



**CINE
DE GAUCHOS
MILAGROSOS
CORRENTINOS**

~ Perspectivas en debate ~

© 2014 Instituto de Investigaciones Geohistóricas - CONICET-UNNE
Av. Castelli 930 (3500) Resistencia, Chaco, Argentina
www.iighi-conicet.gov.ar
iighi@bib.unne.edu.ar | iighi.secretaria@gmail.com

DISEÑO GRÁFICO
Cristian R. Toullieux

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*

Este catálogo fue evaluado y editado por el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET-UNNE). La impresión se realizó con fondos del PI H008/12 financiado por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE.

Los derechos de reproducción de las imágenes que componen este catálogo fueron cedidos por Camilo Gómez Montero, director de la película "Isidro Velázquez, la leyenda del último Sapucay" (2010) (Colección Payé Cine), y Tomás Larrinaga, director de la película "El Gauchito Gil, la sangre inocente" (2006) (Colección Anarkocinema).

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este catálogo, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

CINE DE GAUCHOS MILAGROSOS CORRENTINOS

~Perspectivas en debate~

MARIANA GIORDANO ~ CLEOPATRA BARRIOS ~ CHRISTIAN PAGEAU ~ CAMILO GÓMEZ MONTERO



En el año 2013 iniciamos un proyecto de investigación exploratorio-descriptivo titulado *Representaciones de gauchos milagrosos correntinos en el cine argentino de comienzo de milenio (2000-2010)* aprobado por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE. En el mismo nos proponíamos relevar las producciones cinematográficas argentinas referidas a los gauchos milagrosos correntinos y realizar un análisis crítico de las representaciones sociales que ellas configuran.

Esto supuso iniciar una indagación de las historias que estos audiovisuales narran y el modo en que lo realizan, siempre teniendo en cuenta las posibles influencias de matrices culturales de larga data (espesor temporal) y las visiones alternativas que en estas narrativas se procesan, permitiéndoles conectarse con las nuevas sensibilidades populares circundantes y construir una mirada crítica y reflexiva sobre el orden cultural vigente.

De tal forma, el aspecto artístico pero también comunicacional se presentaron como relevantes, más aún en el ámbito académico de la Universidad Nacional del Nordeste, donde no encontramos reflexiones previas sobre esta problemática. El estudio nos creó además el reto de articular las reflexiones en torno a la (re)creación de imaginarios y la constitución de identidades regionales, que algunos miembros del equipo habían trabajado previamente, a partir de la imagen fotográfica. Así, la articulación de ambos dispositivos, fotográfico y fílmico, en la reflexión sobre la problemática, se expresó en un campo de discusión interdisciplinar, siguiendo principalmente los lineamientos de la historia social del Arte, la historia cultural y la crítica latinoamericana de la comunicación.

A partir del relevamiento de *films*, surgió en el equipo de trabajo el debate acerca de las producciones previas a la época analizada donde el tema del gaucho aparecía con ciertas marcas representacionales que se

re-significaban en filmes actuales: hablamos entre otros antecedentes de *La guerra gaucha* (1945) de Luis Demare, *Martín Fierro* (1968) de Leopoldo Torre Nilsson, *Güemes, la tierra en armas* (1971), de Torre Nilsson, *Bairoletto, la aventura de un rebelde* (1985) de Atilio Polverini, *Los Hijos de Fierro* (1978) de Pino Solanas, *Mate Cosido* (2003) de Michelina Oviedo, entre otros. Entonces el análisis de algunos de estos films también comenzó a ser un objeto de estudio del equipo de investigación.

En este marco observamos que los films relevados en el período 2000-2010 ponían de manifiesto la emergencia de lo gauchesco pero vinculado a lo “mítico, mágico-religioso” como temática que había sido relegada por varios años de la pantalla, o no era meritoria de la problemática filmica.

Esto también se manifestó en la música: si bien dentro de la música popular regional como el chamamé, los gauchos milagrosos tenían su repertorio asegurado, algunos de estos personajes aparecen en el rock nacional con León Gieco en *Bandidos rurales*, que si bien no centra el foco en la devoción sí comparte el tema gauchesco de algunos que de hecho fueron considerados “milagrosos” como los recreados en los *films* que se abordan en este catálogo.

Así, la re-emergencia de esta temática en el ámbito artístico nacional en general, y filmico en particular, da a ver la necesidad de reflexionar sobre prácticas y figuras populares que, como expresa Cleopatra Barrios en su texto, comienzan lentamente a hacerse visibles con el retorno de la democracia.

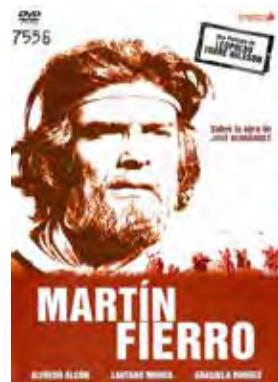
Por otro lado, evidenciamos la necesidad de plantear el debate teórico con los “hacedores”, es decir, los directores de los films que identificamos para el análisis. De estas inquietudes surgieron dos actividades/productos que se conjugan en este catálogo: por un lado, una convocatoria a algunos directores para que nos enviaran un texto breve que refiriera a las inquietudes iniciales de su proyecto, como a cuestiones vinculadas a la realización del film; por el otro el proyecto de realizar una mesa de debate entre realizadores y teóricos, tomando como punto de partida de la discusión los textos y producciones presentados en este catálogo.

De la convocatoria se recibió la respuesta y un texto experiencial/reflexivo de Camilo Gómez Montero, director de *Isidro Velázquez. La leyenda del Último Sapucay* (2010) que se incluye en esta publicación. También Lía Dansker que dirigió *Antonio Gil* (2013) y Tomás Larrinaga, quien junto a Ricardo Becher dirigieron *El gauchito Gil, la sangre inocente* (2006) participaron de la invitación, brindaron información y material sobre sus producciones, aunque no se incluyen textos propios en este catálogo.

En el marco de estas trayectorias compartidas, Cleopatra Barrios analiza las producciones de estos tres directores convocados, resaltando el rol de estos *films* en la construcción de memorias regionales- nacionales, y su texto dialoga en este catálogo con el de Christian Pageau quien reflexiona acerca de la labor del grupo Cine Liberación con postulaciones de la teoría decolonial en *Los hijos de Fierro* (1978) de Pino Solanas, uno de los films que se toma como antecedente en este proyecto; así como con la experiencia del realizador Camilo Gómez Montero.

Estas perspectivas en diálogo buscan abrir/ dar continuidad al debate entre realizadores y teóricos que entendemos no sólo permitirá la interacción entre sujetos que producen significado sobre un mismo objeto, sino también poner el acento en la potencia de la construcción colaborativa y colectiva del conocimiento, propiciando intercambios de diversos agentes sobre un objeto de estudio/análisis: gauchos y milagros en la cultura popular regional.

ALGUNOS ANTECEDENTES REPRESENTACIONALES



MARTÍN FIERRO
1968



1978

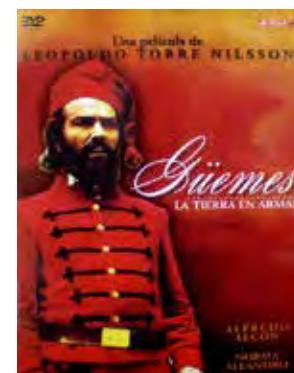


MATE COSIDO
2003

1945
GUERRA GAUCHA



1971
GÜEMES
LA TIERRA EN ARMAS



LOS HIJOS DE FIERRO
de Pino Solanas

1985
BAIROLETTO
LA AVENTURA DE UN REBELDE





[1978]

("Les Fils de Fierro" 1978)
Film ficción
35 mm
negro y blanco
120'
Argentino

LOS HIJOS DE FIERRO

INTERPRETES:

El hijo mayor: Julio Troxler; El hijo menor: Antonio Ameijeiras; Picardía: Martiniano Martínez; El Negro: Juan C. Gené; Pardal: César Marcos; Angelito: Sebastián Villalba; Vizcacha: Jorge De La Riestra; Cruz: Arturo Mally y Mary Tapia.

PREMIOS:

Gran Premio FESTIVAL DE TRES CONTINENTES DE CARTAGO (Túnez, 1978)

EQUIPO TECNICO:

PRODUCCION: CINESUR (Bs.As.) - Little Bear (París) – Alemania (WDR-Telepool)
Guión, producción y dirección: F. E. "Pino" Solanas
Dirección de Producción: Edgardo Pallero
Asistencia General: Carlos Mazar Barnett
Fotografía: Juan C. De Sanzo / Cámara: F. Solanas/ Ayudante de Cámara: Aldo Lobotrico
Montaje: Cesar Dangiollilio/ Música y Arreglos: Roberto Lar.
Sonido: Abelardo Kuschnir
Canciones: (Letras) Mauricio Kartum
Cantante: Alfredo Zitarrosa
Relatores: Aldo Barbero, Fernando Vegal
Terminado en Buenos Aires en Laboratorios Alex y Phonalex en Julio de 1975.
Presentado en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes 1978 y estrenó en París en 1978' (Studio St Severin)

Fuente: www.pinosolanas.com

LOS HIJOS DE FIERRO: HACIA UN PARADIGMA OTRO

Christian Pageau

En el contexto de la investigación sobre la representación cinematográfica de los gauchos milagrosos, nos parece importante resaltar una contribución importante a la simbólica gauchesca¹, la del film *Los hijos de Fierro*, por el colectivo argentino Grupo Cine Liberación (GCL). Esta ficción política propone una interpretación radical ("revolucionaria") del mito nacional, y lo consideramos como un antecedente destacado.

GCL se conforma durante la filmación del film-acto, *La hora de los hornos*, entre 1966 y 1968. Sus integrantes principales son Fernando E. "Pino" Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. Su programa cinematográfico e ideológico es fruto de esta experiencia de filmación, realización y proyección clandestina, y es contenido en su manifiesto "Hacia un Tercer Cine" (1969), es decir, un cine de liberación y descolonización de la cultura². El contexto de actividad del Tercer Cine concierne al auge del Tercermundismo, visto como horizonte de esperanza y el de las luchas de liberación contra los imperialismos y el neocolonialismo en Asia, África y América Latina.

El film *Los hijos de Fierro*³ narra las luchas del pueblo argentino durante la resistencia peronista entre 1955 y 1973. Allí, se establece un paralelo entre los tres hijos de Fierro y el pueblo, la figura de Fierro siendo asimilada a Perón. Es la historia de la separación de Martín Fierro de sus hijos, del exilio y la esperada vuelta. Entre otros aspectos, el film rescata los protagonistas y las memorias populares, ilustrando las luchas populares desde el sindicalismo o la vida cotidiana.

Contexto

La proscripción del peronismo empieza con la llamada Revolución libertadora, en 1955, impulsada por la derecha nacionalista, la Iglesia Ca-

tólica, las Fuerzas Armadas y la Unión Democrática. Estas luchas se hacen desde el pueblo, es decir, las masas peronistas, en buena parte lideradas por el sindicalismo obrero, la izquierda intelectual siendo más ambivalente.

Según Daniel James (1990), el sindicalismo argentino pasa entre 1955 y 1958, por una primera etapa de resistencia inicial a la fuerte represión y persecución mediante combates callejeros y huelgas sindicales masivas.

La segunda etapa sería la difícil integración del peronismo y su clase trabajadora, concentrada en la etapa del líder Vandor⁴, entre 1962 y 1966. Entre estos dos momentos se ubica la instauración de las políticas desarrollistas de Arturo Frondizi. El gobierno militar de la llamada Revolución Argentina (1966-1972), inicialmente encabezado por Onganía, instaura un clima de censura.

En la época de ruptura y bullicio de la larga década del sesenta (1959 a 1973-74) (Jameson, 1995), el intelectual es interpelado a un compromiso social, y se encuentra, casi literalmente, entre la pluma y el fusil (Gilman, 2003). Para muchos, existía la posibilidad real de cambiar el mundo, inspirados, entre otros, en las exitosas luchas de liberación en el Tercer Mundo.

En Argentina, los intelectuales que dominan la izquierda nacionalista son, entre otros, Raúl Scalabrini Ortiz, Jorge Abelardo Ramos, Arturo Jauretche y Juan José Hernández Arregui. La idea de nación que defienden se basa en un revisionismo histórico que confronta la versión mitrista y oficial, basada en la llamada línea Mayo-Caseros.

El intelectual argentino que se destaca por su influencia en las tesis de GCL es Juan José Hernández Arregui. Su concepto de nacionalismo implica una liberación de las masas dominadas por las políticas culturales y económicas de la burguesía y de las oligarquías. En su última obra, *Peronismo y Socialismo*, (1ª ed. 1972), Hernández Arregui hace el esfuerzo ideológico de contemplar al peronismo como una etapa previa y necesaria a la implantación de un socialismo latinoamericano en Argentina.

El contexto de realización inicial del film (una experiencia alargada por la represión de la Triple A) es un poco anterior al tercer y mal acabado

gobierno de Perón, a partir de 1973. También interviene el centenario en 1972 de la 1ª edición del primer tomo del poema de José Hernández y el debate cultural que se había generado en torno a la imagen del gaucho. El film podría ser una respuesta al film *Martín Fierro*, de Torres Nilsson, 1968, el cual es interpretado por GCL como una castración del pensamiento de José Hernández.

En cuanto al contexto político de Solanas y Getino (principales integrantes de GCL), destacamos que pasan de la izquierda clásica a la izquierda nacionalista peronista como resultado de su experiencia de encuentro con el pueblo durante la realización de *La hora*.

El film

Solanas, en su carta a los espectadores, reivindica una de las varias interpretaciones defendidas en el debate literario y cultural, político de cierto modo, en torno a la idea de Martín Fierro como figura nacional, la de Leopoldo Lugones. Es decir, un Martín Fierro en tanto “representante de una clase y de un pueblo a los que el nacimiento de la oligarquía ganadera arrebató sus tierras y derechos, mientras la organización neocolonial del país los marginaba y condenaba a peregrinar por el desierto”⁵.

La estética del film en blanco y negro se beneficia de varias influencias de las vanguardias regionales o europeas. Subrayamos las influencias de: Eisenstein; el neorrealismo italiano; la *Nouvelle Vague* francesa; y quizás la estética de la violencia de Glauber Rocha en el tremendismo de algunas escenas del inicio, entre otras, donde se prefigura la muerte violenta de los tres hijos de Fierro u otras de tortura. Para Rocha, la violencia alude a la revolución del colonizado latinoamericano sobre el colonizador europeo.

Los tres hermanos son asimilados a los tres poderes de la República: soberanía (Menor), justicia (Picardía), independencia (Mayor), como una manera de denunciar la República ilegítima de los militares del régimen de Onganía.

Fragmentos, versos del Martín Fierro son recitados por la voz en *off* para comentar los episodios que reinterpretan el poema en clave de luchas de liberación popular. Las citas explican las imágenes, contribuyendo a construir la trama narrativa o subrayar los momentos claves. Entonces se evidencia una polifonía en la voz narrativa, a cuenta de Solanas, Martín Fierro y las voces individuales o colectivas del pueblo.

El pueblo se ve y oye en escenas de luchas o fiestas cotidianas, íntimas, y en la manifestación que abre y cierra el film, abigarrada, con la música y los ritmos de la murga y del baile. Al mostrar a los argentinos, se ilustra su cultura y su música pero no de manera costumbrista o romántica, sino intercalando varios estilos.

Así, se introduce de manera diegética o extra diegética: el tango (el bandoneón); la milonga de Zitarrosa, que cuenta con ironía las luchas internas por el poder en los sindicatos; una copla entre amigos, un canto criollo con la guitarra. Hay humor “típico”: unos chistes que se cuentan durante el asado, con vino en gruesos vasos de vidrio, cosas bien argentinas.

Inspirado por la intelectualidad nacionalista, contra las clases extranjerizantes, GCL reivindica una cultura regional. Su discurso narrativo es poético, ideológico y además, un pensamiento situado.

Voces, memorias, protagonismo

La murga que inicia el film canta: “vamos a contar la memoria del pueblo”. En su carta a los espectadores, Solanas explica que quiere contar la memoria del pueblo mediante la historia oral. Esta idea de representar la memoria popular es una constante en GCL y en la mayoría de los films (incluso los documentales) de Solanas. Ello puede ilustrar la idea del combate por la historia. La historia desde abajo (Hobsbawm, 2002), la del pueblo que resiste, contra la historia oficial mitrista, desde arriba.

La recurrencia del tema de la memoria popular que el cineasta retoma a cargo suyo le sirve para volver a hacer audibles y autorizadas estas múltiples voces silenciadas por regímenes autoritarios o élites “gorilas”. Es

también una voz pedagógica, para compensar los silenciamientos oficiales y la colonización pedagógica (Jauretche). Se trata entonces de un intento por descolonizar la cultura, o específicamente, la historia nacional.

El hecho de aludir al mito de Martín Fierro, para hablar de otro en tanto Viejo modélico, Sabio, refuerza la imagen de Perón en vías de ser mitologizado. Perón es Viejo en tanto chamán (Sarlo, 2012), como lo fue Fierro. Esto significa que por ser Viejo Ilustre es escuchado por los jóvenes.

El Viejo Perón, quizás desactualizado en su presente, no obstante está cargado de experiencia y tiene la posibilidad de ver el futuro y trazar el camino que hay que emprender. El rostro de Fierro puede ser invisibilizado (por ser Perón no visible-censurado o por ser la imagen de Fierro múltiple-indefinida), de hecho no se le ve la cara en el film, pero su palabra llega y tiene resonancia. No obstante, a lo largo de la película, es el pueblo, su voz y su protagonismo, el que está puesto en primer lugar.

El mito del gaucho solitario ha sido resemantizado de manera radical: el uno ahora es multitud. Pero de cierto modo siempre lo ha sido. La recepción en torno al poema de Hernández ve en el protagonista a un personaje que simboliza o sintetiza a un grupo cultural que ha sido sistemáticamente subalternizado (soldado abusado en las guerras republicanas) y reivindicado (MF como biblia de lo argentino como lo proponía el historiador de la época, Ricardo Rojas), a pesar de la paradoja, y siempre por parte de cierta élite.

Lo radical quizás resida en el hecho de presentar la figura explícitamente en tanto multitud y otorgar a la figura del pueblo un real protagonismo histórico. Es la propia acción del pueblo la que va a permitir o facilitar las condiciones históricas por su retorno, el del líder popular, y sobre todo, la venida de la liberación.

La promesa de liberación manifestada y teorizada por la intelectualidad de la izquierda nacionalista está por cumplirse, el líder podría volver, ordenar y tomar con el pueblo, el poder de dirigir y gobernar para todos. Esta multitud, a pesar de la persecución, es hegemónica, tiene protagonismo histórico aunque esté negada por el sistema.

Liberación, descolonización, decolonialidad

GCL en tanto colectivo, y Solanas, en tanto individuo, buscan lograr la descolonización de la cultura y en consecuencia la liberación de la persona humana mediante una liberación de las instituciones que lo silencian. GCL apunta a la elaboración de un arte político, pedagógico, transformador y, por ende, revolucionario, en su momento histórico.

En el contexto, si bien variante, de la larga década del sesenta, predomina una constante imposibilidad para la democracia efectiva. GCL entiende así que el cine tiene que ser subversivo (Getino y Solanas 1969, en 1973: 39). Subversivo no sólo en sentido de revertir el orden de las cosas, cambiar una hegemonía por otra, sino apuntar a la invención, tal como lo propone Fanon, citado por el colectivo, en *La hora*.

Esta necesidad por la invención, pasa por una estética no sólo nueva, sino distinta, guiada e informada por la urgencia de restituirle al pueblo, por lo menos al nivel representativo, su agencia histórica.

Del mismo modo, GCL, inspirado en Hernández Arregui, interpela la conciencia, nacional en este contexto histórico, la del pueblo, la de la gente común. Este trabajo de descolonización se resuelve en la noción amplia de liberación que encara GCL, y Solanas en particular.

Desde una perspectiva decolonial, la modernidad capitalista eurocentrada se ha construido mediante una necesaria pero oscura y nefasta lógica de poder, la colonialidad del poder (Quijano, 2000). Esta colonialidad del poder sobre-determina las concepciones sociales, culturales, políticas, científicas (hasta epistemológicas) que el hombre moderno o su colectividad tiene de sí-mismo, de los otros, y de la naturaleza. Quizás la propuesta de GCL no vaya tan lejos; su objetivo es estético y político-social en término amplio, no epistemológico.

Dussel defiende la idea de que la liberación requiere “una Política que tomara la “exterioridad”, la exclusión, la marginalidad, la alteridad de las víctimas como arranque inicial” (Dussel, 2001: 11). Es un poco lo que hace GCL en su cine político. Desde esta perspectiva, la liberación es una

fuerza que debería permitir la generación de un paradigma “otro”, permitir un mundo “otro”, “en el que quepan muchos mundos” (Mignolo, 2000). Quizás sea el hecho de defender un socialismo latinoamericano en el mundo de los años setenta, una manera que se acercara a un paradigma “otro”, distinto de los paradigmas socialistas o desarrollistas burgueses eurocentrados. Por lo menos expresa una voluntad de desprenderse, lo cual es un primer paso valioso.

Por otra parte, y para matizar el alcance de la liberación de GCL, subrayamos lo siguiente: el Estado Nación siempre ha sido el lugar por excelencia de la manifestación y justificación de una fuerte voluntad de poder, la colonialidad del poder, la cual determina la sociedad en objetivos de desarrollo técnico-materialista y jurídico, pero sin mucho insistir en un lugar pragmático y funcional de la Ética (Mignolo, 2000).

La voluntad de verdad y de poder manifiesta en la colonialidad del poder ha sido el lado perverso y necesario de la modernidad, una modernidad que nació desde América y viajó hasta Europa donde floreció, a costas del Sur Global. GCL y Solanas, nos parece, reconocen la lógica de poder de la modernidad eurocentrada e impuesta en América Latina. Pero todavía en esta época defienden una concepción moderna del Estado-nación.

NOTAS

1. El libro de Josefina Ludmer (1988), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, es un aporte fundamental al estudio de la imagen del gaucho, su relación con la cultura popular y la idea de patria.
2. En la Primera declaración del grupo Cine Liberación (mayo 1968) se lee: “En un país recolonizado, donde el pueblo no es dueño de la tierra que pisa ni de las ideas que lo envuelven, no es suya la cultura dominante, al contrario, la padece. Sólo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura (Getino y Solanas 1973:9)”.
3. Análisis detallados de la película se encuentran en textos de Ana Laura Lusnich, Eduardo Romano, Mirta Varela, entre otros.
4. Ilustrado en la película por el personaje creado por Hernández, Viscacha, retratado como traidor de la causa obrera.
5. Carta a los espectadores, *Los hijos de Fierro*, en sitio oficial de Solanas. http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm.



ALGUNAS REPRESENTACIONES ACTUALES



EL GAUCHITO GIL
LA SANGRE INOCENTE
2006



ANTONIO GIL
2013

2010
ISIDRO VELÁZQUEZ
LA LEYENDA DEL ÚLTIMO SAPUCAY





2006

EL GAUCHITO GIL, LA SANGRE INOCENTE

SINOPSIS

Un equipo de documentalistas, ocupados en filmar una película sobre el lumpenaje en la ciudad, entra en contacto y registra con sus cámaras las actividades de una tribu de marginales liderada por el Gauchito, a quien llaman así por ser devoto del Gauchito Gil, cuyos relatos nos remiten a los episodios salientes de la vida del legendario Antonio Gil Núñez. Al seguir el ejemplo de su héroe, el Gauchito enfrentará al poder pero, a diferencia del santo popular, logrará eludir su trágico destino.

FICHA ARTÍSTICA

Buenos Aires, época actual:
El Gauchito: Sergio Podeley
Julieta: Sabrina Garcíarena
Ino: Rosario Palma
Paco: Ramiro Larrinaga
Laucha: Jorge Seleme
Cubano: Javier Valdes Scull
Rengo: Lucas Gullo
Torrens: Sergio Laplumé
Kurtz: Leandro Bardach
Maxi: Anibal Esmoris
Musico: Gustavo Sidlin

Los documentalistas:
El Mulato: José Campitelli
Larri: Tomás Larrinaga
Marino: Juan Marino Morduchowicz
Gabriel: Gabriel Grieco
Ann-Bell: Anabel Manzuetto

Corrientes 1860:
Antonio Gil: Alfredo Gomez
Banda: Martin Zarate / Daniel Vargas /
Omar Montenegro / Antonio Alfredo Gomez
Sargento: Joaquin Morel
Isí: Pamela Alvarez
y la participación especial de Lia Cruet.

FICHA TÉCNICA

Guión: José Campitelli / Ricardo Becher /
Tomás Larrinaga
Arte: José Campitelli
Asist. de Arte: Paula Menendez
Fotografía: Fernando Lockett / Gustavo
Biazzì
Cámaras: Tomás Larrinaga / Fernando
García / Agustín Giorgi
Cámaras adicionales: Fernando Lockett /
Nicolas Torchinsky / Gabriel Grieco
Música: Gustavo Sidlin / Sebastián pisera
Edición: Tomás Larrinaga / J. Marino
Morduchowicz
Producción: Anibal Esmoris
Asist. de Dirección: Nestor Gentile / Fernando
García / Agustín Giorgi
Dirección: Tomás Larrinaga / Ricardo Becher

Fuente: www.anarkocinema.com.ar



[2010]

ISIDRO VELÁZQUEZ, LA LEYENDA DEL ÚLTIMO SAPUCAY

SINOPSIS

Isidro Velázquez, la leyenda del último Sapucay es un docudrama que aborda la figura de Isidro Velázquez, un agricultor pacífico que vivió en el nordeste argentino hacia finales de los años '60. Cierta día, ISIDRO comenzó a tener problemas con la policía del lugar, entonces se convirtió en un gaucho que luchó a sangre y fuego, entre lealtades y traiciones, para alcanzar su libertad.

Basado en una profunda investigación -que cuenta con testimonios de testigos directos de los hechos- este relato, sigue las huellas de aquel gaucho rebelado a las autoridades de su época, continuador de las andanzas de Mate Cosido, Juan Moreira y Vairoletto -entre otros tantos- pero también lo analiza desde el presente, donde su figura sigue generando polémicas: es odiado por una parte de la sociedad y amado por los pobladores más humildes que lo reivindican como un Santo Popular.

FICHA ARTÍSTICA

Isidro Velázquez: Javier Isidro Aguirre
Leonor Marianovich: Milagros Ferreyra
Claudio Velázquez: Nelson Fernández
Vicente Gauna: "Chino" Gómez
Ruperto "Lula" Aguilar: Rubén Barboza
Comisario Cabrera: Walter Moreno
Comisario Pujol: Anibal Maldonado
"Pipilo" Cerdeira: Juan Rey Centurión
Cejas: Gustavo Meza
Peloso: Jorge Patiño
Acordeonista: Alan Guillén
Bailarina: Mayra Sotelo
Sargento Ferreira: Diego Serrano

Fuente: www.payecine.com.ar

FICHA TÉCNICA

Producción: INCAA y PAYÉ cine
Guión: Camilo Gómez Montero
Investigación: C. Gómez Montero / J. Patiño
Foto Fija: Eugenio Led
Diseño: Luciano Ciminieri
Sonido Directo: Rafael Medina
Dirección de Sonido: Hilario Gallaso
Vestuario: Peonia Veloz
Arte: Cecilia Orsini
Montaje: Lisandro Moriones
Asistente de Montaje: Andrés Arduin
Asistentes de Cámara: Petu Alvarez / Rafael Medina
Segundo de Dirección: Jorge Patiño
Cámara: Guillermo Glass / Ana María Corte / Carlos Brown
Director de Fotografía: Guillermo Glass
Producida por: José Arnaldo Gómez / César Canessa
Asistente de Dirección: Lisandro Moriones
Música: Antonio Tarragó Ros
Productor Ejecutivo: Carlos Brown / Juan María Richieri
Dirección: Camilo Gómez Montero

ANTONIO GIL

SINOPSIS

Lía Dansker entrega finalmente su exploración de uno de los territorios más quinta esencialmente argentinos que existen hoy en día: el culto al gaucho Antonio Mamerto Gil Núñez, o Gauchito Gil a secas. La directora trabajó durante muchos años en el registro de lo que pasa en Mercedes, provincia de Corrientes, en torno al santuario del Gauchito y las multitudes que lo visitan, y tomó la decisión de mostrar ese proceso por completo, su maduración, el paso del tiempo y hasta los cambios técnicos, en la película misma. Dansker utiliza imágenes de 2008 y registros mucho más actuales, pero siempre con el mismo dispositivo: una serie de lentos travellings que cubren el fenómeno en términos físicos y voces en off que dan cuenta de su dimensión espiritual. La directora está allí y está en serio, no de modo turístico, no de manera utilitaria, y por eso su retrato de ese país que no podemos no mirar cala muy profundamente, asombra, atrapa y asusta.

FICHA TÉCNICA

Dirección y edición: Lía Dansker
Argentina
2013
Formato: DM
Color
Duración: 95 minutos
Guión: Lía Dansker / Federico San Juan
Fotografía: Alejandro Nakano
Sonido: Fernando Soldevila
Música: Raúl Barboza
Producción: Lía Dansker / Alejandro Nakano
Producción ejecutiva: Lía Dansker
Productora: Yopará

Fuente: www.festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/bafici
Más información: www.yopara.com.ar



[2013]

MEMORIAS Y MODOS DE NARRAR DEL CINE DE GAUCHOS MILAGROSOS

Cleopatra Barrios

Con el retorno de la democracia a la Argentina, prácticas artísticas diversas exploraron y echaron luz sobre los rincones oscuros de las memorias invisibilizadas por la dictadura militar. En este marco, también diferentes obras centraron su interés en *dar a ver* y reflexionar acerca de las prácticas y figuras de la cultura popular que configuraban el otro retazo de la trama oculta del orden social - discursivo legitimado.

Entre estas representaciones resaltan algunas producciones audiovisuales que abordan la figura de bandidos rurales correntinos devenidos en santos populares. Tal es el caso de *Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay* (2010), dirigido por Camilo Gómez; *Antonio Gil* (2013), dirigido por Lía Dansker, y *El gauchito Gil, la sangre inocente* (2006), dirigido por Tomás Larrinaga y Ricardo Becher.

Consideramos que estas producciones cumplen actualmente un rol trascendente en la recuperación, transmisión y re-generación de memorias regionales y nacionales en tanto actúan proponiendo “modelos de mundo” originales de lo popular en el Nordeste.

Sin embargo, estos relatos no pueden comprenderse por fuera de los paradigmas culturales que regularon y regulan hoy lo memorable y en función de los cuales el cine asume el desafío de recordar/olvidar.

En este sentido, el marco histórico-cultural en retrospectiva ubica el surgimiento de estas producciones tras el despertar democrático, un proceso que habilitó la recuperación de los relatos relegados y dejó sus huellas, particularmente en el film *Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay*.

Más próximo en el horizonte de referencia, encontramos los efectos de una crisis económica, política y cultural profunda (2001), que propiciaron en la Argentina cambios socioculturales y económicos, así como la reinstalación del debate acerca de los modos de construir memorias y pertenencias nacionales.



“El Gauchito”, frame del film El Gauchito Gil, la sangre inocente (2006). Colección: Anarkecinema

Si bien en algunos de los *films* de interés estos debates no son el eje de abordaje, los proyectos que iniciaron a principios de la década culminando sus ediciones en 2006, 2010 y 2013 respectivamente, no pueden eludir la incidencia de estos factores en las condiciones de producción, recepción y valoración social.

Por otra parte, creemos que comprender la producción y valoración de estas representaciones, implica también atender a los últimos procesos de transformaciones culturales y comunicacionales que han redefinido en la última década los mapas del escenario audiovisual argentino contemporáneo en pos de la visibilización de la diversidad cultural.

Referimos, entre otros, a las derivaciones de la implementación de los programas de financiamiento federales de producciones del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y de la reconfiguración del sistema de comunicación audiovisual que produjo la aprobación de la nueva Ley Servicios de Comunicación Audiovisual de 2009.

A la luz de los cambios culturales y comunicacionales, lo interesante del planteo del cine de gauchos milagrosos es que proponen la puesta en discurso de las particularidades del universo simbólico de figuras populares vinculadas a prácticas de religiosidad popular y con ello estimulan la consideración de una concepción cosmológica, visión históricamente desestimada por el discurso de la razón moderna.

En este sentido, estos textos habilitan un espacio “otro” de legitimidad posible de lo popular. Un lugar donde es también factible ver y pensar la figura del gaucho, ligada a la identidad argentina y que remite a un sistema de referencias de larga data en la memoria colectiva, vinculado aquí a lo “mítico, mágico-religioso” y focalizado en historias localizadas.

La recuperación de memorias censuradas

Una de las historias que indagan estos *films* de gauchos milagrosos tiene como objeto la figura del gaucho Isidro Velázquez.

Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay (2010)¹, se deno-



Reconstrucción: el Gaucho Gil, 1860, del film *El Gauchito Gil, la sangre inocente* (2006). Colección: Anarkocinema

mina el docudrama dirigido por el correntino Camilo Gómez Montero que no intenta dilucidar quién fue y qué hizo Velázquez, en términos de lo que se podría concebir como una historia cerrada. Por el contrario, se ocupa de recrear semblanzas –diversas, disímiles, muchas veces contradictorias– narradas en primera persona por descendientes, amigos y enemigos, vecinos, devotos e investigadores que se ocuparon de indagar en el contexto y la vida de este personaje.

De modo que lo que pone en discusión esta película es la puesta en discurso de una multiplicidad de “memorias en lucha” no comprensibles por fuera del conflicto ni por fuera de la mirada construida del autor.

En este marco, desde el argumento, el realizador sitúa a Velázquez como un agricultor pacífico que se trasladó de Mburucuyá, Corrientes, al interior del Chaco hacia finales de los años ´60. Este personaje, cierto día, comenzó a tener problemas con la policía provincial, entonces se convirtió en un gaucho que luchó a sangre y fuego, entre lealtades y traiciones, para alcanzar su libertad. La historia de este hombre finaliza con un trágico final y éste a su vez es el inicio de la leyenda del gaucho de los milagros que rescata buena parte de la memoria popular.

El *film* se basa en varios años de investigación que permitió a Gómez Montero y su productora *Payé Cine* recopilar abundante documentación histórica, periodística y fotográfica, además del relevamiento de testimonios directos.

Partiendo de estas materialidades, el audiovisual articula entrevistas e imágenes de archivo (titulares periodísticos, audiovisuales, imágenes fijas) que dan cuenta de los procesos históricos, políticos y sociales que signaron el surgimiento de la leyenda de Isidro Velázquez.

La trama se construye en una doble referencialidad histórica: por un lado sigue las huellas de aquel gaucho situado en la década del ´60 y por el otro, también lo analiza a través de los testimonios desde el presente, en el que su figura sigue generando polémicas.

La elección narrativa plantea además el cruce de las fronteras del documental para trasladarse al espacio de la ficción, y viceversa, incluyendo

un diálogo entre tomas en directo de los testimonios y recreaciones ficcionales de aquellas historias narradas por los entrevistados.

Así, entre sentimientos de amor y de odio este tejido textual polifónico y paradójico rescata memorias relegadas. Una porción de la totalidad de relatos, que viene de la mano de las personas más humildes allegadas a Velázquez, argumenta que la figura de este gaucho sobresalió en aquella época porque fue uno de los pocos trabajadores marginales –se desempeñaba como peón golondrina– que se animó a enfrentarse al poder y a rechazar las condiciones desfavorables de trabajo y de vida que los sectores dominantes imponían a las clases humildes en el marco de la configuración de un Estado opresor y represor.

De este modo, el *film* da cuenta de un proceso histórico de violación de derechos de trabajadores mestizos e indígenas, de marginación poblacional y una política de represión que habría auspiciado de plataforma para la construcción y la proliferación de la leyenda de Velázquez.

Desde esa consideración social, este personaje antagónico, que se construye al margen de la legalidad, se erige para los sectores marginales en un símbolo de justicia social que tras su muerte sangrienta en manos de la ley ingresa raudamente al ámbito de la santificación popular.

Finalmente, lo interesante de resaltar de este *film* es su inclinación por hurgar en esa “densidad simbólica de los olvidos” que se construyó en una época de la Argentina marcada por la violencia. Específicamente, en este sentido el docudrama rescata, en la voz de los entrevistados de los sectores populares, cómo hablar de Velázquez fue cosa prohibida hasta hace muy poco tiempo; asimismo afirma, en placa negra al final del film, que el Gobierno del Chaco prohibió el chamamé “los Velázquez” en 1967, mientras sus autores fueron detenidos por apología del delito; así como los autores de un libro y el primer *film* sobre este personaje (Roberto Carri y Pablo Szir) fueron desaparecidos por la última dictadura militar.

También es relevante destacar el modo en que este posicionamiento claro de Gómez Montero que lo lleva a recuperar las memorias censuradas, tal como lo señala en su texto que se lee más adelante, no elude el conflicto,



Imágenes del santuario, del film *El Gaucho Gil, la sangre inocente* (2006). Colección: Anarkocinema

sino que, por el contrario, lo explicita a través de la exposición de voces asimétricas.

En esto reside el desafío de este realizador y su equipo que apuesta a “entrelazar memorias” y (des)centrar los regímenes de in-visibilidad imperantes, buscando otros modos de mirar que develen aquello que se oculta.

La recreación del mito en temporalidades, voces y sonoridades múltiples

Otra de las historias tienen que ver con el santo popular correntino más difundido de los últimos tiempos: el Gaucho Gil. En esta línea, *Antonio Gil* (2013)², lleva por nombre el documental dirigido por la correntina Lía Dansker, el cual también surge de una extensa indagación y condensa fragmentos de diez ediciones (de 2001 a 2010) de las festividades centrales realizadas cada 8 de enero en honor al gaucho Antonio Gil Núñez en su santuario ubicado a la vera de la ruta nacional 123, en el ingreso a la ciudad de Mercedes, Corrientes.

Estos fragmentos de registro directo articulan temporalidades diversas y se presentan, contrariamente al ordenamiento evolutivo que cualquiera podría esperar, en una sucesión cronológica que camina hacia atrás.

Desde esta lógica de revisión regresiva que invita a dislocar la mirada, la pantalla enfrenta al espectador con escenas más recientes de la conmemoración donde se observa el fenómeno agigantado por filas de miles y miles de devotos y participantes en el ritual que se disponen a llegar y saludar a la imagen central del santo popular en el santuario.

Mientras que las últimas imágenes el *film* nos muestra los albores de la festividad a principios de este siglo, donde la concurrencia para nada se asemeja a las 250 mil personas que algunos registros cuentan desde 2010 en adelante.

Esta estrategia le permite a Dansker evidenciar las transformaciones, las rupturas y las continuidades que ha sufrido la celebración en honor al Gaucho Gil. Ello a su vez es expuesto a través de *travellings* laterales que se construyen como otro recurso de progresión visual curioso. Allí se resalta

la construcción de un relato de la espacialidad de la fiesta a partir de un ojo cámara que transita la ruta nacional 123 sobre la cual se despliega el ritual a ambos lados, observa y da cuenta de la sucesión de fieles, asentamientos, objetos, comercio en ambas veras de la vía.

Por otra parte se realiza un particular tratamiento de las voces testimoniales que se presentan en *off* entrelazadas con la visualidad exuberante del despliegue espacial del ritual. Es decir, no podemos identificar la voz de quien habla con un rostro visual individual, sino que esas voces se conectan con el registro del ritual colectivo. Aquí las voces también articulan múltiples miradas que dan cuenta de la continua recreación del mito del Gaucho Gil.

En ese entramado de voces se incorpora implícitamente la voz de la narradora que tampoco se plantea darnos “una verdad” del gaucho, sino que por el contrario abre la jugada y nos acerca a diversas “verdades” desde distintas voces que escapan al requerimiento de la verificación posterior, dando lugar a una recreación continua del mito.

Asimismo, el *film* resalta la importancia de las “sonoridades” diversas. En primer lugar, destaca el sonido directo donde se mixturán ritmos de cumbia, rock y chamamé con otros sonidos del ambiente que articula la celebración. Y, en segundo lugar, las sonoridades que construyen el cuerpo simbólico de los “modos del decir” particulares de las personas, donde la dicción, la expresión tonal, los acentos y las variaciones o mixturas lingüísticas (como el *yopará*, mezcla del guaraní con el español) permiten al espectador de escucha atenta identificar huellas específicas que remiten a una región y que conectan a los sujetos con grupos de pertenencia.

De este modo, la configuración de Dansker, que tensiona las temporalidades, voces y sonoridades múltiples, también asume el desafío de mirar de otro modo, convirtiendo su película en un espacio intersticial de construcción de memorias compartidas.

El juego entre lo real/convencional desde la puesta en abismo

Por otra parte, también tomando como fuente de inspiración el

mito de Antonio Gil Núñez, Tomás Larrinaga y Ricardo Becher nos presentan su *doc-fic*: *El Gauchito Gil, la sangre inocente* (2006).³

En términos de la historia narrada, la película encara temas como la marginalidad y la fragmentación social en el sistema capitalista. Estas problemáticas, si bien ya han sido arduamente abordadas en el cine argentino, encuentran en esta propuesta una solución que opta por el camino de la utopía.

En este sentido, la trama está fuertemente enlazada a una visión cosmológica y construye el relato a partir de la reapropiación de la figura del Gaucho Gil. Desde ese mecanismo se configura “el Gauchito”, un héroe de una zona pobre del Gran Buenos Aires que enfrenta los problemas de inequidad social robando a los ricos para dar a los que necesitan y depositando su creencia y confianza en los favores que le propicia el santo popular correntino.

Más allá del relato argumental, que presenta diferentes ingresos para repensar las prácticas de los sectores populares, nos interesa resaltar de esta película el modo de narrar y algunos procedimientos de textualización.

El texto cinematográfico plasma en primer lugar los postulados del Neo expresionismo Digital, también denominado Ne.D., un nuevo movimiento estético que apuesta a un cine diferente, contrario al realismo, que recurre a la improvisación actoral y al múltiple punto de vista, la puesta en abismo, la contaminación de géneros, y una fuerte apuesta a la subversión de colores y deformación de las figuras.

En este marco, es interesante el modo en que se plantea el cruce o mixtura de géneros: la ficción y el documental. En este ensamblaje no hay un corte fácilmente identificable por parte del espectador entre el documental y la ficción, sino todo lo contrario: hay un esfuerzo notable de los creadores en remarcar la confusión de los géneros.

Esto lo logran a partir del particular entramado de los tres planos narrativos que articula el *film*: la historia de los marginales en los suburbios de la Buenos Aires (1), la de un grupo de cineastas en la búsqueda de documentar esa problemática situados ambos en un tiempo contemporáneo (2)

y la reconstrucción de la leyenda del Gaucho Gil en Corrientes que remite a los inicios del mito originado un siglo atrás (3).

Aquí será el plano que refiere al equipo de cineastas trabajando en la filmación de un documental sobre la marginalidad el que hará de enlace, punto de unión entre la ficción del Gauchito lumpen y la leyenda del guacho milagroso de 1860 reconstruida.

Los cineastas que en la realidad extra-textual son cineastas (este equipo es protagonizado por los propios realizadores de la película en cuestión: José Campitelli, Tomás Larrinaga, Marino Morduchowics, Gabriel Greco y Anabel Manzuetto) por momentos ingresan en la ficción del Gauchito lumpen con la excusa de grabar una película sobre la marginalidad que efectivamente se realiza. Este discurrir nos lleva a la pregunta: ¿allí en la realidad ficcional son cineastas o actúan como cineastas?

Seguidamente ellos mismos se muestran guiando las escenas de tomas en directo desde la zona del santuario en Mercedes en Corrientes y muestran momentos del relevamiento documental sobre la figura del Gaucho Gil, del tratamiento y edición de las imágenes relevadas en los espacios de la “ficción” y la “realidad”. Y aquí vuelve la pregunta: ¿allí en la realidad del registro documental son cineastas o actúan como cineastas?

De algún modo y para contrariar a aquellos que aún creen en el documental como registro fiel de lo real, esta trama pone en evidencia cómo aquello que parece “real” lleva dentro de sí un determinado lenguaje de modelización. Cómo aquello que parece “natural” es una construcción.

Sin lugar a dudas el *film* plantea volver a discutir la problemática de las fronteras de los géneros cinematográficos desde su propuesta de “puesta en abismo”. Así, la ficción que condensa influencias claras del *thriller* y la tragedia en la construcción “intertextual” de su línea argumental, sumada o concatenada al documental, que a su vez inserta varios registros en directo, subraya justamente la “movilidad” y la “porosidad” de esas fronteras.

Entonces concluimos en rescatar de este *film* esa particular concepción estética neoespresionista digital, donde se remarca el juego de la oposición entre real/convencional como otro modo mirar y narrar.

Tres *films* y el desafío de mirar el mundo popular de otro modo

A modo de síntesis, entendemos que el carácter original de estos tres *films* reside en el hecho de decidir narrar/contar memorias de lo popular desde modalidades representacionales particulares que apuntan a des-centrar las miradas, alejarlas del paradigma dominocéntrico que ha venido enjuiciado a este mundo simbólico.

Particularmente, estas producciones re-significan los relatos instaurados en torno a “lo gauchesco” y nos hablan del re-surgimiento del gaucho como figura crucial en el debate de la identidad nacional argentina que si bien ha asumido diversas formas políticas según el contexto, esta vez se reivindica desde la reapropiación popular y masiva, resaltando además de su carácter rebelde y justiciero, también el de milagroso.

Así como Solanas se permitió repensar la figura del gaucho como símbolo de la argentinidad pero asimilada a la figura de Perón y el desarrollo de la resistencia del pueblo, como paradigma “otro”, como discute el texto de Christian Pageau, en estos tres *films* hablamos de modos de mirar/narrar/contar que admiten la discusión de una concepción cosmológica del mundo. Un pensamiento que confronta con la visión positivista racional que ha invalidado en el último siglo la posibilidad de pensar este paradigma “otro” del saber/ poder.

NOTAS

1. *Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay* fue estrenada en 2010 en Resistencia, Chaco, donde la vieron más de 5 mil espectadores. Luego fue presentada en diversas salas del país y obtuvo miles de visitas en *You Tube* en donde aún puede verse.
2. *Antonio Gil* fue presentada en el marco del BAFICI (Festival de Cine de Buenos Aires), en 2013. No se encuentra disponible en plataformas web de acceso libre.
3. *El Gauchito Gil, la sangre inocente* tuvo pantalla inaugural en 2006 en Corrientes, así como BAFICI de ese año, luego recorrió salas y festivales en diversos puntos del país y Latinoamérica. El *film* que responde a un planteo digital fue concebido, más allá de su factible exhibición en el cine, como una experiencia para el consumo a partir de descargas en internet. Desde 2010 disponible en forma gratuita a través de *You Tube* y otras plataformas web.



Javier Isidro Aguirre interpreta a Velázquez (su abuelo). Foto: Eugenio Led. Colección: Payé Cine.

“ Paraje Pampa Bandera, camino a Pampa del Indio, la cruz de Isidro Velázquez, está a orillas del camino, quedó en la historia del Chaco, ese gaucho correntino, que se refugió en los montes, al sentirse perseguido...”

Último sapucay, Chamamé de Oscar Valles

“ISIDRO VELÁZQUEZ, LA LEYENDA DEL ÚLTIMO SAPUCAY” Algunas reflexiones sobre el origen y los objetivos del docudrama

Camilo Gómez Montero

Desde niño, siempre escuché poemas, chamamés y palabras como las anteriores para referirse a *Isidro Velázquez*, correntino, de andanzas por el Chaco. Una mañana, mi padre, leyéndome un diario, me refirió que: “*Isidro Velázquez era un hombre perseguido por la policía, que repartía entre los pobres lo que le robaba a los ricos y escapaba en los montes del Chaco de los oficiales caminando hacia atrás, para dejar sus huellas en la dirección contraria a la que realmente se desplazaba. Así, burló cientos de veces a las fuerzas policiales que eran más numerosas y estaban mejor armadas que él*”.

Relatos orales como éste han sido fundamentales en nuestra región; mediante una construcción colectiva que se dio y se da a partir de una transmisión de boca en boca, para mantener viva la historia profunda de nuestros pueblos.

Aquel “*fantasma de Isidro Velázquez*”, que oí por primera vez de niño, me persiguió durante años. Cuando promediaba la carrera de cine me decidí: era imprescindible dejar un testimonio audiovisual sobre este personaje, y ya que las anécdotas y relatos referidos a él provenían siempre de la voz colectiva y anónima de nuestra gente, iniciamos una exhaustiva investigación por más de 5 años, recorriendo la Ruta Nacional N° 16 del Chaco.

A partir de esa indagación realizamos el documental recogiendo testimonios de primera mano de personas que, hacía 40 años, habían tenido contacto con Isidro, ya sea por ser sus aliados o sus irreconciliables enemigos. De esa base de relatos recogidos en los caminos del Chaco profundo, surgió el documental “*ISIDRO VELÁZQUEZ; La Leyenda del Último Sapucay*”, editado en el año 2010.

El trabajo, financiado por el Instituto Nacional de Cine (INCAA), tras un concurso abierto a todo el país, es un relato directo de testigos y

aquí está, quizás, el valor más importante del mismo. Además, el documental permite asistir al “nacimiento” de la santificación de este personaje una vez ultimado por las fuerzas policiales: ¿Por qué causas y qué personajes son aquellos que el pueblo santifica de manera colectiva y sin el intermedio de ninguna institución?, ¿qué valores le adjudica el pueblo a estos símbolos cuando los crea? ¿En qué contexto se produce un fenómeno como éste?, ¿qué características tenía Isidro Velázquez para ser escogido por su pueblo como un Santo Popular apenas horas después de haber sido ejecutado?... Son algunas de las cuestiones que el documental desea, al menos, escudriñar.

Finalizada esta etapa de investigación y entrevistas, completamos el trabajo reconstruyendo escenas de la vida de Isidro Velázquez y contamos con su propio nieto para poder llevar adelante el papel de su abuelo en esos pasajes. A él, se sumaron actores de las provincias de Chaco y Corrientes para completar el reparto en esas escenas de reconstrucción. Podemos decir entonces, que lo que realizamos finalmente es un *docudrama*, ya que en él conviven los testimonios documentales junto con reconstrucciones de acciones y hechos recreados con actores.

Una vez concluidos el rodaje y la edición, decidimos estrenarlo en dos provincias: Corrientes y Chaco. Corrientes por ser el lugar de nacimiento del personaje (Paso Aguirre, Mburucuyá) y Chaco, porque fue allí donde escribió su historia.

El Instituto de Cultura de Corrientes no mostró ningún interés por estrenar la película en la provincia; no así el Instituto de Cultura del Chaco que nos ofreció todas las posibilidades para su estreno.

Así, el trabajo, proyectado por primera vez en la sala Guido Miranda de Resistencia, permaneció por más de cinco meses en cartelera y sumó unos 5.000 espectadores, solamente en esa sala cortando entradas. Además, la vieron unos 5.000 espectadores más de manera gratuita en diversos pueblos del Chaco.

A su vez, y de manera completamente independiente al Instituto de Cultura de Corrientes, la proyectamos en algunas localidades del interior

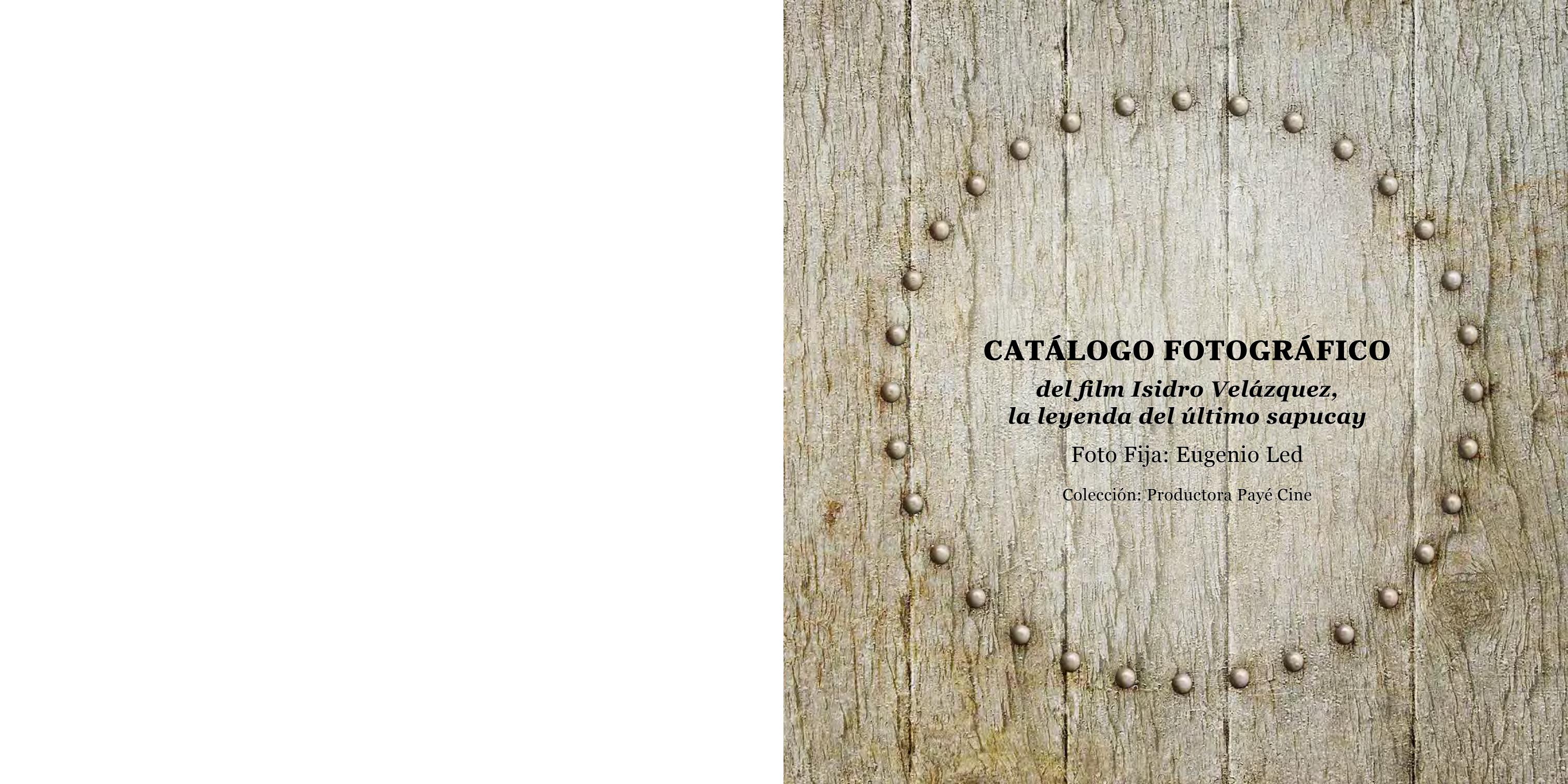
correntino, donde, por ejemplo en Mburucuyá convocó, solo en una noche, más de 800 espectadores. Posteriormente, fue el *film* invitado por la Subsecretaría de Cultura de Formosa para la apertura de la Sala del INCAA de aquella provincia para luego ser proyectado en diversas salas de Argentina.

El interés despertado por el documental -declarado de Interés Cultural por el Congreso de la Nación- ha tenido que ver, sin dudas, con la puesta en escena de una historia que fue censurada por las diversas dictaduras militares que golpearon a nuestro país, desde la de Onganía en adelante. Isidro Velázquez fue un tema “tabú” sobre el que había cierto temor al momento de hablar.

Los rumbos de la historia señalan que la Argentina ha sido una tierra pródiga en *gauchos rebeldes*, Isidro Velázquez ha sido uno de ellos, el último de una raza que ha contado, entre otros, a *Mate Cosido* y *Vairoletto*, al mismísimo *José Artigas* en sus comienzos, al Gaucho Antonio Gil y por qué no, al propio *Martín Fierro*; todos perseguidos por las leyes imperantes de sus tiempos, pero amparados, siempre, por sus pueblos postergados.

Esa raza extinta, junto con el abandono de los campos a finales de los ´60, ha formado parte de un fenómeno reiterado y muy poco abordado por la historiografía nacional, seguramente porque las causas que le dieron origen continúan hoy todavía vigentes.

En una región en que las injusticias sociales fueron una constante, no es raro que aquellos pistoleros legendarios encontraran en la gente de a pie, cobijo y eco. Ese mismo eco que nos encuentra hoy aquí, una vez más, contando su historia.



CATÁLOGO FOTOGRÁFICO

*del film Isidro Velázquez,
la leyenda del último sapucay*

Foto Fija: Eugenio Led

Colección: Productora Payé Cine



Isidro Velázquez, foto original. Colección: Payé Cine.



Javier Aguirre, junto al afiche de época, donde aparece su abuelo Isidro Velázquez. Colección: Payé Cine.



Preparando una escena en una comisaría. Colección: Payé Cine.



Comisarios con cómplices de Velázquez (ficción). Colección: Payé Cine.



Testimonio de Raúl Junco, chamamecero detenido en la dictadura por escribir el chamamé a Isidro Velázquez. Colección: Payé Cine.



Filmación de una típica bailanta chamamecera. Colección: Payé Cine.



Antonio Gauna y Velázquez (ficcionados izq. y der.) junto al director de la película, Camilo Gómez (medio). Colección: Payé Cine.



Isidro cruza el Puente de La Verde. Colección: Payé Cine.



Reconstrucción: Isidro Velázquez y Vicente Gauna momentos antes de la emboscada de Pampa Bandera. Colección: Payé Cine.



Policías (ficción) junto a Camilo Gómez Montero. Colección: Payé Cine.



Equipo de la productora Payé Cine en rodaje. Colección: Payé Cine.



Detalle de las armas de Isidro Velázquez (ficción). Colección: Payé Cine.



Chamamé en la fiesta de recuerdo a Isidro Velázquez. Colección: Payé Cine.



Fiesta del 1° de diciembre, en que se conmemora la muerte de Velázquez, bajo el quebracho. Colección: Payé Cine.

AUTORES DEL CATÁLOGO

Por orden alfabético

CLEOPATRA BARRIOS

Periodista. Licenciada en Comunicación Social (UNNE). Maestranda en Semiótica Discursiva (UNaM). Doctoranda en Comunicación Social (UNLP). Becaria doctoral de CONICET. Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen, CONICET/UNNE. Docente en las cátedras Estética e Historia del Arte y Semiótica en las Facultades de Humanidades y Artes (UNNE). Indaga acerca de las representaciones de la religiosidad popular en la provincia de Corrientes. Sobre la temática ha publicado en revistas especializadas y en congresos nacionales e internacionales. Integra actualmente los proyectos “Representaciones de gauchos milagrosos correntinos en el cine argentino de comienzo de milenio” financiado por la SGCyT de la UNNE, dirigido por la Dra. Mariana Giordano y “Representaciones sociales, identidades y territorios en el cambio del paradigma comunicacional”, con el financiamiento del CIUNSa y la dirección a cargo de la Dra. Alejandra Cebrelli.

MARIANA GIORDANO

Doctora en Historia y Magister en Epistemología y Metodología de la Investigación. Investigadora Independiente del CONICET y Profesora de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades – UNNE. Académica Delegada por el Chaco en la Academia Nacional de Bellas Artes. Dirige el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del IIGHI (CONICET). Sus trabajos abordan especialmente la fotografía etnográfica del Gran Chaco y la cultura visual del Nordeste Argentino. Algunos de sus libros son “Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860-1970”, 2012; “Identidades en foco. Fotografía e investigación social”, 2011; “Captura por la cámara, devolución por la memoria”, 2010; “Mena”, 2005; “Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño”, 2004. Actualmente dirige el proyecto “Representaciones de gauchos milagrosos correntinos en el cine argentino de comienzo de milenio”, financiado por la Secretaría General de Ciencia y Técnica (SGCyT) de la UNNE.

CAMILO GÓMEZ MONTERO

Nació en la ciudad de Corrientes, Argentina, en 1979. Es Licenciado en Realización de Cine y TV; egresado de la Universidad Nacional de La Plata, donde también ejerció como docente en la cátedra de Producción entre 2002 y 2008. Como realizador trabajó tanto en cine como en televisión alternando entre el documental, la ficción y el *reality*, en productoras como “Cuatro Cabezas”, “Pacífico” y “Nippur Media”, entre otras, para diversos canales locales e internacionales. Entre sus trabajos como autor se cuentan el cortometraje “El Señor de los Pájaros”, (“Historias Breves IV”), nominado al Cóndor de Plata del Cine Argentino en 2004. En 2011 estrena el docudrama “ISIDRO VELAZQUEZ, La Leyenda del Último Sapucay”. Ese mismo año, escribe y dirige la serie de TV “PAYÉ” para la nueva Televisión Digital Argentina (premiada por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual “por su Construcción Ciudadana” en 2013) y produce la serie documental “PARANÁ, Historias de un Río” que se ha emitido por la pantalla de Canal Encuentro. Actualmente, está presentando su documental “Buscando al Comandante Andresito” trabajo que ha sido recomendado por la Presidenta Argentina Cristina Fernández de Kirchner. Este film ha participado de 13 festivales internacionales de cine, entre ellos, los de La Habana, Cuba y el Festival de la UNASUR. Junto con un grupo de correntinos, desde 2009 forma parte de la productora de contenidos “PAYÉ Cine” y es miembro activo del Nodo Audiovisual de la Provincia de Corrientes, que depende del Programa Polos y las Universidades Nacionales.

CHRISTIAN PAGEAU

Magister en Estudios Hispánicos de la Universidad de Montreal, Canadá. Durante la maestría, fue becario de los gobiernos de Quebec (FQRSC) y de Canadá (CRSH). La memoria de maestría estudia un corpus multidisciplinario desde perspectivas posmodernas y decoloniales. Conceptualiza el Sur en tanto espacio identitario construido por estéticas e ideologías que tienden a descentrar los paradigmas usuales. Doctorando de Letras en la Facultad de Humanidades de la UNNE. Investiga la representación de la subalternidad además de la noción de descolonización en la obra documentalista de Fernando Solanas. Presentó trabajos en congresos y revistas sobre poscolonialismo, decolonialidad, cine y literatura, en Argentina y Canadá. Profesor adjunto designado para el Seminario anual, Literatura y otros discursos sociales II, Departamento de Letras, Fac. Humanidades, UNNE. Integrante del NEDIM, donde trabaja en el proyecto *Representaciones de gauchos milagrosos correntinos en el cine argentino de comienzo de milenio (2000-2010)*, dirigido por la Dra. Mariana Giordano y financiado por la SGCyT de la UNNE.

Este catálogo se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2014,
en la imprenta del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)
Av. Castelli 930 (3500) Resistencia, Chaco, Argentina



MARIANA GIORDANO
CLEOPATRA BARRIOS
CHRISTIAN PAGEAU
CAMILO GÓMEZ MONTERO