

EL FAMILIAR: EL CONCEPTO EN LA ESCENA

RIAA Yanina Estefanía Jensen- INDEES- FACULTAD DE ARTE - UNICEN

yanina.jensen@gmail.com

Resumen: El presente artículo procura abordar el análisis estético del único largometraje ficcional escrito y dirigido por Octavio Getino: *El Familiar* (filmado en 1972 y estrenado en 1975). Consideraríamos a *El Familiar* como un film precursor de una forma narrativa y espectacular particular, propia del cine producido en Argentina durante los años que lo sucedieron, se trata de una síntesis “de política, mitos populares, ciencia-ficción y cine de vanguardia” (Peña, 2012: 180) que se vale fuertemente de los recursos artísticos para transmitir una idea clara además de tratarse como “un ejemplo fundante de las disposiciones herméticas y metafóricas del cine político y social concretado desde fines de los años sesenta” (Lusnich, 2010: 8). En definitiva nos resulta una producción ubérrima conceptualmente, propicia para estudiar diferentes características cinematográficas que están estrechamente relacionadas con la realidad política y socio-cultural que atraviesa el país durante las décadas del 70` y 80`.

Palabras clave: El Familiar, Octavio Getino, cine argentino, dirección de arte, metáfora.

Abstract: This article seeks to address the unique aesthetic analysis of fictional feature film written and directed by Octavio Getino: *El Familiar* (filmed in 1972 and released in 1975). The Family would regard as a precursor film of a particular narrative and dramatic form of cinema itself produced in Argentina during the years that followed, it is a synthesis "of politics, popular myths, science fiction and avant-garde cinema" (Peña, 2012: 180) that relies heavily on the artistic means to convey a clear idea further treated as "a founding example of the hermetic and metaphorical provisions of the political and social cinema materialized since the late sixties" (Lusnich, 2010: 8). In short we conceptually results in a bountiful production, conducive to study different film characteristics They are closely related to political and social-cultural reality facing the country during the decades of the 70 `and 80`.

Keywords: El Familiar, Octavio Getino, argentine cinema, art direction, metaphor.

En la leyenda del Familiar, éste estaba siempre al servicio del patrón del ingenio, quien había hecho un pacto con Zupay (el diablo) para tenerlo consigo y alcanzar mayores ganancias en su fábrica. El propietario se encargaba de mantenerlo escondido en el sótano o en la caldera y lo dejaba alimentarse una noche al año através de la ingesta de uno o varios de sus peones (teniendo predilección por los más rebeldes). Existe muchas formas físicas que identifican al demonio (toro, mulita, cerdo, víbora, perro negro o persona), pero no se lo puede asociar a ninguna en particular. No es posible matarlo o herirlo con un arma, se lo puede enfrentar y pelear con una cruz grande, un rosario y un puñal en la cintura, pero no aniquilarlo. La vida del espíritu termina cuando su dueño muere y no pasa el secreto a otra persona. Getino, se vale de este mito popular y lo pone al servicio de un mensaje más complejo, con una doble lectura. Ésta figura simboliza al invasor, la llegada de un extranjero cuyo objetivo es expropiar la tierra y en ella proclamar “la paz, el orden y el progreso”, erradicar la barbarie, instaurar la civilización y colarse en la tradición de los pueblos originarios en pos de la búsqueda de un futuro más próspero. Extendiéndose desde la colonización de las Américas hasta la llegada del imperialismo en la actualidad. Algunas líneas de diálogo vuelven visible este concepto:

Representante de la Corporación: “Nadie se ha devorado la tierra,

Juan, yo solamente la administro. Podrás volver a poseerla”

Juan Pampa: Es que yo no quiero poseerla

R.: Entonces, ¿qué querés?

J.P: Pertenerle.

R: ¡El Familiar no es tu enemigo Juan! Tu enemigo es el atraso, la miseria. Eso que te cuelga del pecho. El mito, la barbarie, Ese es tu enemigo.”

Al igual que en *La Hora de los Hornos* (1968), el director denuncia “las causas y consecuencias del neocolonialismo en Argentina”¹ y por ello, a lo largo del film se vuelve constante la búsqueda de diferentes estrategias de liberación (que se materializan en las acciones de los hermanos Pampa). Al igual que el

¹Peña, Fernando M. *100 años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos. 2012. pp. 166

imperialismo, el Familiar es vasto y poderoso, nunca tiene la misma forma, por lo que se encuentra en todos y en ningún lado a la vez, hasta el punto en que la desconfianza y la incertidumbre logran apoderarse de las sensaciones y sentimientos de los personajes. Con la llegada de esta figura maléfica, los seguidores del padre Sol y la Madre Tierra se separan, Juan Atahualpa (la serpiente), *se arrastra para servir al invasor*, Juan Tupac (el pájaro) *vuela a las montañas altas* para formar un grupo de combate (símil a una guerrilla) y comienza una guerra contra el invasor. Mientras Juan Pampa (el árbol) se encamina *a los lindes del gran desierto*. Desde una lectura histórica, se podría entender que Juan Atahualpa es una alegoría al último gobernante de los Incas, quien cree en la promesa de crecimiento y desarrollo de la región y permite el ingreso a los conquistadores (representados por el Familiar), por su parte, Juan Tupac representaría a Tupac Amaru, quien lideró un ejército de resistencia y enfrentó a los colonos. Respecto Juan Pampa, como su nombre lo indica es el hijo de la tierra noble, es oriundo de una región que identifica a la Argentina, La Pampa.

El concepto de mito popular ya se plasma desde el guión. La estructura narrativa se establece a partir del *camino del héroe*², de Juan Pampa quien, luego de ver morir a su mujer, Joaquina (a causa del Familiar) emprende la búsqueda para matarlo. En el camino por encontrar a su enemigo Juan conoce personajes y mundos nuevos: la viuda de los Oscuros le permite entrar en la Tierra de las Sensaciones y en la Tierra de la Memoria. Para luego llegar a la Casa de la Muerte, la Zona de influencia, la Salamanca y finalmente a la Tierra de la Moraleja. La película crea un universo donde la realidad y la fantasía se fusionan. Conviven en simultáneo varios mundos que dependen unos de otros para avanzar en el relato por lo que resulta impreciso anclar la historia narrada en un espacio temporal definido con exactitud. El ritmo narrativo se corta y se retoma constantemente creando momentos de detención descriptiva o de situaciones simbólicas que sirven para definir elementos significativos. Lo cual no es azaroso o resultado de un guión mal logrado, contrariamente, la falta de arraigo en un sólo tiempo y espacio le permite a Getino jugar con la a-temporalidad en pos de alcanzar una atmósfera o un clima íntegro y completamente funcional dentro de la estructura narrativa. Es través del uso de recursos como la alegoría y las metáforas que su mensaje implícito

²Concepto establecido por el mitógrafo Joseph Campbell en su libro "El héroe de las mil caras" (1949). Se considera el camino del héroe como un patrón narrativo encontrado en las historias y leyendas populares, donde el héroe suele pasar a través de ciclos o aventuras; resumido en la tríada: Separación - Iniciación - Retorno. Se considera una referencia habitual en películas épicas.

se completa en la cabeza del espectador y no en el relato en sí mismo. En definitiva, como afirma Lusnich (2010), el film asocia alegorías y metáforas estructurantes en varios niveles de su relato: en el diseño espectacular, la estructura narrativa y el nivel enunciativo. Para el presente análisis nos detendremos particularmente en la puesta en escena, adentrándonos en la dirección de arte (entendida por el uso de locaciones, escenografías, maquillaje y vestuario) que en este film fue llevada a cabo por profesionales como Margarita Jussid (escenografía), Mary Tapia y Alcira Schettemberg (vestuaristas), además de Marta Amas y Oscar Mullet (maquilladores).

El film comienza con el uso de placas negras y música que remiten a la estética propia del cine del periodo silente, a través de los escritos, se narra el pacto entre el patrón y Zupay que da vida al Familiar, evitando el uso de diálogos, off over o discursos orales. El trato se lleva a cabo en un exterior incierto, la superficie tiene características rocosas y conviven el viento y el fuego, además del humo. Si bien su utiliza una paleta de colores neutros, el rojo en detalles puntuales (en el fuego, la sangre y en la capa del diablo) generan una atracción inmediata para el ojo del espectador, focalizando toda la atención en estos elementos. Respecto a la figura del Familiar, a pesar de nos ver su rostro se puede distinguir que es un hombre de avanzada edad (entre sesenta y setenta años), canoso y vestido de traje y camisa. Quien, una vez que firma el contrato con Zupay se coloca una máscara que cubre todo rostro (menos la boca), simbolizando el fin del acuerdo y dejando explícita la imposibilidad de distinguir su identidad, lo cual se reafirmará en todo el film y será el indicador de aquellos que son el Familiar. Nunca, nadie, verá el rostro real del devorador de hombres, sino sus manifestaciones a través de cuerpos diversos como son, los monstruos de capa blanca, el miembro de la Corporación que rodea a Juan Pampa en el desierto, el viento, el hombre pájaro, Juan Sin Nombre, el perro negro de la cárcel, entre otros. El graznido del cuervo (a modo de *leitmotiv*, siempre fuera de campo) indica al espectador la presencia constante del cuerpo ausente del Familiar.

Las escenas siguientes son las de la reunión entre los Seguidores del Sol y la Pachamama, los cuatros están en un territorio árido, con características similares a las del norte argentino. Hay arbusto verdes, arena y altas montañas, una paleta de colores tierra, donde predominan los marrones en diversas tonalidades. La Pachamama, viste en colores anaranjados, que la confunden con el paisaje y el suelo, y a los hermanos, se los puede identificar a cada uno mediante un color: el Pájaro con el color negro (identificado por su fuerte

postura de *oscuro*) el árbol con el rojo (por el fuego) y la serpiente con el verde (propio del color del animal). Como factor común en todos los vestuarios, los oscuros visten prendas desgastadas por el uso, de origen natural, como el algodón o el cuero y llevan objetos (como los machetes y los colgantes) provenientes de metales puros y madera. En contraposición, los blanqueados o los seguidores del Familiar, visten con prendas de nylon y telas sintéticas, de diseños más rígidos (uso de hombreras, telas duras, uniformes) además de llevar consigo objetos de plástico, sinónimo del “avance”. Una vez que arriba el Familiar y los hermanos se dividen, la tierra sufre cambios, de tener arbustos verdes y frondosos, se empiezan a vislumbrar sólo troncos secos y sin hojas. La llegada del invasor significó la destrucción de la tierra y el arribo de la pobreza y la miseria, contrariamente a lo que ellos profesan.

“El Árbol arranco su raíces de la tierra. Y fue al encuentro del señor de las numerosas encarnaciones” (El Familiar, 1975) Con la muerte de Joaquina, Juan Pampa decide partir en busca del Familiar para matarlo. Luego de un entierro cristiano, deja el poncho rojo en su tierra, quema su rancho y luego de la bendición de su madre, parte en búsqueda de su enemigo. La transformación de su interior se traduce en estas actitudes de despojo de sus bienes más preciados. En una edificación de ladrillos deteriorada por el descuido y posibles batallas, se encuentra con la viuda de los muchos Oscuros. Este personaje viste de negro, no sólo en representación del luto, sino por su posición a favor de los seguidores del sol. Una vez que Juan Pampa atraviesa el umbral, entra en la **Tierra de las Sensaciones**, allí conviven oscuros de todas las generaciones, ancianos, jóvenes y niños. Con características hiperrealista y a su vez un tanto oníricas, en esta tierra es posible ver el daño generado en los habitantes, hay cuerpos muertos producto de diversas formas de tortura (aludiendo a los sufridos por los pueblos originarios con la conquistas), niños descuidados y despojados de alimento y construcciones modernas desmoronándose. Ellos son los vestigios de una guerra, que pasó y arrasó con ellos. A continuación Juan entra en la **Tierra de la Memoria**, probablemente se trata del segmento con mayor carga metafórica concentrada en seis personajes disfrazados de diferentes conceptos abstractos. Símil a una obra teatral al aire libre, Juan Pampa se encuentra con el Águila de San Juan, Sombra (que representa a Argentina vestida en los colores blanco y celeste con el gorro frigio) un gaucho (los primeros revolucionarios), un aristócrata, un tonto (asistentes del imperialismo y el capitalismo) y una reina (que simboliza el poder y la ambición). Desde una lectura histórica se podría concluir en que

Getino (con los aportes estéticos del equipo de arte) es capaz de resumir la historia Argentina en tres minutos, mediante las representaciones de estos particulares personajes gracias al vestuario. Estratégicamente, se usaron disfraces estereotipados, que permiten entender rápidamente a que alegoría se refiere cada uno de ellos. Los rostros cubiertos por maquillaje blanco (que se repiten en todos los soldados de la Corporación) es un símbolo distintivo de los seguidores del Familiar, por ello la reina, el aristócrata y el águila están blanqueados. Así como los colgantes permiten distinguir a los oscuros, el maquillaje determina a los blanqueados. Juan se enfrenta con estos seres y rescata a Sombra, un ser invulnerable al Familiar que se vuelve su mejor aliada. Ellos planean juntos llegar a La Salamanca, donde habita su enemigo, luego de unirse con el Pájaro y la Serpiente. Para ello atraviesan el bosque, única locación donde se puede escuchar el agua y los pájaros cantar. Signo de que la civilización no llegó, ya que se mantiene impenetrable y por ello es el resguardo del Pájaro, quien luego de un enfrentamiento armado muere. En este mundo el agua representa la limpieza, la purificación, la “conciliación y la paz” es el elemento que habilita a Juan a seguir luego de matar a un blanqueado y mancharse con la sangre del Familiar. Una vez que llegan a la casa de la Serpiente, los personajes ingresan por primera vez a un mundo con construcciones y elementos híbridos, mezcla de la cultura propia y de la influencia extranjera (marcada por la presencia de electrodomésticos, del tocadiscos, el acordeón, el abanico japonés). Al descubrirlos conspirando, los hermanos y la Sombra son detenidos por el ejército del Familiar y son llevados a los únicos espacios cerrados del film, iluminados con luz artificial donde “la abstracción y el minimalismo construyen dos espacios dramáticos sumamente despojados y de carácter simbólico”³ se trata de la cárcel y la Casa de la Muerte. El color blanco invade y absorbe los espacios, sólo el color verde (del moho de las paredes) y el rojo (de la sangre) contrastan y producen quiebres en éste sitio envolvente y agobiante. Respecto al vestuario, todos los seguidores del maligno están uniformados de azul y sobre su pecho, a modo de escudo, un círculo azul con una paloma blanca y una estrella. Ellos se sienten identificados con el ave, por la capacidad del animal de volar y vincularse con los otros seres vivos, pero la característica que la distingue y la vuelve interesante es que es capaz de comerse a sus propios pichones. En el film, se resignifica la paloma,

³Lusnich, Ana Laura. “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*, Buenos Aires, Nueva Librería. 2010. pp. 10

deja de representar la libertad para transformarse en lo opuesto, el control y la opresión. Aquí no existe sonido alguno más que los ruidos emitidos por los hombres (como pasos y movimiento del cuerpo).

Finalmente, gracias a un infiltrado blanqueado, Juan Pampa escapa y llegada a La Salamanca⁴, atravesando un túnel luminoso se presenta una ciudad cosmopolita, colmada de grandes construcciones, industrias, edificios, calles asfaltadas, etc. allí habita el espíritu del Familiar, en el corazón de la civilización. Con la compañía los nuevos Oscuros (providentes de otras tierras) y de Juan Urbano (la encarnación de Tupac, con los mismo rasgos combativos y representado con el mismo color) el Árbol llega a la **Cueva de la memoria y de los Sueños**. En contraposición con la austeridad y limpieza de la cárcel y la Casa de la Muerte, la cueva es un salón (o sótano) abarrotado de objetos antiguos provenientes de civilizaciones anteriores europeas y de alta jerarquía (cuadros, tapices, esculturas, jarrones, etc.), en éste momento es donde las visiones oníricas de Juan donde se encontraba frente al Familiar (quien estaba representado por un sillón estilo Luis XIV y el cofre los dos espejos), cobran sentido para el Árbol que se encuentra con su Otro Yo y descubre que el enemigo es humo, pero se encarna es sus custodios, quienes si están al alcance del machete por lo que decide volver a su tierra, que es su refugio. Atraviesa entonces, la **puerta de las decisiones** y arriba a la **Tierra de la Moraleja**, que resulta ser el mismo sitio que fue su punto de partida, un espacio a cielo abierto, donde el viento refuerza la idea de rebelión y lucha. Aquí, en compañía de la Pachamama, comienza a formar los nuevos hombres para una batalla contra el Familiar. En esta última parte la imagen se vuelve gris y se focaliza en el discurso de Juan a sus hermanos, quienes lo escuchan mientras golpean en sus manos un par de piedras. Acción que en el lenguaje de la película, anuncia la guerra. Hasta entonces era Sombra la única en tener este comportamiento, pero ahora las voces se multiplicaron y son muchos quienes apoyan al Árbol. Además, en el grupo de nuevos Oscuros, aparece otro elemento simbólico de la película, el fuego. Que, si bien en un inicio aparece junto a Zupay como un referente de destrucción (propio del infierno), para los hijos de la Tierra, remite al padre Sol, quien se compone de fuego y les da la vida, hay que *“hacer que cada oscuro sea un llamarada. Solo el fuego de todos los Oscuros reconstruirá el cuerpo del padre Sol. Pero solo el fuego”*. A partir de esta observación se desprende una

⁴La selección de este nombre “La Salamanca” se remonta a un lugar legendario de las leyendas hispanoamericanas. Según la versión de los santiagueños, y otras zonas del norte de la Argentina, la Salamanca como producto del mestizaje cultural es un espacio destinado a la enseñanza y al intercambio de conocimientos ubicado en una cueva o en el monte, allí el iniciado aprende el arte que le interesa (domar, bailar, tocar la guitarra, curar, maleficar y demás) siguiendo las lecciones del Zupay.

conclusión, el Familiar se apropia (como pretende hacerlo con la tierra también) del fuego para contraatacar, pero no le pertenece, este elemento, es propio de los Oscuros.

El film concluye con un aprendizaje y un mensaje: para luchar en contra del imperialismo, el tiempo es ahora y la clave está en una lucha conjunta sin separarnos de “nuestra tierra”, para vencerlo tenemos que renacer desde adentro, desde la Tierra. El film adhiere a una función textual diferenciada y compensatoria, “que reside en el hecho de que los acontecimientos representados y sus referentes se asocian por una serie de sistemas básicos (metáfora, metonimia y alegoría preferentemente) que alientan lecturas de presente histórico a partir de atributos básicos: el autoritarismo, la inexpressión, el encierro”⁵. Para arribar a este ejercicio de la reflexión y de la crítica transversal del contexto político y social Getino se vale los recursos estéticos del cine moderno. En especial, a través del vestuario, el maquillaje y las locaciones o escenografías que, como hemos descripto, crean metáforas y climas hiperrealistas u oníricos en pos de alcanzar una idea general clara que se constituye sólidamente mediante estas formas de expresión desarrolladas en el film.

BIBLIOGRAFÍA

- Lusnich, Ana Laura. 2010. “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Peña, Fernando M. 2012. *100 años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.

⁵Lusnich, Ana Laura. “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*, Buenos Aires, Nueva Librería. 2010. pp. 11