

## **AVANCES DE LA INVESTIGACIÓN “CONFIGURACIÓN DE LA MEMORIA NACIONAL A PARTIR DE LAS VOCES COLECTIVAS DE GRUPO CINE LIBERACIÓN Y LA TRANSFORMACIÓN EN VOCES SUBJETIVAS EN EL CINE POLÍTICO SOCIAL ARGENTINO CONTEMPORÁNEO”**

**ACOSTA, Silvia Fátima; SCHIFANI, Manuel; MONARDO, Sofía**

[siacosta16@gmail.com](mailto:siacosta16@gmail.com) ; [manuschifani@gmail.com](mailto:manuschifani@gmail.com) ;

[sofia.monardo@gmail.com](mailto:sofia.monardo@gmail.com)

Programa de Investigación Audiovisual- FADU-UBA

### **Resumen**

En la siguiente ponencia buscamos difundir los avances de nuestra investigación titulada *Configuración de la memoria nacional a partir de las voces colectivas de Grupo Cine Liberación y la transformación en voces subjetivas en el cine político social argentino contemporáneo*. Grupo Cine Liberación fue parte del Nuevo Cine Latinoamericano, integrado por realizadores que buscaban una transformación radical en los planteos estéticos e ideológicos tradicionales cinematográficos. La imagen cinematográfica adquiere la dimensión de un documento sobre una realidad social y es una herramienta de concientización política. Grupo Cine Liberación asentó las herramientas audiovisuales del cine político social posterior. Entre sus recursos, uno que resalta particularmente es la construcción de las voces y del sonido. Actualmente nos encontramos en el proceso de análisis de tres films producidos por los principales referentes del colectivo mencionado: *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, (Gerardo Vallejo

1968/1970), *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975) *El Familiar* (Osvaldo Getino, 1975), obras realizadas en el período de producción fecunda de Grupo Cine Liberación, pero que adquieren una singularidad dada por lo local, la temática y el modo de producción. El análisis está centrado en la construcción de las voces narrativas como herramienta formal y su vinculación con el discurso político. ¿Qué voces narrativas enuncian lo político? ¿Qué rupturas realizan en el plano estético Getino, Solanas y Vallejo en sus producciones particulares?

Nos proponemos analizar las rupturas formales, estéticas, y temáticas en los films mencionados con el propósito de identificar elementos formales que contribuyan a un estudio sobre el cine político social de los 60/70.

### **Palabras claves**

Cine político social, Diseño sonoro, Narratología, Memoria, Grupo Cine Liberación

En este trabajo buscamos difundir algunos de los resultados desprendidos de nuestra investigación titulada *“Configuración de la memoria nacional a partir de las voces colectivas de Grupo Cine Liberación y la transformación en voces subjetivas en el cine político social argentino contemporáneo”*. Nuestro grupo de investigación viene indagando la relación entre la cinematografía político social argentina en diferentes momentos históricos. Centralmente trabajamos con aquel cine militante de la década del 60 y 70 (puntualizando en el Grupo Cine Liberación) y su relación con el cine contemporáneo<sup>1</sup>. De estos primeros análisis, uno de los elementos que

---

<sup>1</sup> Si bien en este trabajo no analizaremos films contemporáneos, nos parece interesante señalar cómo los seleccionamos para contrastarlos con el cine de Grupo Cine Liberación. Lo primero importante a señalar es que no puntualizamos ni en documentales ni ficciones (la mayoría de los films trabajados, buscan generar una tensión entre estos dos modos cinematográficos, proponiendo cierta hibridación). Entenderemos lo político en el cine cómo una manera de mostrar el presente, tomamos la definición de Dana Polan, cuando considera que "lo político es aquello que se ocupa de analizar las contradicciones de una situación histórica particular" (Russo, 2007). Por otra parte, Ana Amado propone que, para explorar temáticas sociales propias de nuestro país (tales como el peronismo, la última dictadura, la construcción de una memoria colectiva, entre otros) es necesario pensar en "la interrelación entre dispositivo y política" (2009:24). En este sentido, es fácil comprender el proceso de los nuevos grupos cinematográficos latinoamericanos donde se consideraba a la cámara como un fusil, un instrumento al servicio del cambio social. En el caso de la contemporaneidad, donde las definiciones acerca de lo

comenzaron a resaltar fue la construcción de las voces narrativas, cómo estas se relacionan con los discursos políticos, y cómo son retomadas en el cine político social de nuestros tiempos<sup>2</sup>.

Seguidamente analizaremos la construcción sonora, puntualizando en las voces, de tres films dirigidos por distintos participantes del Grupo Cine Liberación. Este grupo militante, fue parte del Nuevo Cine Latinoamericano integrado por realizadores que buscaban una transformación radical en los planteos estéticos e ideológicos tradicionales cinematográficos, poniendo a esta actividad al servicio del pueblo<sup>3</sup>. Esta búsqueda tiene como acontecimiento central la Revolución Cubana que “un momento en el cual debería ser posible encontrar una serie de rupturas. Se trataría de rupturas observables en lo político, pero también en el plano estético y cultural”.

(Mestman, 2016, pág.7) El hambre, la explotación, la dominación económica, la desigualdad social, entre otros, son ejes temáticos comunes en las nuevas cinematografías, adquiriendo un sello singular según el país y el autor. En Argentina Grupo Cine Liberación con su film emblemático, *La hora de los Hornos* (1968) presenta una variada cantidad de mecanismos expresivos, de experimentación visual y sonora. “Lección de historia política, manual de retórica revolucionaria, panfleto, *collage*: *La hora de los hornos* estableció los principios de una militancia que, pronto, sería adoptado por los grupos de cineastas más radicalizados” (Oubiña, 2016, pág.75). En este sentido, la elección de los films a trabajar busca comprender cómo se desarrollaron las cinematografías de estos tres autores teniendo, como punto de partida, *La hora de los hornos* que, si bien la comprendemos como la obra más importante del grupo, por un lado, fue muy trabajado y analizado y, por el otro, nos interesa comprender tanto los puntos en contacto entre los autores, como las diferencias, entendiendo, de esta manera, las poéticas particulares. De esta manera, comenzaremos indagando qué rupturas realizan en el plano estético Getino, Solanas, Vallejo en sus producciones y cómo y qué voces narrativas enuncian lo político. Con el propósito de responder estas preguntas, teniendo como eje de análisis la construcción sonora, especialmente la voz, analizaremos: *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, (Gerardo Vallejo 1968/1970), *Los*

---

política parecen ser difusas, el análisis formal de los films de Grupo Cine Liberación nos permitirá entender de forma más clara los procesos actuales, apuntalando las particularidades de cada coyuntura.

<sup>2</sup> Puntualmente en este trabajo, nos centraremos en tres films pertenecientes al Grupo Cine liberación. En la actualidad nos encontramos realizando una segunda instancia de análisis del cine contemporáneo, para, posteriormente, de lo analizado, poder realizar cruces entre estos momentos históricos y, de ahí poder comprender cómo se desarrolló la voz en el cine político social argentino entre la década de los 60 y la actualidad.

<sup>3</sup> Este es otro punto a tener en cuenta al momento de cruzar ambos momentos históricos. Mientras que el cine militante de los 70 busca cierto grado de objetividad en la construcción de imágenes (y voces), en la actualidad, el cine contemporáneo no parece buscar lo mismo, sino que, todo lo contrario, se hace eco de la subjetividad de la imagen y, sus discursos políticos, están lejos de ser pedagógicos y claros como en el caso del cine militante anterior a la última dictadura. Como veremos, si en los 70 se construye una voz que representa a un supuesto pueblo homogéneo, en contracara de la voz hegemónica de los poderes de turno, en la actualidad se hablara de voces de forma plural y de un pueblo fragmentado.

*hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975) *El Familiar* (Osvaldo Getino, 1975), obras realizadas en el período de producción fecunda de Grupo Cine Liberación, pero que adquieren una singularidad dada por lo local, la temática y el modo de producción, realización y exhibición que incluirán cada director en sus films.

Analizar las voces, nos permite entender quien es la figura central de estos films. Encontraremos que el pueblo es un protagonista activo. Gonzalo Aguilar anuncia tres principios para explicar cómo emerge el pueblo en la imagen cinematográfica que son: La figuración de muchos cuerpos, coreografía de los cuerpos y el enunciado mayestático. Este tercer principio, nace de la articulación de la imagen con el habla,

el uso de una primera persona que incluya a otro: es hablar en nombre de otro, pero también ponerse en lugar del otro, crear el dispositivo lingüístico que supera la representación para proponer una lógica de lo compartido, de la cohesión de los actores sociales detrás de una voz. Así cuando un líder dice "todos somos uno" está expresando uno de los momentos extremos de síntesis en los que el término "pueblo" parece encontrarse consigo mismo [...] esto es lo propio de la dimensión política de lo popular: ser hablado por una primera persona del plural, encontrarse enunciado (o encontrar un habla) entre esos muchos. No es la verdad o la falsedad de los contenidos, sino su efectividad para ligar imagen y acto, cuerpos y movimientos, sujetos e identificaciones. (Aguilar, 2015:183).

Hay en estas propuestas cinematográficas un pueblo homogéneo que depende de un líder y de un Estado. Para los autores es el Peronismo el movimiento político que es capaz de reunir en la figura del líder, el plural mayestático, que "se articula alrededor de una clave de inteligibilidad única". (186). Por otra parte, es interesante señalar que, el libro de Aguilar, nos sirvió para profundizar los puentes que se tienden entre el Grupo Cine Liberación y la(s) praxis audiovisuales contemporáneas, teniendo en cuenta los conceptos de 'realidad' y 'contemporaneidad'. Si bien son conceptos con los cuales trabajamos, Aguilar los pone en juego respecto a la construcción del pueblo, puntualmente, en obras de nuestro país. Anteriormente, en el libro *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Aguilar sostenía que "el cine fue el medio que había captado con más sensibilidad e inteligencia los cambios profundos e irreversibles de los años noventa" (Aguilar 2015: 9). Al respecto, *Otros mundos* nos ayudó a comprender la gestación del cine contemporáneo, que comienza a formarse luego de la última dictadura militar y sobre todo, a partir de la década de los 90. En su nuevo libro, Aguilar buscó entender cómo trabaja el cine con los indicios de la producción de lo real, a la vez que se corre de la idea contemporánea del "retorno de lo real" para proponer "un enlace cada vez más fuerte entre imagen y vida" (11). Por otra parte, Aguilar analiza al cine documental y la dictadura, para ello acuña el concepto de *yo vicario* que va más allá del documental en primera persona<sup>4</sup> al pensar las

<sup>4</sup>Anteriormente, hemos analizado la relación entre ficción y documental, para lo cual tuvimos en cuenta los modos documentales existentes. Si bien no lo desarrollaremos en este trabajo, es importante explicar que se entiende como documental en primera persona. En estos films existen dos tendencias, "el arropamiento bajo el

posibilidades de "la memoria y de lo político". Aguilar propone que la vida y el cine ya no pueden pensarse de forma separada, sino que la producción de imágenes se entrelaza con la vida. Por otra parte, amplía que "no parece que pueda hablarse directamente de "primera persona" en aquellos que, hijos de desaparecidos, justamente experimentaron el cuestionamiento de la noción de primera persona" (13).

Para analizar la construcción de las voces, utilizaremos la categorización propuesta por Gaudreault y Jost quienes definirán tres tipos de voces en el cine, que se piensan en relación al cuerpo que las emite: la *voz in*, se da cuando vemos en el plano a la persona que habla; *voz off*, cuando el personaje está fuera del encuadre pero en el espacio contiguo y la *voz over*, cuando los enunciados son producidos por un locutor invisible situado en un tiempo-espacio distinto al de las imágenes de la pantalla. La voz, más que acompañar de forma paralela a la imagen, da la posibilidad de desdoblar el relato, facilitando de esta forma contar algo distinto a lo que vemos, a esto Gaudreault y Jost llaman *doble relato*, es así que la voz en el cine posibilita la existencia de un nuevo cuerpo con características propias tales como la altura, la intensidad, velocidad y el timbre. Michael Chion propone hablar de una *voz-yo* que, cuando se separa del cuerpo, se convierte en *acusmiser*. La *voz off* siempre es *acusmática* al no tener un cuerpo. Chion encuentra dos tipos de voces yo, la 'acusmiser' -la voz sin rostro- y la 'anacusmiser', una voz monstruosa que crea una alianza entre voz y cuerpo, que sería una voz andrógina. El cine hablado es dualista, "se hace un corte entre el cuerpo y la voz y luego los vuelve a pegar, o no, siguiendo el punteado" (Chion 2004: 131). El cine hablado, para Chion, da cuenta que la voz "encaja mal" y esto se notó en la transición del cine mudo al sonoro, cuando las estrellas comenzaron a hablar en el cine y su voz no era la imaginada por el espectador de la época silente. Chion remarca de *Psicosis* "el imposible pegado de una voz en un cuerpo o, por así decirlo, la imposibilidad de meter esa voz en un cuerpo, la imposible incorporación de la voz" (145). Ya habíamos señalado en nuestra investigación anterior, que la voz en el cine contemporáneo, muchas veces

---

patrón de los géneros y la adopción del relato autobiográfico" (Diana Paladino 2014: 59). En varias películas donde aparece el director buscando o indagando sobre algún tema social, personal o histórico, podemos encontrar rasgos y características que nos remiten al policial negro. Este es un movimiento que realizan algunos documentales contemporáneos que deciden recurrir a la ficción. Como ejemplo podemos pensar en *Montoneros, una historia* (1994) de Andrés Di Tella. La particularidad de la película es que se construye desde una mirada personal. La historia individual de Ana –una ex montonera- es utilizada para contar una historia colectiva que compromete a la totalidad de la sociedad argentina. "Está narrada con un estilo en el que el punto de vista del realizador queda remarcado a través de elementos como el encuadre y la edición, aunque su figura física no aparece" (Aprea 2008: 100). La película utiliza una gama variada de herramientas formales, Ana y sus compañeros militantes son entrevistados dando testimonios de la militancia pasada, los represores aparecen, sobre todo, en el trabajo de imágenes de archivo. Aprea nombra una tercera línea narrativa que es la de la organización en sí –Montoneros- que aparece en un "juego de voces en conflicto" (101) –canciones, testimonios, documentos-.

es un cuerpo separado del cuerpo emisor. De esta manera, aparece la voz como un posible personaje autónomo.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, pasaremos a analizar los films seleccionados, buscando entender cómo estas voces terminan siendo autónomas de los cuerpos emisores para realizar una bajada de línea ideológica y así entender quienes son los verdaderos cuerpos (muchas veces simbólicos) que emiten este grito de lucha.

### ***El camino hacia la muerte del Viejo Reales***

Si bien este film se centra en Gerardo Ramón Reales, podemos considerarla una película coral ya que aparecen varias voces narrativas. Esta polifonía busca estructurar un relato fragmentado que rompe con la linealidad del relato clásico. El film comienza con primeros planos de Reales dirigiéndose al espectador, explicando la situación del obrero zafrero. Luego se escucha una voz over -del Grupo Cine Liberación- que presenta la temática del film, sus personajes y su geografía (consideraremos a esta voz cómo la instancia de la producción<sup>5</sup>. Del prólogo inicial, Vallejo hacía el siguiente análisis: “El film tiene intencionalmente tres prólogos uno desde la voz del Viejo Reales que se presenta a sí mismo ante el espectador, otro desde la voz colectiva con unas coplas anónimas cantadas y la presentación-ubicación del Autor en el lugar de la escena” (Vallejo, 1984: 148).

Los hijos del Viejo Reales se suman como voz narradora a lo largo del film, siendo voces *in* ya *que* el receptor tiene la oportunidad de localizar visualmente. Un caso particular es el dedicado al Pibe, el tercer hijo que, según Vallejo, era el más crítico, se cuestionaba sobre su propia vida y la de sus hermanos. Según Vallejo “construimos con el Pibe un personaje incorporando sus propias vivencias, más otras recreadas desde la invención de una militancia sindical” (Vallejo, 1984:154).<sup>6</sup> Parte de esta propuesta del director era incorporar a la imagen de el Pibe, una voz que no le era propia, ya que “en la realidad cinematográfica, es decir en la

---

<sup>5</sup> “Esta película contará algunas cosas de la vida de una familia campesina, una familia tucumana, la familia del viejo Reales, ésta será una primera filmación la hicimos en el mes de julio de 1968, esa noche festejábamos el comienzo del trabajo aquí a 2 km de Acherel a casi 40 km de la ciudad de Tucumán. Desde esta primera Con esta filmación intentamos acercarnos al conocimiento de nuestra propia realidad y lo hicimos a partir del contacto directo y vivo de su protagonista que es nuestro pueblo. En este lugar nacieron los 12 hijos del viejo Ramón Gerardo Reales, ahora quedan en Tucumán solamente 3 el Ángel, Mariano y el Pibe con ellos y el viejo registramos a manera de apuntes algunos momentos de su vida”

<sup>6</sup> Si bien en este trabajo no analizamos los cruces entre la ficción y el documental en el cine político social argentino, cómo ya lo hicimos anteriormente. No deja de ser interesante remarcar este elemento donde se ficcionaliza para acentuar ciertas problemáticas y, no es menor indicar, qué esta estrategia modificará también la construcción de las voces.

pantalla, su voz no correspondía a la dura y reflexiva imagen de su rostro” (Vallejo, 1984: 160).

Otra de las voces que aparecen en la película, es la canción. “No hay en el norte argentino algo que exprese más profundamente que la canción. Por esto era que creía que este film no podía existir sin canciones que se integraran a su narración. Me interesaban canciones muy simples que surgieran como coplas populares anónimas” (162). El criterio que siguió Vallejo fue hacer canciones para todos los personajes, pero en el montaje del material quedaron las canciones solamente para el Prólogo y para los capítulos del Ángel y el Mariano. “Tanto las voces como la música del lugar son importantes, porque las imágenes de Tucumán se transmiten en gran medida mediante la práctica del canto, la ejecución musical y el baile, accesible a distintos sectores sociales, incluso los que están fuera del ámbito de la escritura” (Orquera, 2010: 280. Respecto a las canciones, se destacan las coplas durante todo el film). Serán las canciones y la voz over del narrador, las encargadas de estructurar el mundo histórico:

“puede interpretarse como un modo de resaltar la naturaleza épica de la supervivencia de los campesinos tucumanos, centrada en la figura de Gerardo Reales como una especie de héroe / militante anónimo. Su testimonio inicial denunciando la explotación y pobreza de los trabajadores, su enfrentamiento con la policía que intenta apalearlo para sacarle información sobre el Pibe (personaje que simboliza la lucha sindical) y la exhibición de su cadáver, que alude al imaginario del mártir revolucionario, otorga a un personaje de la vida real un tono mítico reforzado por el canto poético. (Flores, 2013: 277).

### **Los hijos de Fierro**

Fernando Solanas, filmó este largometraje durante el gobierno de facto de Agustín Lanuse entre 1972 y 1974. La película es una adaptación libre del poema épico de José Hernández, el *Martín Fierro*. Solanas ve a Martín Fierro como representante y perteneciente a una clase a la que la oligarquía ganadera arrebató sus tierras y derechos. “Por desplazamiento metafórico el Martín Fierro reuniría en sí a los líderes de la liberación nacional, los porteños que lucharon contra las invasiones inglesas, San Martín, Rosas, Irigoyen, y como síntesis de todos ellos la figura de Perón” (Kelly Hopflentblatt, 2011:194). La construcción de los personajes a partir de las figuras arquetípicas se caracteriza por estar en diálogo con una serie de íconos populares y símbolos históricos culturales y políticos. En esta transposición cinematográfica, se representa a la Argentina cuando el movimiento peronista estaba proscrito, y también la vuelta de Perón al poder, como promesa de restablecimiento institucional. Las sentencias del Martín Fierro son reelaboradas y reivindican las banderas peronistas de independencia, justicia social y soberanía. El film presenta una división en tres partes que evidencia la cercanía o lejanía de Fierro. 1) La Ida, exilio de Fierro, los inicios de la resistencia, 2) El Desierto, el movimiento presenta

sus contradicciones internas y provoca temor entre los hijos de Fierro. 3) La vuelta, el regreso del líder y consolidación de la lucha armada. Los personajes se elaboran de manera alegórica, Fierro será Perón, y los hijos de Fierro, Andrés, el mayor, se desempeñan como organizador de milicias obreras, Santiago, el menor, milita en los barrios y se dedica a la movilización de los barrios, y Picardía está relacionado con las luchas de los sindicatos fabriles, representando las instancias en donde la resistencia popular se concentraba.

Entre las voces se cuenta con una voz *over* que relata en verso la escritura del Martín Fierro, a veces es también comentarista o se involucra en las andanzas del personaje. Pablo Piedras indica que, desde sus primeras películas hasta *Tierra sublevada* (2009), resalta como elemento poético "el persistente recurso del narrador omnisciente u omnipresente materializado en la voz en *off* [...] subraya el carácter de fábula moral y política que define a las ficciones y el discurso didáctico-pedagógico de la figura política en ascenso, propio de los documentales" (2011: 671). A diferencia de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* no hay primeros planos de Fierro, es un personaje encuadrado en planos generales, no es el protagonista del film ya que el mismo sirve como metáfora del pueblo que vendría a ser el verdadero protagonista de la historia.

Respecto a la canción, el film utiliza la milonga y el canto para desarrollar un fragmento que pone en evidencia el universo ficcional. La apelación a la música popular sirve de apoyo lírico a la trama del film, recurso narrativo que se expresa a lo largo de la obra del autor. En este sentido, Solanas utiliza y mezcla recursos de varios lugares. Hay un distanciamiento que se produce en el uso de recursos como el globo de la historieta para dar a conocer los pensamientos, sentimientos, también la aceleración o el rebobinado de las imágenes, creando una compleja polifonía enunciativa. De alguna manera estos globos de historieta, cumplen la función de una voz que no está producida por la boca de los personajes, sino que aparece plasmada de forma escrita. "Solanas se vale de recursos cinematográficos y también de elementos del discurso publicitario, televisivos, de la historieta, de la cultura popular, como la murga y la milonga". (Kelly Hopfenblatt, 2011, 195). Utiliza fragmentos de noticieros televisivos del Cordobazo, que marcó un activo protagonismo popular en la lucha de los movimientos de resistencia y liberación. Por montaje confunde las imágenes de archivo con los personajes de ficción, especie de fusión entre realidad y representación. *Los hijos de Fierro* construyen representaciones y reflexiones poéticas, alegóricas y metafóricas sobre el pasado y el presente del país, resultados de una búsqueda de nuevos elementos representativos y de la redefinición de algunos mecanismos de la tradición del cine político y social nacional. (Kelly Hopfenblatt, 2011)



## El familiar

Nos parece oportuno comenzar este tercer análisis, con una cita de Glauber Rocha:

Quando los cineastas se disponen a comenzar a hablar desde cero, a hablar un cine con otro tipo de argumentos, con otro tipo de interpretación, con otro tipo de imagen, con otro ritmo, con otra poesía, ellos se lanzan a la peligrosa aventura revolucionaria *de aprender a cuanto hacen*, de colocar a la teoría, entonces, en paralelo a la práctica, de comportarse según una oportuna frase de Nelson Pereira Dos Santos, al citar a no sé cual poeta portugués: "No sé por dónde voy, pero sé que no voy por allí" (2011: 93).

En este film Getino dará forma cinematográfica al mito de la industria azucarera, que narra la historia de un dueño del ingenio que hace un pacto con el Diablo (también se lo designa con el nombre indígena de Zupay) a cambio de riqueza y poder. El demonio deja un guardián del pacto que es El Familiar, que adquiere la forma de un perro negro, o de vborón o el mismo diablo en forma humana siempre vestido de negro. El Familiar sale siempre de noche y habita lugares oscuros, sótanos del ingenio en donde se deposita el azúcar o en la casa de los dueños del ingenio. El patrón debe alimentarlo y entrega al final de la cosecha, un peón por que El Familiar se alimenta de vidas humanas. (Valentié, 2013).

El mito del Familiar retoma una vieja tradición católica de raíz evangélica en donde la riqueza implica una desigualdad frente al otro desposeído, aspecto difundido en el catolicismo popular. Se entiende a la riqueza como diabólico y pecaminosa siendo necesario un reparo. Lo diabólico también se manifiesta en la desmesura o extrañeza de ciertos actos. El pacto permitía la afluencia de riquezas que garantizaban la vida aunque debía pagarse con la muerte de algunos.

El mito El Familiar está unida a la industria azucarera y mostraría las tensiones que vive la sociedad campesina ante una situación de injusticia en la distribución de la riqueza, originada por el sistema de producción de los ingenios y los dueños de los mismos. "Su leyenda expresa la desorientación y miedo en la ruptura del orden tradicional en la vida campesina, de conflictos, de huelgas sangrientas, duras represiones, luego, nostalgias." (Valentié, 1998: 209). Desde el mito se configura al enemigo del campesino, del obrero del ingenio.

Getino y Solanas viajan a Tucumán en 1967 para invitar a Gerardo Vallejo a participar en *La Hora de los Hornos*. Tucumán atravesaba por una profunda crisis económica y social derivada del cierre de 11 de los 27 ingenios en el año 1966 por Onganía. El acercamiento a la provincia impactó a los cineastas provocando un cambio en la perspectiva que tenían del país. El contexto tucumano "fuertemente politizado, y en buena medida alineada en la resistencia peronista, resultó fundamental para ver

en el mito del El Familiar, la capacidad de expresar las contradicciones de la historia nacional” (Orquera, 2013 :58). Getino en la búsqueda expresiva de una cultura descolonizada rescata aquellos valores que habían sido silenciados de la cultura del interior del país, con el objetivo de comprenderlos y darlos a conocer. Durante el armado del libro del documental *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, Getino escucha las historias referidas al Familiar y encontró en el mito elementos históricos, culturales y económicos que servían para explicar la actualidad del país de ese momento. Getino acude a la utilización de metáforas, alegorías, lenguaje onírico que le permitía articular el relato. “Ya desde la realización de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* Grupo Cine Liberación manifiesta interés por vincular el vanguardismo estético al político, viendo en los mitos populares una forma de entender la pulsión mítica que mantuvo vivo el sentimiento peronista a pesar de su larga interdicción” (Orquera, 2013; ). El film comienza con unas placas, a manera del cine silente<sup>7</sup>. Tal como en el caso de las viñetas del film de Solanas, aparece la palabra escrita. Si bien, tal como hace Solanas, este procedimiento responde a una idea de collage donde se recupera un elemento formal del cine primitivo a modo de homenaje, a diferencia Solanas donde lo escrito representa un pensamiento interno (una voz subjetiva) del personaje, en el caso del film de Getino, estas placas parecen responder a una voz en off de un personaje omnisciente. El pacto con el Diablo, se gesta en un espacio exterior, incierto, desértico, en donde conviven el fuego y el humo. La puesta en escena, la actuación, el vestuario, los personajes con máscaras, la ausencia de palabras y la música en la escena crean un clima de incertidumbre. Cuando se firma el pacto, por montaje se insertan imágenes, un hombre tira con una escopeta, un hombre estaqueado con unas maderas en forma de cruz cae al suelo, hay un primer plano del clavo sobre su cuerpo y se escuchan sonidos de tiros. Con estos insert y en relación con las imágenes anteriores -el pacto con Zupay- se materializa como pacto sangriento. Sus consecuencias serán la violencia, la muerte, el sufrimiento.

En el film se presentan personajes que pertenecen a “los oscuros” que son los hijos de la Pachamama y del Sol, y que se enfrentan con los “blaqueados”, que se visten con capas y máscaras, y que representan al familiar.

---

<sup>7</sup> Una primera placa comenta que “el dueño de la tierra” hizo un pacto de sangre con Zupay. Luego se explica que “Zupayaumentaría las ganancias del patrón y este le daría a cambio el cuerpo y el alma de los peones”. Después aparece una placa que dice “ Así nació el Familiar, engendro de Zupay, devorador de gentes y protector de del patrón”, para finalizar con una placa que indica que: “Desde entonces el familiar aparece de formas siempre distintas, un perro negro, un viborón, un hombre.

El conflicto principal se desata cuando *el Familiar* mata la mujer de Juan Pampa, perteneciente a los oscuros, y éste decide ir en busca del familiar y darle muerte. El administrador de la tierra se le interpone para convencerlo que se quede y desista de matar al familiar

El administrador: *“no la habrá matado tu dejadez? Sabes que estas tierras son ahora de la corporación? Sabes que gracias a ella ustedes ahora tienen médico? (...) nadie se ha devorado la tierra Juan yo solamente la administro, podrás volverla a poseerla (...) tu enemigo no es el familiar, es el atraso, la miseria, eso que te cuelga del pecho, el mito, la barbarie, ese es tu enemigo (...) quédate Juan tus hijos verán televisión, viste alguna vez televisión? Tendrás una vivienda digna, con instalaciones sanitarias*

- *Juan Pampa, “yo no quiero poseer la tierra, quiero pertenecerle”.*

Las palabras del administrador son parte del discurso del extranjero y resuena actual, es que el relato no presenta linealidad temporal y se integran en la trama tanto lo ancestral como lo contemporáneo, lo nuevo y lo antiguo (Orquera, 2013)

. En el film de Getino *El Familiar* significa el invasor, que quiere arrebatarse la tierra e instaurar orden, progreso, erradicar la barbarie e instaurar la civilización en pos del progreso.“ De este modo se fue cohesionando una historia concebida en abierta oposición a la perspectiva defendida en *El matadero* (1838) de Esteban Echeverría y en el *Facundo o Civilización y barbarie* (1845) de Domingo F. Sarmiento “(Orquera, 2013: 67). El relato no sigue una linealidad cronológica pero en el transcurso va poniendo énfasis en que el familiar es un enemigo del pueblo. Juan Pampa y sus hermanos buscaran distintas estrategias para vencer al Familiar

### Conclusión

En los autores analizados pertenecientes al colectivo Grupo Cine Liberación observamos un interés común por diseñar y/o elaborar un lenguaje cinematográfico coherente con las propuestas ideológicas por ellos difundidas a través de sus películas. Si bien en cada caso se recurre a diferentes elementos para construir la figura del pueblo, entendemos que en los tres casos el pueblo es el emisor de estas voces y, los realizadores, cumplen una función comunicacional, tal como lo planteaba su contemporáneo Prelorán, darle voz a los que no la tienen *a los olvidados de nuestro país. Adquiriendo así una idea social del cine. A su vez, podemos encontrar que esto convive con una gran búsqueda formal y estética en lo cinematográfico, por ejemplo, como analizamos, al momento de construir dichas voces se recurre a medios experimentales que rompen*

*con la narrativa clásica. De esta manera inferimos que, si bien se suele considerar al cine militante como un cine poco preocupado en la innovación, esto no es así, ya que se plantean nuevos procedimientos por primera vez, que asentarán las bases para el desarrollo del cine político social de nuestro país.*

Observamos en estos films, que el punto de vista de la instancia de producción se manifiesta a partir de la utilización de la voz *over*, de características polifónicas, que tiene como función articular el relato e instalar en el espectador una perspectiva ideológica en particular, que funciona como una guía ideológica a lo largo del relato para la interpretación de la historia (lejana y reciente) allí promovida. La instancia de la voz *over* se complementa con voces de los personajes generalmente voz *in* completando el discurso cinematográfico. La polifonía de voces provoca una ruptura en la linealidad del relato clásico, “el espectador recibe, por lo tanto, diversas informaciones a la vez, obligándolo a abandonar su postura de consumidor despreocupado de imágenes y sonidos, y a forzar su pensamiento para la comprensión de significantes múltiples. (Flores, 2013:270). La instancia enunciativa también hace evidente el carácter constructivo de los films, con el uso recurrente de la cámara en mano, provocando inestabilidad en la imagen, la fragmentación de los personajes con primeros planos, planos detalles, los planos secuencias, recursos cinematográficos que rompen con la ilusión de naturalidad propia del cine clásico industrial. En los tres films analizados no hay un punto de vista sonoro y visual unívoco.

Otro aspecto a destacar es que Solanas, Getino y Vallejo en la elaboración de estos films se adhieren a los objetivos de descolonización cultural que proponía el Tercer Cine. Los realizadores mencionados, intelectuales militantes del peronismo, entendían que el artista cinematográfico está unido al proceso de liberación, es un trabajador de la cultura, parte activa de la realidad nacional que se inserta en organizaciones políticas y sociales desde las cuales el pueblo lleva a cabo sus luchas, en este caso específico, el peronismo.

De esta manera, el siguiente paso será indagar el cine político social contemporáneo preguntándose cómo se manifiesta ese plural mayestático, cómo se manifiestan las coreografías de los cuerpos. Estas preguntas serán las bases de la segunda etapa de nuestra investigación.

## **Bibliografía**

Aguilar, G (2015) El pueblo como lo “real”: hacia una genealogía del cine latinoamericano. En *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del*

*cine*. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Flores, S. (2013) *El nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires, Imago Mundi.

Kelly Hopfenblatt, A. (2010). Formulaciones en torno a las representaciones del peronismo en el cine de Fernando Solanas (1971-1975). En Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.) (2010). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería: pp 185- 203.

Mestman, M. (2010). “Los hijos del Viejo Reales. La representación de lo popular en el cine político”, en Orquera Fabiola (coord.), *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción Editora: pp 319-343.

Mestman, M. (2016). “Las rupturas del 68 en América Latina: contracultura, experimentación y política” en Mariano Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en América Latina*, Buenos Aires, Akal.

Oubiña, D. (2016) “Argentina. El profano llamado del mundo” en Mariano Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en América Latina*, Buenos Aires, Akal.

Orquera, F. (2013) Páginas, Revista digital de la escuela de historia-unr /año5-n°8 /Rosario, 2013.

Piedras, P. (2010) Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político. En Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.) (2010). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería: pp 651-674.

Rocha, G. (2011) *La revolución es una Eztetyka*. Buenos Aires, Caja Negra.

Rossi, M.J. (2007). *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*. Buenos Aires, Tapía Editorial.

Valentié, M. E. (2013) *De Mitos y Ritos*, 2da Edición, Tucumán, Facultad de Filosofía y Leras. Universidad Nacional de Tucumán.

Vallejo, G. (1984). *Un camino hacia el cine*, Córdoba, El Cid Editor.