en *Primera Plana* N° 481, 1972, Buenos Aires, pp. 44-47.

⁸ Juan Ciucci y Sebastián Russo, s/p.

Entre Perón y los Andes: *El Familiar*

en la problemática social del noroeste, abriendo la cinematografía nacional a geografías provincianas, de escasa representación hasta ese momento.⁹ Los cineastas “porteños”, guiados por Vallejo, ven en Tucumán una especie de laboratorio de resistencia social y política, ya que la crisis desatada en 1966 a raíz del cierre de once de los veintisiete ingenios azucareros existentes en la provincia había terminado por cohesionar a las distintas fuerzas sociales y políticas que no condecían con el régimen militar. Como recuerda Getino, los integrantes del grupo percibían que la residencia en Tucumán no era un hecho circunstancial, sino que implicaba un cambio en la perspectiva que tenían del país: “Hay una foto. Nos tiramos en el cerro, en el pasto, y pensamos trasladar la sede de Cine Liberación a Tucumán.”¹⁰ En el mismo sentido, Jorge Höning recuerda que el viaje al norte lo impresionó por las personas que conocieron, los lugares que descubrieron y por el gran movimiento social, político y cultural que se vivía.¹¹

La inmersión en el contexto tucumano de principios de los setenta, fuertemente politizado y en buena medida alineado en la resistencia peronista, resultó fundamental para ver en el mito de “El Familiar” la capacidad de expresar las contradicciones de la historia nacional.¹² La posibilidad concreta se dio cuando en 1971 la RAI (Radio Televisora Italiana), que dependía del estado, aprobó la producción de una serie llamada “América Latina vista por sus realizadores”. La misma consistía en el adelanto de fondos para la realización de filmes de ficción de bajo costo cuyos derechos de distribución quedarían en posesión de la empresa italiana.¹³ La coordinación del proyecto estuvo a cargo del argentino Edgardo Pallero y del uruguayo Walter Achugar y los directores elegidos fueron, además de Getino, Santiago Álvarez, de Cuba; Joaquín de Andrade, de Brasil; Miguel Littin, de Chile; Mario Handler, de Uruguay y Jorge Sanjinés, de Bolivia, quien filmó para la ocasión el reconocido largometraje *El coraje del Pueblo* (1971).

⁹ En el caso de Tucumán pueden mencionarse el largometraje *Mansedumbre*, de Pedro Bravo (1953) y la serie de filmes de Vallejo: *Azúcar* (1962), *Las cosas ciertas* -ya mencionado-, *Olla Popular* (1968), *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1971) y los programas televisivos *Testimonios de Tucumán* y *Testimonios de la Reconstrucción* (1972-74).

¹⁰ Fabiola Orquera, Entrevista a Octavio Getino. San Miguel de Tucumán, 18 de octubre de 2008. Con respecto al clima social y cultural de la época puede consultarse, de mi autoría, “Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la “tucumanidad” en un contexto de crisis (1966-1973)”, en *Ese Ardiente Jardín de la República*. Córdoba: Alción, 267-294.

¹¹ Fabiola Orquera, Entrevista a Jorge Höning vía internet, 11 de marzo al 7 de mayo de 2013.

¹² En efecto, el cierre de ingenios había dejado alrededor de 200.000 desempleados, desatando la inmigración masiva a Buenos Aires e intensificando la protesta social. En ese marco, el gremio que agrupaba a los obreros del azúcar -FOTIA- veía en las producciones de Vallejo y Cine Liberación una vía para manifestar su posición. Además, el director tucumano dirigía el noticiero en Canal 10 y estaba en contacto con periodistas del diario local *La Gaceta*, actuando como nexo entre esos distintos ámbitos, lo que contribuyó a la realización y difusión de los filmes del grupo.

¹³ Mario Roca, “Getino: Quién es el Familiar?”, *Primera Plana* n° 488, 6 de junio de 1972, 50-52.

A juzgar por la opinión que el crítico italiano Sergio Trassati vertiera en la sección cultural de *L'osservatore romano*, el ciclo resultó bienvenido por la crítica especializada: “Son películas filmadas con los ojos abiertos y destinadas a difundir, independientemente de la historia singular narrada, un mensaje y un llamado, en la medida en que partiendo de América Latina se arriesgan a recorrer el mundo.” Sobre el filme específico que nos convoca, sostiene: “El Familiar es también el jefe, el poder, la autoridad, el opresor, pero no solamente esto (...) Es la imagen misma de la injusticia, el peso que por siglos los pueblos de América Latina sienten gravarse sobre sus espaldas, el desequilibrio social, el abuso que margina y lo extranjero que impone nuevos modos de vida y destruye la cultura”.¹⁴

Como la RAI exigía que la obra estuviera destinada al gran público, pero no imponía restricciones temáticas, ello impulsó a Getino a crear “algo totalmente experimental”: apelaría a “elementos míticos, fantásticos y alusivos” que se insertarían a su vez en un discurso realista, ofreciendo un grado de verosimilitud “igual o mayor que un filme documental”.¹⁵ Su objetivo consistía en “rescatar valores silenciados de nuestra cultura, tematizarlos y comprenderlos”, centrándose específicamente en el interior del país. En efecto, la “búsqueda expresiva de una cultura descolonizada” emprendida por su grupo iniciaba una nueva etapa: después del cine-ensayo, el cine-informe y el cine-documento, venía la ficción, adelantada ya en una sección del largometraje de Vallejo *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, de 1971.¹⁶

2. De la literatura y la oralidad a la alegoría política

Getino encaró la escritura del guión junto a Jorge Höning, a quien conocía desde la realización de *La Hora de los Hornos* y con quien había elaborado el largometraje *Actualización doctrinaria para la toma del poder* -la entrevista a Juan Domingo Perón en Madrid- en 1971. Se reunían una vez por día a escribir sobre un tema ya preparado por cada

¹⁴ Sergio Trassati, “América Latina con gli occhi aperti”, *L'osservatore romano*, Junio 1973 [mi traducción]. Vale la pena notar que siendo *L'osservatore romano* un diario de El Vaticano, el entusiasmo del crítico pone de manifiesto la vigencia del espíritu del Concilio Vaticano II.

¹⁵ Juan Ciucci y Sebastián Russo, s/p.

¹⁶ Mario Roca, 51. Para ahondar en las particularidades de este filme, su recepción y el momento programático del Grupo de Cine Liberación en ese momento se remite al lector a los siguientes trabajos: Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973; Mariano Mestman, “Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista”, en Josefina Sartora y Silvina Rival, *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* Librería: Buenos Aires; 2007; p. 51 – 70 y “Los hijos del viejo Reales. La representación de lo popular en el cine político” en *Ese Ardiente Jardín de la República*. Córdoba: Alción, 2010, 319-143; de mi autoría, “El Camino hacia la muerte del Viejo Reales, de Gerardo Vallejo y la emergencia del “zafrero tucumano” en el espacio público”, *Entrepasados*, en prensa.

Entre Perón y los Andes: *El Familiar*

uno, con resúmenes y propuestas, a fin de elaborar el guión sin apelar al realismo sino “a la alegoría y la metáfora, con símbolos que resuman la historia argentina.” Los autores eran conscientes de que se enfrentaban a un desafío en cuanto no abundaban los antecedentes en ese terreno, por lo que indagaron en fuentes literarias y mitológicas elaboradas con un “lenguaje onírico y de fábula” sumamente atractivo para articular el relato.¹⁷ Como los guionistas estaban habituados a la reflexión racional, la creatividad estuvo contenida intelectualmente: “Queríamos abarcar mucho y pensar cada símbolo, cada metáfora, cada diálogo, que realmente se correspondiesen con antecedentes históricos, culturales, que no fuera una cosa improvisada ni mucho menos.”¹⁸ De hecho Getino contaba con importantes antecedentes como escritor, ya que había ganado el premio de *El escarabajo de oro* –junto a Ricardo Piglia, Germán Rozenmacher y Miguel Briante– y el Premio del Libro de Cuentos de Casa de las Américas (Cuba) en 1964, con la recopilación titulada *Chuleca*, donde se insinúa ya el clima desarrollado en el filme.¹⁹ En una entrevista concedida mientras se realizaba el filme Getino se refiere a las pistas tucumanas que hicieron que el poder antipopular – asociado a la tradición colonial, unitaria y antiperonista– fuera representado a través del mito del Familiar: “En 1970, en Tucumán, durante el armado del libro “El camino...” junto a Gerardo Vallejo, escuché charlas acerca del personaje que me impresionaron mucho. Luego leí unos textos que informaban de la leyenda y sentí que reflejaba elementos histórico-culturales y aún económicos muy representativos.”²⁰ Entre esos textos cabe citar especialmente el libro del folklorólogo Tobías Rosemberg, *Palo l'Chalchal*, cuya versión del mito es la que inspira al director.²¹ Como indica el cineasta, el personaje asume distintas formas: puede ser serpiente, puma, gallina gigante, sapo o perro negro que arrastra pesadas cadenas -su apariencia más frecuente-. Pero en todos los casos le cabe la función de ejecutar el pacto de sangre firmado por el dueño del ingenio con Zupay, el diablo, para garantizar la prosperidad de su fábrica a cambio de la vida de un peón, cada año.²² El mito, consolidado en su forma actual probablemente en la década del treinta, está asociado en Tucumán al rápido crecimiento del ingenio azucarero Santa Ana, propiedad de don Clodomiro Hileret, empresario de origen francés que en corto tiempo marcó una distancia social insuperable con respecto a la población local. Getino ve en esta

¹⁷ Fabiola Orquera, entrevista a Jorge Hömig.

¹⁸ Juan Ciucci y Sebastián Ruso, s/p.

¹⁹ Mario Roca, 50.

²⁰ Mario Roca, 51

²¹ Comentario aparecido en el diario *La Opinión*, 19 de agosto de 1973.

²² Entre la variada bibliografía existente sobre este tema quisiera destacar el estudio antropológico que realiza Alejandro Isla, en “Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del Azúcar”, *Estudios Atacameños* N° 19, Atacama, Chile, enero de 2001, 135-160. Agradezco al autor por haber facilitado la consulta de su trabajo.

leyenda un relato maestro opuesto al construido por Echeverría y Sarmiento, capaz de explicar no sólo las consecuencias sociales de la industrialización a nivel local, sino la injusticia emanada de la dominación capitalista implantada en Latinoamérica a colación del discurso del progreso. Por eso, dejando de lado el contexto específico, se remonta al sentido último del mito: su cualidad proteica, escondida tras sus múltiples encarnaciones, que deviene en metáfora del poder opresor instalado a partir de la conquista española, por lo que su ámbito de incidencia abarcaría toda la región andina. El filme adopta así una especie de lógica deleuziana *avant la lettre*, en cuanto se propone nada menos que ir en contra del sentido del rizoma hasta desenmascarar el poder escondido tras rostros multiformes.

Pero antes de comenzar a hilar las relaciones entre lo oral, lo popular, lo literario y lo político se hace necesario un breve recorrido por la trama. Recorrido que sabrá disculpar el lector que quiera conservar el suspenso hasta ver la película, ya que los caminos que llevan hasta El Familiar son complejos y bien merecen una guía. El hilo básico se desprende de un acto seminal: "Años atrás el dueño de las tierras hizo un pacto con Zupay, el diablo. Zupay aumentaría las ganancias del patrón y éste, en cambio, le daría los cuerpos y las almas de sus peones. Así nació El Familiar, engendro del Zupay, devorador de gentes y protector del Patrón."²³ Cuando este pacto se proyecta sobre la vida de Juan Pampa / El Árbol (Carlos Lago), arrebatándole a su mujer (Joaquina Verma), éste decide salir en su búsqueda para matarlo. Y persiste en su decisión a pesar de que su enemigo, llamado también Ser de las desgracias o Señor de las numerosas encarnaciones, se manifiesta a través de diversos Emisarios y Ángeles Custodios.

Juan Pampa y sus hermanos son parte de "los Oscuros", aunque cada uno asume una posición distinta ante tales emisarios: Juan Atahualpa (Hugo Álvarez), como su antecesor incaico, decide negociar, creyendo que así obtendrá mayores beneficios para la región; Juan Túpac o el Pájaro (Oscar Vega) decide resistir con las armas, siguiendo la senda de Túpac Amaru; Juan Sin Nombre o el Hermano Blanqueado (Martín Adejmián) asume el discurso del poder invasor; finalmente, Juan Urbano ingresa a la historia más tarde, apelando a la lucha armada para vivificar al Padre Sol, que en el filme se considera reencarnado en Perón.

Después de recibir la bendición de la Pachamama (Morena Lynch) Juan Pampa ingresa en la Tierra de las sensaciones, cuya entrada está custodiada por "la viuda de los muchos Oscuros devorados por el Familiar", (Marta Forté). Ante un cartel que reza "Muera la barbarie por Oscuros" se despliegan cabezas degolladas, cuerpos en cepos y sangre por doquier: una galería que remite a la

²³ Texto extraído de las viñetas introductorias de la historia en el referido filme.

Entre Perón y los Andes: *El Familiar*

vigencia doliente del pasado, con el fondo edilicio de un ingenio azucarero. Juan Pampa es rescatado por el ritmo de tambores de un misachico, para llegar después a la Tierra de la memoria. Allí se encuentra con La Sombra/Milonguita (Noemí Manzano), una campesina vestida con los colores de la Patria y con un gorro frigio -que perderá al liberarse-. Entre reminiscencias a Federico Fellini y Glauber Rocha y en un tono grotesco y circense, este nuevo personaje se enfrenta a una Reina Victoria (Renée Jaitt) que golpea con una mano de lana y otra de lata, como el mítico duende de la mitología nortea.²⁴ La reina sonríe con aire taimado desde pesados atuendos de corte renacentista, mientras establece un duelo danzado que culmina con la Patria de rodillas y la interposición salvadora de Juan Pampa. En ese momento, si bien había sido prostituida por *El Familiar*, la Sombra se decide a combatirlo, y haciendo propias las palabras que Eva Duarte le dedica a Perón en *La razón de mi vida*, se une a la lucha del héroe, declarándole: “Yo soy tu sombra y tu guía”.²⁵ A pesar de su pasado de impureza, ella conoce los secretos del enemigo, lo que la hace invulnerable.

En el camino que emprenden juntos presencian un acto del partido “Orden y progreso” presidido por Juan Nadie y el Emisario militar, acto que es interrumpido abruptamente por los tiros de Juan Túpac, entregado a la resistencia. Juan Pampa sigue su camino y se encuentra, en sueños, con el Ser de las desgracias, hasta que despierta y se encuentra con una fiesta motivada por un “Velorio del Angelito”. Entre los convidados se destaca Juan Atahualpa, convertido en un dirigente picaresco y gozoso de confraternizar con la gente entre el baile, la música y el recitado de coplas tradicionales.²⁶ La alegría del reencuentro es interrumpida por un Emisario y los Angeles Custodios, que definen a los dos hermanos y a la Sombra.

Los tres personajes son trasladados a una cárcel de atmósfera futurista, blanca, que marca el contraste entre los dos grupos antagonistas en movimientos concatenados, superposiciones y simetrías que por momentos adquieren visos coreográficos. La música acompaña el tránsito del protagonista hacia la Casa de la Muerte, una sala blanca donde el Custodio Capitán (Carlos Muñoz), con un escudo

²⁴ Con respecto a Milonguita, Hönig acota que “es la cautiva de un circo que recorre los pueblos del interior representando la obra ‘La lucha por liberar a Milonguita’”.

²⁵ Información provista por Hönig, quien aclara además que Noemí Manzano murió en el exilio.

²⁶ Esta fiesta fue descrita por Tobías Rosemberg en *Palo'l Chalchal*, Ediciones de la Biblioteca Sarmiento: San Miguel de Tucumán, 1936. Como se indicara, este libro fue consultado por Getino. Allí se recogen varias coplas que se recitan en el filme. Es posible que esta escena se haya hecho eco también de la serie televisiva *Testimonios de Tucumán*, ya que Gerardo Vallejo le había dedicado un capítulo al “Velorio del angelito”, como se explica en el artículo -de mi autoría- “Los “Testimonios de Tucumán” (1972-1974), de Gerardo Vallejo: peronismo, subalternidad y representación”, *e-I@tina*, Revista Electrónica del Instituto Gino Germani, 229-50.

con el símbolo del águila, practica la autopsia a cuerpos innumerables, con las manos teñidas de sangre y mirada y gesto sacerdotal. La sala es a la vez Tierra de las informaciones: mientras se limpian las manchas de rojo, una pantalla transmite imágenes de los cuerpos sangrantes de los federales y otras víctimas de la represión a lo largo de la historia. Retomando el lenguaje de las antiguas guerras, uno de los emisarios (Lito Socolski) ordena: “Quisieron cambiar civilización por barbarie. A degüello. Quiso restaurar la tiranía. Ningún perdón”. Juan Pampa responde invirtiendo el sentido de la historia liberal: “Esta no es una guerra de hermanos contra hermanos. Es una guerra de los hijos de esta tierra contra el invasor.”

Finalmente Pampa llega a la Salamanca, donde su nuevo ayudante será el constructor (Víctor Proncet) y sus predicadores, inmigrantes venidos del otro lado del mar que se volvieron oscuros “por contacto simple”. La cámara introduce entonces una imagen panorámica de Buenos Aires, donde los hermanos vuelven a unirse y aceptan además a Juan Urbano, quien trae un nuevo discurso: “Sólo el fuego de todos los oscuros reconstruirá el cuerpo del Padre Sol”. Todos cantan a coro: “Yo no he parido el dolor, tampoco el sufrir, tampoco el sufrir / ellos quemaron la tierra / clavándose en mí, clavándose en mí // sacando filo a mi memoria / machete / esperanza [cada uno pronuncia una palabra distinta] / los he'i de matar / los he'i de matar / Y liberando a mi tierra / los he'i de enterrar, los he'i de enterrar”. El leiv motiv musical, compuesto especialmente por Juan Herrera y el grupo “Arte Popular” para expresar la reunión de las distintas corrientes del peronismo – negociadora, sindical y guerrillera-, cobra ímpetu y anticipa un final victorioso.²⁷

Pero resta todavía la búsqueda final. Pampa entra en el Subsuelo de la memoria y de los sueños, donde esculturas e imágenes decrépitas del arte europeo se entremezclan con recuerdos de la barbarie ejercida por el Familiar y sus múltiples rostros: los cuerpos mutilados en la Casa de los Oscuros, la Sombra amenazada, los fusilamientos, el símbolo del águila con manos ensangrentadas. Convencido de su pertenencia a la tierra y al Sol, el Árbol, amparado por la Pachamama, atraviesa “la Puerta de las decisiones, donde la vida y la muerte se confunden” y se une a sus hermanos, que comienzan a golpear las piedras de la resistencia.

La construcción del relato, por lo tanto, más que seguir una linealidad cronológica se expande para contener el núcleo simbólico de la historia del país: “La identificación de “El Familiar” resulta así el reconocimiento del enemigo de un pueblo en desgracia (...) su imagen

²⁷ Hönig describe a Herrera como “un joven músico muy talentoso que trabajó con gran entusiasmo e interpretó perfectamente lo que queríamos”. Aunque junto a Getino habían revisado cielitos, minués, gatos, zambas, chacareras, cuecas, baladas, y música andina en general, finalmente optaron por encargar la música al citado grupo.

Entre Perón y los Andes: *El Familiar*

real es para unos de un modo y para otros de otro; pero a través de estas parcialidades se va encontrando el verdadero enemigo, que a veces aún está dentro de nosotros mismos, como una red de un sistema diabólico".²⁸ Como se pone de manifiesto en la campaña de difusión – que siguiera el modelo adoptado en *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*- la propuesta narrativa abraza sus varias posibilidades genéricas: "¿Es un film esotérico? ¿Es una leyenda popular? ¿Es un documento de la humanidad? ¿Son personajes o son pictogramas? ¿Un film de aventura? ¿Una película de ciencia ficción?"²⁹ Una trama profundamente vanguardista en el cine argentino.

En cuanto a los textos que trasuntan la trama, además del ya mencionado *Palo l' Chalchal*, están presentes la literatura gauchesca y la literatura sobre las leyendas argentinas y el folcklore del norte referido a mitos como la Telesita, El duende Sayachoj, La viuda, Zupay, La Salamanca y El Familiar en libros como *El país de la selva*, de Ricardo Rojas (1907). Desde el punto de vista político, los principales referentes son los libros de Perón considerados fundamentales por sus seguidores - *Conducción Política* (1952), *Doctrina Peronista* (1951) y *La comunidad organizada* (1949)-, *La Razón de mi vida*, de Eva Duarte (1951), y la obra del escritor Leopoldo Marechal, fundamentalmente *Adán Buenos Ayres* (1948) y *Megafón, o la guerra* (1970). Los guionistas se impregnaron de todo ese material y lo adaptaron "a la situación política del momento y a la lucha del movimiento peronista y de Perón, que en la película es Inti, el Padre sol."³⁰

Entre los textos mencionados se destaca la novela *Megafón o la guerra*, editada sólo dos años antes, a la que conviene hacer referencia.³¹ La trama gira en torno a dos batallas, la terrestre y la celeste, a través de las cuales la resistencia peronista libra su combate contra el régimen impuesto por la llamada "Revolución libertadora" en 1955. El héroe, Megafón, también llamado "El Autodidacto de Villa Crespo" y "el Oscuro de Flores", se ha formado leyendo en una biblioteca popular, mientras se desempeñaba como aprendiz de aserradero. Más adelante emprende un viaje a las profundidades de la Argentina, que en cierta forma alumbra el nacimiento del filme de Getino:

Había trabajado en las zafras de Tucumán, en los algodonaes del

²⁸ Mario Roca, 51.

²⁹ Afiche de difusión de *El Familiar*.

³⁰ Entrevista a Jorge Hömig.

³¹ Recientemente dicha obra fue considerada por la actual Presidenta de la nación como "obra maestra de Leopoldo Marechal" y como "nave insignia de una generación": Twit de Cristina Fernández de Kirchner, jueves 21 de marzo de 2013, escrito a propósito de un diálogo con el Papa Francisco I, ex Cardenal Jorge Bergoglio, integrante en su juventud del grupo "Guardia de Hierro". Cristina le sugirió que, como el héroe novelesco, tendría que enfrentar "batallas celestiales".

Chaco, en las vendimias de Cuyo, en los yacimientos petrolíferos de Comodoro Rivadavia, en las cosechas de Santa Fe y en las ganaderías de Buenos Aires. Le pregunté qué buscaba él en esa laboriosa peregrinación, y adujo que había sintetizado en sí mismo una conciencia viva del país y sus hombres.

-Qué ha conseguido usted? – volví a preguntarle.

-Sólo un alegrón de la esperanza –me dijo él escuetamente.³²

El viaje novelesco incluía la incursión en una salamanca a diez leguas de Atamisqui, en Santiago del Estero, experiencia tan necesaria como el conocimiento de los productos de cada región, con los que compone el Oscuro de Flores un “mapa gastronómico de la República” y del que afirma: “Conozco estas frutas y conozco el ademán y la cara de los hombres que las cosecharon. Necesito agarrarme a estas frutas y aquellos hombres para saber que todavía estamos en un país real.”³³ El héroe de *El Familiar* buscará, como Megafón, sintetizar esa conciencia o, como diría Marechal, “universalizar lo que ya sabía de su tierra y de su pueblo”.

El Autodidacto acude además a reuniones en el club “Provincias Unidas”, donde trata de preservar las “frescuras autóctonas” de los cabecitas negras que, lejos de sus pagos, se reúnen en un antiguo caserón a bailar malambos, chacareras y ritmos de carnavales jujeños.³⁴ Sin embargo, cuenta el narrador,

Aquellas euforias tuvieron un menguante en 1955, no bien la contrarrevolución llamada “libertadora” embarcó a los cabecitas negras en otros cuidados. Y fue por aquel entonces y en aquel ambiente social cuando Megafón expuso en asamblea su descubrimiento de una Patria en forma de víbora.”³⁵

Allí, entre estudiantes y gente que entona “Los muchachos peronistas”, se explica dicha teoría: “un cascarón viejo, tremendamente fósil, que se resiste a soltarse del animal; y la peladura nueva que se formó debajo y que batalla por salir a la luz”.³⁶ Megafón propone librar las batallas en Buenos Aires, donde están los agentes activos “defensores de la vieja peladura”, por lo que Buenos Aires es, en esta novela, un “centro de universalización” de las esencias nacionales, al estar habitado en gran medida por inmigrantes provincianos.

En *El Familiar* se decide recomenzar todo otra vez y emprender las

³² Leopoldo Marechal, *Megafón, o La guerra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970, p. 10-11.

³³ Leopoldo Marechal, 13.

³⁴ Leopoldo Marechal, 81-82.

³⁵ Leopoldo Marechal, 82.

³⁶ Leopoldo Marechal, 86.

dos batallas: la terrestre, que ve en el discurso desarrollista del “progreso” una nueva forma de colonización de “los oscuros” y en el regreso de Perón una solución deseable, y la celeste, donde las divinidades protectoras incaicas -el Tata Inti y la Pachamama- luchan por vencer al poder que se encarna en múltiples rostros. Sin embargo, los guionistas realizan un cambio fundamental con respecto a la novela, al trasladar la lucha al norte del país y desarticular a la “cabeza de Goliath” contra la que se rebelaban los estudiantes en el club “Provincias Unidas”. En cierta forma es como si Getino y Höning hubiesen estado contenidos ficcionalmente en la novela de Marechal, como parte de la audiencia ante la cual se expone la teoría de la víbora. Retoman ese camino haciendo de la figura ausente de Perón un símbolo andino y latinoamericano de larga data.

Ahora bien, en el entronque del peronismo con América andina concurren además otras vertientes: dos de ellas ya fueron mencionadas: la inmersión directa en el horizonte mítico del folklore norteño y la lectura de obras literarias inspiradas en esa tradición. En estos casos cabe notar que el archivo adoptado por los guionistas coincide con los gustos literarios de Atahualpa Yupanqui, pilar fundamental de la corriente indocriolla del siglo XX. Más allá de las diferencias de posicionamientos políticos, confluyen en la construcción de una cultura nacional heterodoxa, que mira a las raíces profundas de la nación, aún cuando esa mirada esté inserta en líneas estéticas de vanguardia.³⁷

Otra vertiente, más insospechada, proviene de la militancia política, y es corroborada por ambos guionistas, cuyos recuerdos remiten a conversaciones con “El Gallego Alvarez”, uno de los fundadores del grupo peronista Guardia de Hierro. Aunque Getino pensaba que el papel de esta agrupación fue a veces positivo y otras nefasto, admiraba a este dirigente por su preparación intelectual y por su amplio conocimiento de la historia latinoamericana:

“Yo lo escuché en una charla hablar sobre la cultura andina y tenía una visión cultural profunda y seria que yo no había percibido nunca en ningún dirigente político a ese nivel. Era una visión latinoamericanista y tomaba toda la filosofía andina, que a mí me impresionó: el tema del mundo andino en relación a la *pertenencia a la tierra, más que de conquista de la tierra*. El Gallego tenía una (...) visión geopolítica de la región, y al mismo tiempo estratégica a nivel mental. No era ningún tonto, recuerdo muy bien esa charla.

³⁷ Sobre la complejidad política del discurso yupanquiano debo remitir al lector a “Marxismo, peronismo, indocriollismo. Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”, *Latin American Popular Culture* 27, 2008: 185-206 y en cuanto al concepto de vanguardias provincianas, al ensayo “En la senda de una cultura argentina heterodoxa: *Zafra* (1966), de los Hermanos Núñez y Ariel Petrocelli”: *Nostromo. Revista Crítica Latinoamericana* (Colegio de Chihuahua y UNAM), núm. 3, 2010, 208-213, siendo ambas contribuciones de mi autoría.

Eso influyó a que me pusiera a leer, a investigar el tema."³⁸

Hönig da más detalles al respecto, al recordar que cuando el guión estuvo casi terminado realizaron una serie de encuentros para presentarlo "a personalidades de la política y de la cultura para conocer su opinión sobre el mismo". Álvarez, que estaba entre ellos, "profundizó su visión andina de la conquista y los símbolos indígenas que había producido", lo que los ayudó mucho; también se reunieron con Antonio Caparrós, Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde, entre otros.³⁹ El guionista aclara: "éste método de chequeo de los materiales era muy usual en ese momento para enriquecerlos con nuevas ideas y comentarios. Por eso se hacían esas reuniones."⁴⁰ De ese modo se fue cohesionando una historia concebida en abierta oposición a la perspectiva defendida en "El matadero" (1838), de Esteban Echeverría y en *Facundo, o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y destinada a fortalecer el capital simbólico de carácter federal condensado en la escena de la Casa de los muertos / Tierra de las Informaciones:

La escena de la masa colectiva de cepos y fusilamientos está inspirada en "El matadero" de Echeverría. Nuestra idea era crear un "AntiMatadero", es decir una plaza pública donde los unitarios degollaban a los federales. Por supuesto todo adaptado a la situación política del momento y a la lucha del movimiento peronista y de Perón que en la película es Inti, el Padre Sol. Respecto al "AntiMatadero", por supuesto era también un "AntiFacundo", porque los libros de Sarmiento también fueron fuente de inspiración, sobretudo el *Facundo* y sus teorías sobre el color, por ejemplo, cuando identifica en el rojo todo lo bárbaro. En nuestro "AntiMatadero" queríamos ir desde el cepo colonial hasta Trelew, pasando por toda la historia argentina. Desde las guerras de la independencia, las guerras civiles, las luchas obreras, el cordobazo hasta los comienzos de los 70, que es

³⁸ Juan Ciucci y Sebastián Russo, s/p. Esta reflexión se reitera en la entrevista concedida por Getino a la autora de este trabajo.

³⁹ Quizás valga la pena recordar que Antonio Caparrós, después de haber pertenecido al Partido Comunista, se había acercado a los movimientos revolucionarios latinoamericanos; por su parte, Ortega Peña y Duhalde fueron abogados defensores de presos políticos y dirigieron la revista "Militancia peronista para la liberación": el primero falleció víctima de un atentado perpetrado por la Triple A, mientras que el segundo llegó a ser Secretario de Derechos Humanos de la Nación durante la Presidencia de Néstor Kirchner.

⁴⁰ Jorge Hönig recuerda que cuando se proyectó la película "la mayoría de las personalidades consultadas ya no eran ubicables" por lo que nunca supieron su opinión sobre el resultado final. Sí llegaron a comprobar, en cambio, que "la reacción del público y de la crítica fue muy positiva"; incluso después del breve estreno se publicaron más de veinte notas en diarios y revistas de Buenos Aires.

Entre Perón y los Andes: *El Familiar*

cuando se hace la película. Y lo resumimos en esa escena única y terrible.⁴¹

Escena que alcanza una dimensión antológica, porque, ¿cuántas alegorías de la tortura y el asesinato masivo existían en la literatura, la pintura o el cine en Argentina hasta ese momento? De hecho el director señala que “aún la dictadura del '76 no había acaecido. Por lo que las escenas de combate, de guerrilla y demás, las hacíamos no dramatizadas pero con un poco de humor, de distanciamiento crítico”. Y acota que cuando “vino la lucha seria” en Tucumán “algunos de los actores secundarios entraron en la guerrilla, cosa que uno no se imaginaba en una dictadura del '72”.⁴² Así, en la Casa de la Muerte y la Tierra de las Informaciones el pasado predice el futuro de una manera casi espeluznante.⁴³

Justo cuando el fantasma del peronismo se apresta a volverse realidad el poder que lo reprime se prepara para asumir una dimensión difusa y espectral, apresable solamente desde lo siniestro. Getino y Hönig retoman la dimensión rectora que le cupo al relato de ‘El matadero’ hasta ese momento, pero cambian los actores: muestra cómo los liberales, sujetos de ‘civilización’, pasaron en diferentes momentos a degüello a “los oscuros”. Frente a la “sombra terrible de Facundo” se erige la figura siniestra y multiforme de “El Familiar”. Si el Facundo era el caudillo atigrado que amenazaba con ahogar la civilización desde el interior indio y “bárbaro”, El Familiar es el poder colonial que somete al habitante antiguo de la tierra: sólo abrazando su raíz profunda (el Árbol / Juan Pampa) y asumiendo positivamente su carácter andino éste podrá defenderse.

Como se podrá advertir, el filme reviste un carácter militante y, a la vez, altamente complejo desde el punto de vista de la narración: raro espécimen de cultura peronista-no populista, inspirada tanto en el hermetismo de *Megafón*, o *La guerra*, como en los mitos extraídos de la tradición oral norteña. El magnetismo que produce tal heterodoxia se ve reflejado en las palabras del crítico Agustín Mahieu: “...*El Familiar* es uno de los films más extraños, fascinantes y críticos sobre la realidad y la raíz mítica de las culturas populares”.⁴⁴

Getino: entre Glauber Rocha y Alberto Fischerman

⁴¹ Hönig, entrevista concedida a la autora.

⁴² Juan Ciucci y Sebastián Russo, s/p. Como de hecho ya se habían formado los grupos armados, se refiere a la intensificación de la violencia, la represión y la tortura que sobrevendría poco después.

⁴³ Según recuerda Hönig, no se trató de una referencia específica a la matanza de Trelew ni a los fusilamientos José León Suárez, sino a las víctimas de la represión y al contexto de ese momento en general.

⁴⁴ Agustín Mahieu, “Un film rastrea en los mitos el problema social americano: leyenda y teoría en *El Familiar*”, *La Opinión*, 10 de octubre de 1975, p.18.

Desde el punto de vista cinematográfico, el marco de referencia inmediato, que es el Nuevo cine latinoamericano, no deja de revestir cierta complejidad. La misma deriva de un episodio ocurrido en el Festival de Viña del Mar de 1969, ya que el Grupo de Cine Liberación había acusado al director brasileño Glauber Rocha de comprometerse con el sistema, a raíz del giro experimentado en su filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, también llamado *Antônio das Mortes* (1969). Rocha, ante el fortalecimiento que había experimentado la dictadura en Brasil, había comenzado a cuestionar el paternalismo autoritario progresista, representando a las multitudes de un modo carnavalesco y proponiendo la conversión de los intelectuales en rebeldes armados.⁴⁵ Ya en 1971 escribe el ensayo “Estética del sueño”, en el que afirma que el pueblo es “un mito de la burguesía”, ve en el misticismo “el único lenguaje que trasciende al esquema racional de opresión”, otorgándole a la idea de revolución un carácter mágico.⁴⁶ Como señala Gonzalo Aguilar, Rocha “fue el primer director de cine latinoamericano que entrevió la crisis de la racionalidad y un relato histórico que suponía la fatalidad de una Revolución continental”. En Argentina, en cambio, la resistencia peronista se había fortalecido y el régimen dictatorial se veía cada vez más forzado a negociar el regreso de Perón, que en ese momento apelaba a una racionalidad marxista.⁴⁷ Por eso, considerando las diferencias con los cineastas de Cine Liberación, Aguilar sostiene que el cineasta latinoamericano que más se aproxima a Glauber Rocha es Leonardo Favio, sobre todo a partir del largometraje *Nazareno Cruz y el lobo*, realizado en 1975.⁴⁸

Sin embargo, como hemos visto hasta aquí, muchas de las características del cine de Favio –la incorporación de lo irracional, el intento de hacer un cine político que no excluyera la fantasía y la ficción y, en menor medida, las relaciones entre coreografía y pueblo– están presentes en *El Familiar*. Después de la polémica desatada en Viña del Mar, Getino comenzó a manifestar un viraje sutil en su apreciación de la relación entre política y estética. Ya desde la realización de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, el Grupo Cine Liberación manifiesta interés por vincular el vanguardismo estético al

⁴⁵ Gonzalo Aguilar advierte que Rocha se distancia así de las ideas defendidas en “Estética del hambre” (1965), ensayo en el que, apoyándose en Frantz Fanon, sostenía que sólo la violencia permitiría destruir las estructuras opresivas de los países periféricos. “El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y *Antônio das Mortes*”, en Mirta Varela y Mariano Mestman, eds. *Representaciones audiovisuales de las masas. Perspectivas comparadas*. Eudeba: Buenos Aires, 2013 [en prensa]

⁴⁶ Glauber Rocha, en *La revolución es una eztétyka*. edición de Ezequiel Ipar, Buenos Aires, Caja Negra, 2011.

⁴⁷ Gonzalo Aguilar, “El frenético y colorido baile del pueblo...”

⁴⁸ Se explaya más al respecto en “Glauber Rocha, Leonardo Favio y la crisis de la racionalidad”, artículo inédito cedido a la autora para su consulta.

político, viendo en el “irracionalismo” de los mitos populares una forma de entender la pulsión mítica que mantuvo vivo el sentimiento peronista a pesar de su larga interdicción. Sólo que, a diferencia del cine de Rocha, no se abandona el impulso utópico, sino que lo ubica en el regreso ansiado del líder, evento que resolvería las contradicciones.

Si bien en principio la izquierda consideraba la superstición como consecuencia de la dominación neocolonial y como una forma de alienación, *El Familiar* responde a la necesidad que sienten los miembros del grupo de cambiar el rígido marco enunciativo que habían seguido hasta entonces. Tanto Getino como Solanas en *Los hijos de Fierro* y Vallejo en la obra que se acaba de citar deciden indagar en nuevos lenguajes cinematográficos. *El Familiar* se presenta como una experiencia única al permitir varias lecturas y buscar en una leyenda del pasado el punto de identificación del enemigo: “Posteriormente Favio lo haría con Nazareno Cruz y el lobo”, advierte Hönig.⁴⁹

Este interés por lo rural implica no sólo la elección de un marco paisajístico determinado, sino un cambio profundo de entender lo político. Y no es casual que se haya elegido Tucumán, ya que en esta provincia se registra históricamente una de las mayores adhesiones al peronismo, basada en gran medida por los inmigrantes de origen calchaquí que bajan a trabajar en los ingenios. Por eso en un trabajo anterior se marcó el hecho de que los votantes de Perón escuchaban a Yupanqui, ya que lo político y lo cultural eran formas de representación complementarias de un mismo grupo social que estaban convirtiéndose en sujetos de la nación, aún en formación. Es quizás esa unión profunda entre lo antiguo y lo contemporáneo, entre lo racional y lo “irracional”, entre la fantasía y la realidad lo que fue comprendiendo y asimilando Getino, de la mano de Vallejo y de sus incursiones al rico universo literario latinoamericano.

Esa búsqueda lleva al director a internarse en las leyendas populares y en las imágenes oníricas y siniestras que parten de la imaginería asociada al mal. Como Rocha, comprende que hay una profunda verdad en la fantasía rural, y que esas profundidades albergan cierto tipo de conocimiento que se ha replegado en las profundidades de la mitología urbana y moderna. Si bien hay una conciencia progresiva del tiempo, ésta no se presenta en forma lineal, sino a manera de un tejido en el que lo contemporáneo interactúa con estructuras míticas ancestrales, integrando la misma trama. *El Familiar* articula la historia latinoamericana desde la conquista española, lo mismo que la Pachamama y el Tata Inti se integran al relato como deidades autóctonas y totalmente activas, en lucha todavía. Lo que Getino no pierde, sin embargo, es la idea de utopía, en cuanto el

⁴⁹ Entrevista citada.

conflicto de fondo se tensa en función de una resolución luminosa hacia el futuro.

Como Rocha, filma en un paisaje donde ondas oníricas alternan con montes e interiores cavernosos regidos por la ley del maligno -los médanos de Cafayate, en Salta-, y en salas futuristas en las que la ciencia derivada del progreso da lugar a la cárcel, la tortura y la sangre. El paisaje rural aparece como un lugar entregado a la imaginación andina, mientras que el terror de la barbarie deriva del uso totalitario de la tecnología. Y, como hace el director brasileño en *Antonio das mortes*, Getino construye toda una simbología basada en el color, sobre todo en el rojo, que deja de ser atributo de la barbarie federal para denunciar la violencia perpetrada sobre los oscuros. En una nota sobre el filme a raíz de su estreno, el crítico Edmundo Eichelbaum señala que Getino se encuentra con otros directores del nuevo cine latinoamericano,

... por la quiebra del realismo rasante, y por la traducción recíproca de la realidad a la leyenda y de la leyenda a la realidad, y sobre todo mediante la acumulación de elementos coexistentes que implican la típica superposición del subdesarrollo: la sociedad de consumo contrastando con napas históricas y sedimentos de diversas épocas, sobre los cuales se ha montado.⁵⁰

Si bien el crítico admite que el director argentino no entra en la dimensión operística de Glauber Rocha, sostiene que “se le acerca en la constante presencia del polvo, la vegetación escasa y doliente, los temas musicales populares, las palabras rituales apenas escuchadas, la gestualidad excesiva, exasperada, de ‘mal gusto’”. Sobre esa base elabora una serie de referencias a “elementos nacionales” que intersecan, como hemos señalado, lo literario y lo político. De ahí que su mérito principal consista en “haber encontrado una forma fílmica que ingresa por derecho propio en esta nueva-tradicional cinematografía que nace en la América Latina...”⁵¹

Por otro lado, en una de sus últimas entrevistas el director elogia especialmente el cine de Alberto Fischerman, a pesar de las rivalidades que existían entre los cultores del vanguardismo político y el estético. El director Rafael Filippelli, por ejemplo, afirma que “El cine que protagonizaba Solanas, que protagonizaba Getino, estaba basado en una metáfora siniestra que es la cámara sobre un fusil”, y considerando que dicha equivalencia era totalmente errónea, agrega que Fischerman llamaba “teoría del monocultivo” a la que sostenía la preeminencia de los cineastas alineados en el Nuevo Cine

⁵⁰ Edmundo Eichelbaum, “Con su obra ‘El Familiar’ Getino se incorpora al cine de América Latina”, *El cronista*, 10 de octubre de 1975, s/p.

⁵¹ Edmundo Eichelbaum, s/p.

latinoamericano: “El monocultivo: había uno por país, y los demás que se murieran, como no hacían el cine hegemónico, el cine ese que estaban esperando los europeos.”⁵² Es la misma crítica que se articula contra los escritores del llamado “boom” y no deja de tener un grado de parangón en la realidad, como se aprecia en los criterios de valoración esgrimidos por el italiano Sergio Trasatti. Y por su parte, Hönig afirma que los integrantes del Grupo de Cine Liberación no estaban interesados en el cine underground porque lo consideraban “minoritario y elitista”.

Sin embargo, esa rivalidad no anulaba un marco enunciativo, generacional y epocal compartido. En este sentido, Natalio Koziner, quien fuera proyectorista de Cine Liberación y productor de la agencia Fischerman/Santos, explica que si bien los admiradores de *The Players* y los de *La Hora de los Hornos* se oponían, eran “tan admiradores del Che” los unos como los otros. Y en el mismo sentido, Julio Ludueña, representante del *underground* más rupturista, recuerda que todos ellos pensaban “que había que hacer la revolución” y que “Alberto, aunque sus películas estaban más preocupadas por lo formal, estaba absolutamente metido en ese cambio.”⁵³ En ese marco se entiende el respeto personal e intelectual de Getino hacia Fischerman, que él mismo se encarga de expresar:

A pesar de esas polémicas, yo personalmente defendí mucho las inquietudes de Alberto. Me pareció (...) no sólo cuando hacíamos *Los que mandan* sino posteriormente, uno de los cineastas más brillantes en términos intelectuales, capaz de argumentar teóricamente y de manera fundamentada, el porqué hacía el tipo de cine que hacía (...) Porque si se quiere cambiar **la realidad** lo primero que tiene que hacer el realizador, para mí, es cambiar su propia realidad y su realidad es (...) el lenguaje con el cual se expresa.⁵⁴

Y diferenciándose del cine de Raymundo Gleyzer, que seguía los patrones narrativos hollywoodenses, defiende la necesidad revolucionar la forma: “El cineasta no está solamente para contar historias de acuerdo a lo que es la costumbre de la gente, cosa que en última instancia termina en una especie de populismo”.⁵⁵ Además de incidir en las ideas, la información, el pensamiento, piensa que hace falta incidir en el instrumento con el que todo ello se expresa, generando un grado de tensión que lleve a modificar la percepción de la realidad sin

⁵² Entrevista incluida en el documental de Pablo Lucero, *Alberto Fischerman. Entre la vanguardia y el comercio*. Argentina, 2009.

⁵³ Testimonios incluidos en el filme de Pablo Lucero.

⁵⁴ Entrevista incluida en el filme de Pablo Lucero.

⁵⁵ Juan Ciucci y Sebastián Russo, s/p.

Fabiola Orquera

provocar la ruptura absoluta del sentido. En este punto reside su diferencia con el cine concebido voluntariamente como *underground*, más allá de que coincidiera en la elaboración de alegorías político-sociológicas y de dispositivos corruptores del relato y de la narración.⁵⁶ Y si bien *El Familiar* después de su estreno en Argentina circuló en forma clandestina, nació para ser proyectada en televisión y, por lo mismo, aspiraba a generar una tensión liberadora en múltiples espectadores: fueron las circunstancias políticas las obligaron a su repliegue.

Como se indicara al comienzo, es la libertad formal que asume el Grupo de Cine Liberación después de *La Hora de los Hornos* la que permite no sólo que las escenas de interiores tecnificados y urbanos se acerquen al diseño contrastante y estilizado de Fischerman, sino también que la circulación del poder se piense como bandos en pugna ordenados por un mecanismo oculto, en la línea que articula *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969). Getino puede entonces componer la imagen de una anti-utopía en la que la ciencia está al servicio del poder opresor, representada en el Custodio que practica la autopsia a los vencidos, mientras la sangre federal –de los oscuros– aparece como un defecto removible del decorado. Claro que a esa imagen y a la sangre de los Oscuros que aparece en forma constante, desde los sueños y desde el descenso por puertas esparcidas de la memoria, *El Familiar* opone un final con una multitud de pié, pulsando con sus antiguas piedras el ritmo de un futuro iluminado.

Conclusiones

Por lo expresado hasta aquí es posible afirmar que *El Familiar* se destaca no sólo por integrar una lectura política de la historia dentro de la cosmovisión andina de carácter decolonial, sino por el recurso libre a las técnicas narrativas del cine de vanguardia, concibiéndose como peronista y no populista a la vez. Resistente a categorías estéticas exclusivistas, esta película constituye una pieza fundamental para la conformación de una corriente heterodoxa de la cultura argentina.

⁵⁶ El concepto de “cine *underground*” nació para caracterizar películas británicas y estadounidenses y fue aplicado a cineastas argentinos como Bejo, Ludueña, Edgardo Cozarinsky, Rafael Filipelli, Edgardo Kleinman, Néstor Lescovich, Hugo Gil y Bebe Kamín. Claudio España, por los motivos indicados y por la circulación clandestina de *El Familiar*, incluye a Getino entre ellos, en “Cine subterráneo. La complicidad de la estética con la política”, en C. España, ed. *Cine argentino: Modernidad y vanguardia*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, vol. II, 552-59.

Entre Perón y los Andes: *El Familiar*

Fuentes consultadas:

Entrevistas:

- CIUCCI, Juan y Sebastián Russo. 15 de setiembre de 2010. "Prefiero al público y no al autor", entrevista a Octavio Getino en *Tierra en trance. Reflexiones sobre el cine latinoamericano*: <http://tierraentrance.miradas.net/2010/11/entrevistas/prefiero-al-publico-y-no-al-autor-octavio-getino.html> [Consultado el 1 / 12 / 2013]
- ORQUERA, Fabiola. Entrevista a Octavio Getino, San Miguel de Tucumán, 18 de octubre de 2008.
- . Entrevista a Jorge Hönig vía internet, 11-12 de marzo de 2013.
- . Entrevista a René Jaitt Baum vía internet, 17 al 29 de abril de 2013
- . Entrevista a Ernesto Chehade, San Miguel de Tucumán, 26 de abril de 2013.

Films:

- FISCHERMAN, Alberto. *The players vs. ángeles caídos*. Argentina, 1969.
- Getino, Octavio. *El Familiar*. Argentina, 1972.
- LUCERO, Pablo. *Alberto Fischerman. Entre la vanguardia y el comercio*. Argentina. 2009.
- ROCHA, Glauber. *O dragao da maldade contra o santo guerreiro*, [también conocida como *Antonio das Mortes*] Brasil, 1969.

Bibliografía:

- AGUILAR, Gonzalo. "El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y *Antônio das Mortes*", en Mirta Varela y Mariano Mestman, eds. *Representaciones audiovisuales de las masas. Perspectivas comparadas*. Eudeba: Buenos Aires, 2013.
- . "Glauber Rocha, Leonardo Favio y la crisis de la racionalidad". Inédito.
- ANÓNIMO. Nota sobre *El Familiar*, *La Opinión*, 19 de agosto de 1973
- ESPAÑA, Claudio. "Cine subterráneo. La complicidad de la estética con la política y en *Cine argentino: Modernidad y vanguardia*, C. España, ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. vol. II, 552-59
- EICHELBAUM, Edmundo E. "Con su obra "El Familiar" Getino se incorpora al cine de América Latina", *El cronista*, 10 de octubre de 1975., s/p. Reproducido en <http://octaviogetinocine.blogspot.com.ar/2010/06/el-familiar-en-la-critica-argentina.html>
- GETINO, Octavio. "Cine militante y represión", *Primera Plana* N° 497, 8 de agosto de 1972. 50-51.
- y Fernando "Pino" Solanas. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- GRUPO DE CINE LIBERACION. "Revertir la Tendencia", *Primera Plana* N° 481, 1972, 44-47.

ISLA, Alejandro. "Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del Azúcar", *Revista Estudios Atacameños* N° 19, Atacama, Chile, enero de 2001, 135 – 160.

MAHIEU, Agustín. "Un film rastrea en los mitos el problema social americano: leyenda y teoría en *El Familiar*", *La Opinión*, 10 de octubre de 1975, p.18

MESTMAN, Mariano. "Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista", en Josefina Sartora y Silvina Rival, *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007; p. 51 – 70

------. "Los hijos del viejo Reales. La representación de lo popular en el cine político" en Orquera, Fabiola, ed. *Ese Ardiente Jardín de la República*. Córdoba: Alción, 2010, 319-143.

MIGNOLO, Walter y Pedro Pablo Gómez y *Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

ORQUERA, Yolanda Fabiola. 2013. "El Camino hacia la muerte del Viejo Reales, de Gerardo Vallejo y la emergencia del "zafrero tucumano" en el espacio público", *Entre pasados*. En prensa.

------. 2010. "Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la "tucumanidad" en un contexto de crisis (1966-1973)", en *Ese Ardiente Jardín de la República*. Córdoba: Alción, 267-294.

------. "En la senda de una cultura argentina heterodoxa: *Zafra* (1966), de los Hermanos Núñez y Ariel Petrocelli": *Nostromo. Revista Crítica Latinoamericana* (Colegio de Chihuahua y UNAM), núm. 3, 2010, 208-213.

------. "Marxismo, peronismo, indocriollismo. Atahualpa Yupanqui y el norte argentino", *Latin American Popular Culture* 27, 2008: 185-206

------. 2007. "Los "Testimonios de Tucumán" (1972-1974), de Gerardo Vallejo: peronismo, subalternidad y representación", *e-I@tina, Revista Electrónica del Instituto Gino Germani*, 229-50.

ROCA, Mario. "Getino: Quién es El Familiar?", *Primera Plana* n° 488, 6 de junio de 1972, 50-52

ROCHA, Glauber. "Estética del sueño" [1971], en *La revolución es una eztyka*. Ezequiel Ipar, ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

ROSEMBERG, Tobías. *Palo'l Chalchal*, Ediciones de la Biblioteca Sarmiento: San Miguel de Tucumán, 1936.

TRASATTI, Sergio. "America Latina con gli occhi aperti", *L'osservatore romano*, junio de 1973, p.5.