



Título: “Fierro – Perón. Problemáticas de una articulación forzada. La producción de los ‘Hijos de Fierro’ del grupo Cine Liberación”

Autor: Casas Matías Emiliano. Universidad Nacional de Tres de Febrero. Université Diderot - Paris 7

matiasemiliano@hotmail.com

Fierro-Perón, problemáticas de una articulación forzada.

Introducción

La figura del gaucho ha generado de las más diversas interpretaciones a lo largo de la historia nacional. Numerosos debates atravesaron la producción historiográfica e intentaron establecer principios de verdad sobre el hombre de las pampas. Las divergencias entre lo que se consideraba como un campesino asalariado y la mitología posteriormente creada en torno a su figura despertaron el interés de varios historiadores.¹ Lo cierto es que su utilización trascendió las diferencias políticas, sociales, y culturales. Los hijos de Fierro es un film realizado por el grupo Cine Liberación que se rodó entre 1973 y 1975. Atravesado por la experiencia de la “resistencia peronista”, su producción se concretó con la vuelta del líder al poder. El análisis político, inmerso en su desarrollo, se articula con elementos de la cultura tradicional, que evocan un pasado rural representado en el símbolo gaucho garante de unidad y referente identitario nacional, ameritando su abordaje.

El presente estudio pretende dar cuenta de un análisis bidimensional que focalice, no solo en las interpretaciones, los mensajes dirigidos, y la figura de Perón desde una perspectiva política, sino también en los atributos que se le otorgan al símbolo gaucho, al pasado nacional, y a la vinculación con la patria desde una óptica cultural. La continua articulación que se presenta en la obra entre ambas dimensiones, no obstruye la posibilidad de separar el análisis en pos de lograr una adecuada

¹ Garavaglia (1987), Gelman (1987), Amaral (1987), y Mayo (1987) en *Anuario IEHS*, II 1987, 23-95.



comprensión del proceso político que se intentan plasmar y de los elementos culturales que se ponen en juego para lograrlo.

Si bien es preciso profundizar en la influencia del contexto sobre cualquier tipo de producción, en este caso la referencia al mismo presenta particularidades remarcables. En primer lugar, una atmósfera de violencia cubría a la sociedad argentina de fines de los sesenta y comienzos de los setenta,² la agitación política comenzaba a mostrar su punto más álgido. En segundo lugar, el retorno de Perón al poder había reestructurado el orden político y su presencia conllevaba un reacomodamiento de fuerzas. Frente a la certeza manejada por distintos actores sobre la imposibilidad de su regreso, la vuelta establecía un nuevo panorama político. Por último, el rodaje del film estuvo marcado por una sucesión de acontecimientos que lo destinaron a la clandestinidad. Ni la persecución realizada por la triple A (Alianza Anticomunista Argentina), ni las complejas estrategias utilizadas para su rodaje impidieron la finalización de la obra, empero el recorrido dejaría huellas insoslayables.

La decisión de grabar la película utilizando en el rol de actores a verdaderos militantes de la izquierda peronista implicó un componente agregado a la serie de obstáculos que se les presentaba. No sólo las cuestiones organizativas se complejizaban, el rodaje se encontró marcado por la pérdida de uno de los actores, muerto por la represión. “Estábamos grabando en Tandil y de pronto por la radio de un auto informaron que habían matado a Troxler. Imagínese. Estaba haciendo una película y me empezaron a liquidar a los protagonistas. Era un gran dolor, una pesadilla.”³ Las palabras del productor y director, Fernando Solanas, dimensionan la experiencia de los protagonistas durante el rodaje. El asesinato de Julio Troxler, quién había sobrevivido a los fusilamientos de José León Suárez, determinó el paso a la clandestinidad de la producción. El film, que se había estrenado en Cannes en 1978, se presentó en el país con el advenimiento de la democracia y se proyectó por primera vez en marzo de 1984.

Los hijos de Fierro, dimensión política

² Ollier (2005), 112-232.

³ Pagina 12, 24 de mayo de 2008.



El grupo autodenominado Cine Liberación estaba conformado por los directores Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. La premisa de utilizar el cine como una herramienta política en pos de gestar conciencia a través de las producciones culturales no era un atributo exclusivo de esta agrupación. Su aparición se inscribe en lo que se conoció como el movimiento Tercer Cine. Explicado, en palabras de uno de sus integrantes, como una reacción frente al cine de Hollywood, comercial e industrial, y a un segundo cine que se consideraba como “cine de autor”, se intentaba un ejercicio comprometido con los procesos políticos y sociales que atravesaban.⁴ Con un marcado tinte antiimperialista el movimiento abarcó expresiones en varios países de Latinoamérica. El *Cinema novo* en Brasil, el revolucionario en Cuba, y las producciones de Sanjinés en Bolivia fueron expresiones desarrolladas en esa dirección. En Argentina, Raymundo Gleyzer, con su film “Los traidores”, daba origen al “Cine de la base”, caracterizado también por su compromiso político. Es preciso afirmar entonces que la complejidad política desbordaba sus esferas tradicionales y comenzaba a expresarse por otros canales, el Tercer Cine era un ejemplo de ello.⁵

Con la película “La hora de los hornos”, producida en 1968, el grupo Liberación quedó conformado y comenzó una serie de producciones que se caracterizarían por el registro documental. La obra mencionada fue, sin duda, la de mayor repercusión y la que le valió el reconocimiento a nivel internacional. La pretensión de “hacer del cine un instrumento útil y válido”⁶ se cristalizaba en su obra prima. Con la intención de realizar un film que testimoniase la realidad del país se recolectaron una serie de entrevistas y registros que, acorde a su consideración, daban cuenta de la resistencia peronista de los años sesenta. La incorporación del revisionismo histórico y una mirada sobre la clase obrera peronista como sujeto fundamental de la transformación revolucionaria, se fueron manifestando en sus producciones. Producciones que recibían una suerte de visto bueno en la correspondencia que intercambiaban con Perón, durante su exilio en Madrid, y en la misma visita personalizada que concretaron. “El Cine Liberación tiene ante sí una larga pero honrosa misión: llegar a todos con la demostración fehacientemente gráfica de una experiencia demasiado elocuente como para que no

⁴ Getino, O. en Página 12, 20 de octubre de 2004.

⁵ Mestman (2009).

⁶ Solanas, F. (1995).

pueda ser comprendida y sentida.”⁷ Se plasmaba así una identificación con el líder que no siempre estuvo tan clara. Según la investigadora Ana Lusnich, a lo largo de sus películas se produce un desplazamiento y sustitución de la figura de Ernesto Che Guevara, como conductor y promotor de un tipo de lucha (las primeras versiones de “La hora de los hornos” dan testimonio de ello), por la de Juan Domingo Perón, como se puede advertir en la obra que se analizará aquí.⁸

Para adentrarse en el análisis político del film, es necesario presentar a “Los hijos de Fierro” como un llamado a la pacificación nacional que se realiza desde una voz suprema. Las continuas interpelaciones en pos de una inminente reunificación que se concretaría con el advenimiento del líder presentan una de las principales características del film. Los protagonistas se encargan de dejar bien en claro durante el transcurso del largometraje los supuestos atributos conciliadores de la figura exiliada. El discurso de Perón se muestra recurrentemente asociado al poema *Martín Fierro* de José Hernández,⁹ articulando las narrativas. La película se compone de tres momentos principales los cuales responden al tránsito político recorrido desde el exilio de Perón en 1955 hasta su regreso en 1973. La ida (o la retirada), el desierto (o el refugio), y la vuelta (o la ofensiva) conforman un intento, que se hace explícito al comienzo mismo, por evocar una identidad nacional. La trama consiste en una reinterpretación de los años abarcados en clave de la izquierda peronista. En relación a esto se advierte una transferencia en el rol del protagonista que es preciso remarcar. Mientras que *Martín Fierro* era un personaje individual, generalmente solitario, el protagonismo aquí se desplaza hacia un colectivo. El sujeto de la revolución, el protagonista de la transformación, es la clase obrera peronista, los hijos de Fierro, los herederos que van incrementando su participación durante el transcurso del film. Se podría argumentar en este punto una emergente tensión en la tan buscada articulación a la cual el director recurre continuamente. Parece forzada la ligazón entre un personaje solitario y un sector social que, si bien se pretende homogéneo, presenta una complejidad mucho mayor. Empero, se allana la identificación argumentada en la figura del exilio. Cine Liberación interpreta que en esos veinte años los trabajadores sufrieron un exilio en su propia tierra,

⁷ Perón, J. En correspondencia a Cine Liberación, 10 de marzo de 1971. en Archivo de Octavio Getino www.octaviogetinocine.blogspot.com

⁸ Lusnich (2006).

⁹ Hernández (1872).



un gran exilio interior por el cual ellos mismos pasaron, y que les permite asociar sus experiencias a las vividas por el gaucho del siglo XIX.

Una de las características centrales de la obra es la referencia reinterpretativa no sólo para un tiempo pasado, sino para lo que se vivía en el presente y para lo que continuaría en el futuro. En este sentido cabe destacar que los directores no realizan solamente una versión de la historia, sino que buscan interpelar al espectador en cuestiones coyunturales de una gran importancia para el devenir político. Esta pretensión, que emerge y se hace explícita en algunas ocasiones, atraviesa el desarrollo del film y permite advertir su incidencia en el abordaje del pasado nacional. Uno de los destinos manifiestos que aparecen es la predicción de un futuro de paz y libertad para la Patria. Cuando se focaliza en este punto se advierte que la sola presencia del líder podría garantizar la realización pacífica para la cual la República se encontraría destinada desde su conformación. Si bien con respecto al desarrollo político que tuvo la región en el siglo XIX no se producen referencias analíticas, sí se advierte la ruptura con la administración de Rivadavia. La línea Mayo-Caseros-Perón no se conjuga de modo explícito en el film, empero el rechazo a su figura se expresa en el marco de un tinte antiimperialista que identifica al “imperio” como un sujeto, autónomo de cualquier tipo de referencia territorial. Resulta interesante la construcción simbólica que se realiza dado que la misma le permite remitir al calificativo de un modo atemporal y encontrar así un nuevo lazo en su cadena de articulaciones con la figura de Martín Fierro. El hombre de la pampa era perseguido por el mismo imperio al que se necesitaba combatir desde su coyuntura, en tanto enemigos del mismo enemigo, la identificación se va solidificando a lo largo de la película.

La resistencia se ejercía no solo hacia ese enemigo externo que se graficaba en la figura del imperio, sino que a nivel interior se encontraban elementos a combatir, tan peligrosos como los foráneos. La crítica frente a la corrupción y las carencias de la “burocracia sindical” cuenta con un espacio importante en el largometraje. El personaje del Viejo Vizcacha se plasmó identificado a la corruptela, al tráfuga que elige los arreglos turbios, carente de ideales, y su caracterización se argumentó con su famosa frase “hacete amigo del juez”¹⁰. Los conflictos al interior de los sindicatos y las vicisitudes atravesadas por la Confederación General del Trabajo (CGT) introducen otro

¹⁰ Hernández (1872) 166. 2º parte, canto XV.



componente fundamental en el análisis político que realizan los directores. El sectarismo comenzaba a manifestarse en el período del “desierto” y los cuestionamientos empezaban a emerger. Los mismos hijos de Fierro se preguntaban por el carácter revolucionario de su líder, mientras que otros ambiciosos se permitían la intención de reemplazarlo en la conducción. Estos personajes se presentaban asociados a gremialistas corruptos lo que permite inferir la crítica direccionada a los sectores que se autoproclamaban “peronistas de la primera hora”, sin embargo ninguna referencia se realiza de modo explícito en la película. Ante esta etapa de turbulencia en la identificación con esa voz suprema, los directores exponen su certeza: “respetar solo a Fierro”. Como se desprende de la mención anterior, el nombre de Perón no es esbozado siquiera una vez a lo largo del film, su figura se presenta, en un esfuerzo metodológico notorio, asociada a la de Martín Fierro. Perón y Fierro se confunden en un mismo símbolo, adquiriendo con esta operación, atributos y cargas de sentido que le eran propias al poema de Hernández.

Las manifestaciones de lealtad para con el líder ausente se expresan recurrentemente. Los escenarios elegidos para explicitarlas son los barrios y las fábricas, los directores intentan identificar el registro espacial al sujeto del cambio. Se advierte, una vez más, la pretensión de delimitar claramente el destinatario del mensaje. La resistencia, tanto como la lealtad, es atribuible a un actor social bien identificado, la clase obrera que se expresa en los ámbitos fabriles y locales. La descripción que se realiza para desentrañar la acción de resistencia ha despertado algunos cuestionamientos acerca del rol que se le otorga a la mujer en el proceso abarcado. El historiador Tzvi Tal presentó una serie de argumentos para dar cuenta de la marginación del género femenino en la construcción del relato. Su postura se sostiene en algunos puntos básicos: en primer lugar, advierte la ausencia de la figura de la madre en la narración sobre Fierro y sus hijos, como segundo punto, reconoce al rol de la mujer asociado en tanto complemento del hombre explicitándolo como “la costilla de Adán”, y por último crítica la feminización de la patria prisionera que espera ser rescatada por los hombres peronistas.¹¹ Sin extenderse demasiado en las consideraciones de esta autor, amerita referir aquí a una breve aclaración. El estudio realizado por el historiador carece del argumento ineludible que debería presentar su hipótesis general. El trabajo no muestra

¹¹ Tzvi Tal (2001), 148-160.

cual fue, a su entender, la verdadera participación que tuvieron las mujeres durante este período. De este modo critica la reducción que se realiza al afirmar que “su resistencia estaba en la casa” o “su lucha era poner la mesa” pero no demuestra que su accionar empírico haya pasado por otros ámbitos. Se reduce su explicación a una mera defensa de género que omite argumentarse desde las fuentes y se sintetiza como un panfleto feminista. Si bien las mujeres no forman parte de los protagonistas principales de la película, su presencia se advierte en cada una de las manifestaciones, cuestión que permite afirmar a otros analistas que la resistencia feminista se encuentra fácilmente a lo largo del film: “En la primera parte del film se comprenden [...] las traiciones de la cúpula sindical y la resistencia femenina.”¹²

La parte final de la película, caracterizada como “la vuelta”, pretende dar cuenta del período agitado que se sucedió desde 1970 hasta 1973. Con la certeza de que “la historia se acelera”, se plasma para los hijos de Fierro una cruda realidad donde las opciones son el exilio o la tortura. Un nivel de desconcierto e incertidumbre emerge de las narrativas empleadas que, no obstante, intentará superarse con la tan ansiada vuelta del líder exiliado. Con respecto a su figura cabe destacar que no se muestra exenta de las dudas manifiestas, sin embargo se adscribe desde el film a la teoría del “cerco” para despegarlo de las reacciones que la represión militar comenzaba a exponer en sociedad.¹³ Durante las escenas finales del rodaje se transmite el mensaje de la inminente ruptura del cerco por parte del retornado, lo que clarificaría su visión para discernir las realidades del contexto presente. Pese a que la película terminó de rodarse en 1975, con la ruptura entre Perón y los sectores más radicales de la izquierda peronista consumada a fines de 1973,¹⁴ y con la muerte del evocado presidente en 1974, la imagen del líder permanece impoluta durante todo el largometraje. Los años que se sucedieron desde el final del período abarcado en la película, hasta el momento de su culminación estuvieron signados por una serie de acontecimientos de gran impacto. Empero, la posibilidad de un país pacificado con sólidos elementos de unidad recaía, para los integrantes de Cine Liberación, en el retorno de “Fierro”, en la vuelta de Perón al gobierno. Esta cuestión amerita una consideración particular, el director parece omitir todo lo sucedido desde su pasaje a la clandestinidad. La película finaliza con un tinte de

¹² Lusnich (2006)

¹³ Feinmann (2008) clase 98, p. 2.

¹⁴ Gasparini (1988), 48-80.

esperanza especificando en el “pueblo” como el heredero del proceso, si bien se reconoce un cierto misterio con respecto a lo que podría acontecer, se acude de inmediato a la voz del líder que expresa su objetivo de unir a los argentinos y reconstruir el país. La situación al finalizar el rodaje distaba mucho de lo presentado en la ficción, pero llamativamente el contexto final no produjo un epílogo estructurado a su acorde. La figura de Perón se redimía de todo acontecimiento futuro, su vuelta se identificaba con el retorno de la unidad y la esperanza para la transformación, sin embargo la práctica política pronto se encargaría de desestimar las certezas.

Los hijos de Fierro, dimensión cultural

La película aquí analizada presenta una dimensión cultural para su estudio que aporta elementos a las tramas de sentido atribuidas al símbolo gaucho y a la tradición nacional. La elección del director, que colocó al gaucho Martín Fierro como eje metafórico de todo su film, permite advertir una serie de cuestiones que ameritan focalizar la atención en ellas. La carga simbólica que se le atribuye al protagonista del libro de Hernández, las características que asume el hombre de la pampa, y la identificación de éste con la figura de la “Patria”, son elementos a tener a cuenta para complementar el análisis del film. A su vez plasman una reconstrucción de la tradición nacional que aparenta estar consolidada para la época y que expresa en el gaucho su referente máximo.

La legitimidad que se le otorga al *Martín Fierro* y, junto con él, a la figura del gaucho para identificarse con un pasado nacional no fue una característica fija a lo largo de la historia. La filiación de Fierro con las capas populares parece no dudarse para el contexto en el que se rodó la película, sin embargo su símbolo fue recurrentemente sometido a múltiples interpretaciones. Hacia fines del siglo XIX una imagen de gaucho caracterizada por elementos poco virtuosos se presentaba como hegemónica para recordar su figura. Asociada a las expresiones artísticas de diversa literatura gauchesca, como *Juan Moreira*,¹⁵ y obras teatrales, como las desarrolladas por el circo criollo de los hermanos Podestá,¹⁶ se gestaba un gaucho matrero, de bajo nivel moral, con atributos para nada destacables. El poema de Hernández no estuvo exento de los

¹⁵ Gutiérrez (1878)

¹⁶ Castagnino (1959)



vaivenes interpretativos. Su obra trascendió el clásico público lector de la ciudad porteña y comenzó a circular por canales alternativos, casi nunca utilizados hasta el momento. Su presencia en las pulperías y la lectura en voz alta alrededor del fogón enlazaron su imagen con sectores populares de la campaña que advirtieron una pronta identificación con el protagonista.¹⁷ Sin embargo el trabajo de José Hernández sería finalmente reconocido gracias a los aportes de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones a fines de la primera década del siglo XX. Sobre todo las conferencias de este último consolidaron la obra como referencia de la literatura nacional.

La oficialización del gaucho como símbolo de la tradición y referente identitario de la nacionalidad se produjo, en la provincia de Buenos Aires, en el año 1939. De carácter unánime se sancionó la ley que instituía la celebración del Día de la Tradición cada 10 de noviembre en honor al natalicio del autor de *Martín Fierro*. El gaucho obtenía su reconocimiento oficial y se incorporaba al panteón de héroes patricios que había establecido el proceso independentista. Empero, algunas voces, que sostenían la convicción de un gaucho que ameritaba el olvido más que la exaltación, se seguían haciendo escuchar. A principios de la década del cuarenta, Julio Pedro Echagüe, periodista de la revista *Atlántida*, no dudaba en caracterizar al hombre de la pampa como “ese personaje roto, sucio, inútil y petulante, descomedido, escandaloso, ratero y haragán”.¹⁸ Es interesante referirse a la cita analizando el gaucho que se presenta en *Los Hijos de Fierro*, aparece aquí un contraste necesario de remarcar. Al parecer, si se compara la descripción realizada por el periodista con la del director del film, se estarían remitiendo a dos personajes disímiles que nada tiene que ver el uno con el otro, sin embargo remiten a dos construcciones opuestas para un mismo sujeto. Mucho se ha debatido en torno a su figura, su existencia y su símbolo, sin embargo no es pertinente al presente estudio reproducir estas cuestiones. Sí se pretende dar cuenta de la legitimidad que porta la figura del gaucho para remitir a un pasado nacional. A la hora de evocar un elemento aglutinador que interpele a los espectadores, en tanto sujetos con una historia en común, se presenta a *Martín Fierro*. Esto permite inferir una favorable recepción de su figura y sus atributos remarcados durante el film que establecen una ligazón de los actores de la época con una tradición rural personificada en su figura.

¹⁷ Cattaruzza y Eujanian (2003), 222-238.

¹⁸ *Revista Atlántida*, julio de 1943.



Las características atribuibles para referir al hombre de la pampa han sido múltiples, desde el más haragán al más trabajador, desde el más valiente al más cobarde, se podrían establecer numerosas relaciones con las construcciones y reconstrucciones a las que su figura se fue sometiendo. Desde la película analizada se presentan dos atributos que formaron parte del proceso que elevó su figura a símbolo tradicional de la República Argentina. El gaucho-soldado que no vacila en tomar las armas para el cometido de justicia fue evocado en diversos pasajes de nuestra historia nacional. “Fue vanguardia victoriosa y arrolladora en las gestas de la emancipación; barrera de lanzas invencibles con Güemes, en Humahuaca; pecho desnudo y corvo filoso en los escuadrones de Pueyrredón; diabólico danzarín guerrero en el Pozo de Vargas; granadero con el Gran Capitán en Chacabuco y Maipú; y ariete, siete veces formidable, en Río Bamba”.¹⁹ La cita de una agrupación tradicionalista remarca los atributos que suelen exaltarse cuando se trata de elevar su figura. Una operación similar se realizó al momento de sancionar la ley anteriormente mencionada. La pretensión de establecer al gaucho como gestor de la independencia lo identifica con los “próceres” de la Revolución de Mayo. Es preciso remarcar que esta argumentación se extiende cuando atendemos las intenciones del director de la película. Con la identificación Fierro-Perón se tiende un lazo que va más allá del personaje campero y que se corresponde a un pasado rural. Con la imagen de gaucho, consolidada como actor protagónico del proceso revolucionario, se tiende una línea con el pasado nacional desde las primeras décadas del siglo XIX. Emerge así, de modo subyacente, el concepto de continuidad para dar cuenta de la figura de Perón, el líder aparece asociado entonces a la historia nacional estableciéndose como portador y representante de un pasado común.

Un elemento que se presenta en el abordaje analítico del film es la caracterización del gaucho como víctima de presiones y manejos externos. Cercado por las situaciones coyunturales, el personaje es obligado al exilio donde comienza su largo peregrinar por los caminos de la desolación y el desarraigo. En este punto aparece una identificación con la descripción de gaucho-mártir que se estableció para oficializar su imagen. El dar la vida por la patria, el sacrificarse en pos de un objetivo mayor, son elementos recurrentes para referir a la suerte del gaucho con el devenir del progreso. Se construía así una imagen desinteresada de éste que era capaz de anteponer el bienestar

¹⁹ Correspondencia de F. Timpone al director de Revista Atlántida Francisco Ortiga Anckermann, 13 de Julio de 1943. Archivo de Agrupación Bases, tomo IV.

general a sus motivaciones personales. Esa capacidad de sufrir se plasma en la película identificando al exilio con el desierto. El dolor de Fierro es en verdad el dolor de Perón que se pretende víctima de la situación pos Golpe de Estado de 1955. Es el gaucho que resiste y no se rinde, es el hombre que denuncia las injusticias y las sufre en carne propia, es la primera parte del poema de Hernández y lo que intenta plasmar “Los Hijos de Fierro”.²⁰

La actualización de *Martín Fierro* que se realiza en la película contiene otros componentes que ameritan su estudio. Un elemento importante remite a la cuestión de la identidad en tanto asociada a la nacionalidad. El gaucho fue identificado en numerosas ocasiones como personificación misma de la patria. Al representarse como portador de la tradición, que tenía el objetivo asignado de contribuir a la conformación de una identidad nacional, su evocación resultó fundamental como gestor de unidad. El contexto que atravesó la oficialización del hombre de la pampa como símbolo nacional, se caracterizaba por un manifiesto temor, por parte de las autoridades conservadoras dominantes, frente a la presencia extranjera y las “ideas disolventes” que se filtraban desde el otro lado del Atlántico.²¹ El llamado urgente a la identidad nacional respondía a ese contexto de posible fragmentación que advertían los gobernantes y que amenazaba el *statu quo* político de la época. En el film de Cine Liberación el sectarismo y la fragmentación del movimiento se plasman en distintos pasajes de la obra. Los intereses encontrados se ponen de manifiesto en ausencia del líder. El Fierro que fue evocado décadas atrás para unir a los argentinos en una misma identidad, reconociendo un pasado común, era llamado por el pueblo que clamaba su regreso para sortear las diferencias y aglutinar a todos. El director encontró en el protagonista de Hernández un símbolo de unidad, y en su forzada identificación con Perón le atribuía al exiliado la misma capacidad de elemento aglutinador.

Una última referencia a las analogías establecidas entre los dos protagonistas debe remitir al carácter pacificador del cual se dota a Perón en el largometraje. Como se mencionó anteriormente el contexto que determinó su regreso estaba signado por altos componentes de violencia. A su vez, la consolidación del gaucho como símbolo patrio se produjo en una coyuntura marcada por la Segunda Guerra Mundial. Si bien no se lo consideró como elemento necesario para establecer condiciones pacíficas al interior del

²⁰ Lusnich (2006)

²¹ Discurso del Ministro Ing. Bustillo en *La Gaceta*. 26 de Noviembre de 1939.



territorio nacional, sí se presentó su evocación y festejo como “[...] el fortalecimiento de nuestra personalidad [...] para crecer puliendo defectos y presentarnos ante las naciones del mundo, especialmente frente a Europa, como un comienzo de realización de esa promesa de paz, justicia y libertad que por momentos parece imposible en el viejo mundo [...]”²² Las palabras oficiales no distan mucho de los argumentos presentados por la prensa gráfica donde se exaltaba su figura gestora de un “oasis de paz en el mundo”.²³ La articulación de Perón con Fierro otorgaba así un elemento necesario en la reconstrucción de su figura que realizaron los productores. Perón, al igual que Fierro, era garante de paz, en tanto elemento unificador y gestor de una identidad común. Ambos elementos simbólicos se erigían como respuesta a un supuesto clamor popular por sus figuras. Solo bajo lo presentado para el período de la resistencia se puede considerar el atributo de pacificador *per se* sin atender una serie de elementos que convergían en la sociedad de principios de los setenta, omitidos en las conclusiones del film.

A modo de conclusión

La elección del personaje de José Hernández para remitir, sin nombrarlo, a la figura de Juan Domingo Perón resulta una operación osada. En primer lugar, las polémicas que despertó *Martín Fierro*, y las diversas interpretaciones que atravesaron la historia del símbolo gaucho, facilitan la adscripción a distintas caracterizaciones. Por otra parte, las diferencias notorias que se evidencian en la comparación entre la primera y la segunda parte de la obra contribuyen a esa posibilidad. La particularidad del objeto de comparación le permitió al director hallar en el gaucho componentes característicos de la imagen de Perón que necesitaba resaltar en el film. A los encargados del rodaje poco parece importarles “La vuelta de Martín Fierro” narrada por Hernández donde se moderan algunas de las cuestiones presentadas en el comienzo y se muestra una actitud que favorece la integración del gaucho al mundo “civilizado”.²⁴ La reconstrucción de su figura que realiza el film lo dota de condiciones de resistencia frente a las injusticias de la época. Su descripción se compone de elementos que van desde su carácter guerrero a

²² Discurso del diputado Carlos Sanchez Viamonte, 9 de Agosto de 1939.

²³ *Revista Figuritas*, 19 de Noviembre de 1943.

²⁴ Lusnich (2006)



su figura pacificadora. Cada atributo se corresponde a las características del líder exiliado en Madrid, en Fierro se encuentra el personaje adecuado para atribuir sentidos y significados.

El personaje del gaucho pampeano se encuentra en la “memoria popular” a la cuál Cine Liberación apela recurrentemente en la película. Pretendiéndose portadores del recuerdo colectivo se plasman los supuestos intereses del pueblo que conjuga en sus recuerdos la figura del General ausente. Como se la evocó a fines de la década del treinta desde los sectores gobernantes para consolidar en el gaucho un referente identitario nacional, la memoria popular vuelve a ser llamada para consolidar en la imagen de Perón el elemento aglutinador de la década del setenta. Un referente que se muestra como continuidad en relación a la línea evolutiva que marcaron las características esenciales de la nación. A través de Fierro, Perón se legitima como heredero del proceso independentista. Recurrir al pasado para legitimar condiciones presentes no resulta una novedad, empero es necesario remarcar que la identificación Perón-Fierro no remite exclusivamente al libro de Hernández sino a toda la carga simbólica que esta imagen de gaucho conllevaba a comienzos de la década del setenta.

La cuestión de la herencia es un punto complejo para focalizar en el estudio de la obra. La trama de la película intenta reconstruir el período de la resistencia peronista y el rol protagónico desarrollado por el “pueblo” en el contexto. Así como los herederos del gaucho de la pampa seríamos todos los argentinos, dado que se corresponde a nuestro pasado común y nuestra historia nacional, los herederos de Fierro serían sus hijos, los que llevaron adelante la resistencia y en quienes se condensa la voluntad del pueblo. “El pueblo es la sucesión de lo que se está contando” sostiene el film en sus palabras finales. La idea de continuidad no se rompe con el regreso del líder sino que ata un cabo más que corresponde a la figura del pueblo, el proceso continúa en el accionar del mismo.

La compleja tarea de realizar una asociación entre el líder peronista y el personaje más importante de la literatura nacional solo se explica desde las premisas sostenidas por los integrantes de Cine Liberación: utilizar la expresión artística como una herramienta de propaganda política que pretende interpelar al espectador hacia un objetivo determinado. La forzosa relación presentada en el largometraje supone un abandono de las exigencias argumentativas que se correspondan con fuentes y similitudes reales. Se sostiene en las diversas interpretaciones a las que el personaje se



presta, de las cuales algunas son utilizadas aquí para consolidar una imagen del líder como máximo referente de una identidad común. Un referente impoluto que garantiza la paz y la unidad para un país que no la encuentra, y que sostiene en la figura de sus hijos a los herederos naturales del proceso en marcha.

Bibliografía

- * Amaral, Samuel “trabajo y trabajadores rurales en Buenos Aires a fines del siglo XVIII”; Mayo, Carlos “¿Una pampa sin gauchos?”; Garavaglia, Juan Carlos “¿Existieron los gauchos?; Gelman, Jorge, “¿Gauchos o campesinos? En *Anuario IEHS*, II 1987, 23-95.
- * Castagnino, R. *Centurias del circo criollo*. Buenos Aires; Perrot, 1959.
- * Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian. *Políticas de la historia, Argentina 1860-1960*. Buenos Aires-Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- * Devoto, F. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2006.
- * Feinmann, J. “Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina”, en Suplemento especial de *Página 12*. 2008.
- * Fradkin, Raúl “Centaures de la pampa. Le gaucho, entre l’histoire et le mythe” en *Annales HSS*, janvier-fevrier N°1, 2003.
- * Gasparini, J. *Montoneros final de cuentas*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- * Gutiérrez, E. *Juan Moreira*. Buenos Aires; Centro Editor de América Latina, 1980.
- * Hernandez, J. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa, 1872.
- * Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, comp. *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Crítica, 1983.



- * Lusnich, A. “Perón y las armas. Los hijos de Fierro. Estrategias narrativas y espectaculares en un film tardío del cine político argentino” en *El peronismo políticas culturales*, 2006.
- * Mestman, M. “Raros e ineditos del Grupo Cine Liberación”. 2009.
- * Ollier, M. *Golpe o Revolución. La violencia legitimada, Argentina 1966-1973*. Buenos Aires; EDUNTREF, 2005.
- * Solanas, F. “La Hora de los Hornos: viaje histórico del cine argentino” en *Asi de Simple 1*. Santa Fe de Bogotá; Editorial Voluntad, 1995.
- * Tzvi Tal. “Inclusión política y exclusión genérica: metáfora familiar en las películas de Grupo Cine Liberación” en *Revista de Sociedad, Cultura y Política*, N° 17.