

HERMÓGENES CAYO: UN ANÁLISIS CINEMATográfico CONTEMPORÁNEO¹

Prelorán, Jorge (director),
Argentina, 1969, 68 minutos duración

La siguiente reseña trata sobre la película de Jorge Prelorán, *Hermógenes Cayo* estrenada en 1969 y filmada integralmente en la Puna argentina. Prelorán, nacido en 1933 en Buenos Aires, es considerado uno de los cineastas etnográficos más destacados en Latinoamérica. Su postura documental apunta a denunciar los diferentes procesos de trasculturación en las regiones rurales argentinas y la influencia que los factores tecnológicos ejercen al respecto. La marginalidad estará siempre presente en los films del cineasta argentino. En consecuencia, además ha indagado en temas relacionados con la discriminación y el prejuicio como así también en describir y explicar las diferentes formas de explotación y sustitución de la sociedad moderna sobre los pueblos “originarios”. Entre su filmografía se observan *Venganza* (1954), *Ocurrido en Hualfín* (1965), *Hermógenes Cayo* (1967), la cual nos convoca en esta ocasión), *Chucalezna* (1968), *Medardo Pantoja* (1969), *La Iglesia de Yavi* (1972), *Cochengo Miranda* (1975) y *Castelao* (1980).

Hermógenes Cayo tiene como film una duración exacta de 68 minutos, y fue llevada a cabo con asesoría musical de Leda Valladares, guionada por el mismo Prelorán y argumento de Isabel Franco. El relato del film busca la primera persona del protagonista Hermógenes Cayo se desempeñó toda su vida como santero y telero donde pintaba retratos con temperas o tallaba imágenes religiosas en madera. Cayo falleció un año antes del estreno del film en 1968, pero fue recién en Marzo de 2006 que sus obras (70 piezas) luego de ser restauradas por la Fundación antorchas fueron exhibidas en el museo de Arte Popular José Hernández durante la denominada “noche de los museos”². Más específicamente, 70 piezas de la colección Barbieri fueron donadas al Museo José Hernández en 2001 cuyo monto de restauración alcanzó los 33.000 pesos argentinos.

El rodaje comienza mostrando un paisaje desierto, rodado de montañas; el sentimiento que transmite es de una absoluta soledad. Hermógenes y su mujer,

¹ La reseña de referencia surgió como un trabajo del Seminario Antropología Visual cursado durante 2008 en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Argentina) bajo correcciones de la Dra. Silvia Hirsch. Este curso es parte de la Diplomatura en Antropología Social y Política que dicta la misma Institución.

² Pogoriles, Eduardo, “Uno de los grandes tesoros de la cultura criolla está a salvo”, Columna Diario Clarín, 10 de Octubre de 2005.

ANDES 21



MAXIMILIANO
KORSTANJE

describen cuales son sus tareas, como hacen el hilado que luego venden por muy pocas monedas; y sobre todo de aquello que no tienen. El film, resalta una y otra vez todas las privaciones que experimentan Hermógenes y su familia con respecto a los recursos de su entorno. Incluso, para traer agua se deben recorrer 8 kms, solución que vendría si se trasladara la casa hasta el agua; pero Hermógenes dice que la casa estaba desde mucho tiempo atrás y prefiere caminar diariamente esa distancia.

Se contraponen en este punto, lo que se puede denominar el lugar antropológico históricamente situado y generador de identidad, con las diferentes privaciones del propio medio en donde está inserto ese punto de referencia. La próxima escena, se refiere al carnaval festejado en la zona donde se lo llama “la fiesta del diablo”; en este festejo se puede observar como aparecen diferentes personajes a caballo, a los gritos y bebiendo algún tipo de licor. Finalmente, la cámara descansa la mirada en un grupo de hombres totalmente alcoholizados. Si bien es un tema complejo, el carnaval tiene sus orígenes en las famosas “fiestas saturnalias” en Roma antigua, donde se festejaba el tiempo en que los hombres eran iguales. Durante este proceso, las jerarquías se abolían y los esclavos ocupaban el rol de sus amos. Luego para la edad media, pasó a llamarse una fiesta demoníaca y a ser perseguida por la Iglesia ya que encarnaba una cierta clase de caos organizacional. (Solá, 2004) (Korstanje, 2008a)³.

La película prosigue, mostrando los paisajes de la zona y haciendo referencia al clima. Hermógenes muestra al cineasta, diferentes imágenes religiosas de culto católico o cristiano. Paradójicamente, el protagonista muestra por primera vez el interior de su casa. Cuenta asimismo, y relata Hermógenes el momento en que fueron a pedir a Buenos Aires (1946) por las tierras de sus antepasados (malón de

³ Tanto en Roma como en la actualidad, a este tipo de eventos se los puede comprender como un rito de expiación en el cual se invierte el orden social cotidiano en forma temporaria. No puede hablarse de descontrol, ya que dentro de sus parámetros y ritos está controlado, sino de “inversión del orden social”; por ese motivo se encuentra presente el alcohol como mecanismo evasivo. Los sentimientos de culpa, derivados de la coacción y el sometimiento influyen en la percepción del propio individuo sobre el futuro (también en forma subordinada y coactiva). El razonamiento es simple a grandes rasgos, de la manera en que yo someto a “mis iguales” (en ocasiones infra-humanizados por el propio dominador), así los dioses me someterán a mí (también desvalorizándome). Por tanto, existen en la mayoría de las sociedades del globo ciertos rituales de expiación, inversión o perdón; donde lo que subyace, inevitablemente, es una suplica y un llamado al mantenimiento del orden por medio de la escenificación temporal del descontrol. Roma no tenía ningún reparo en dominar (pacificar) a la mayoría de los pueblos conocidos, a veces por el arte de la política a veces por la violencia y la guerra. Sin embargo, temían notablemente a los terremotos y otros desastres naturales como formas de venganza de los dioses hacia ellos. De esta manera, surge la *supplicatio* (suplica) la cual consistía en sacar del templo a todas las imágenes de los dioses para implorar perdón y benevolencia. Estos rituales, generalmente eran realizados en épocas de desastres naturales a gran escala. Grimal, Pierre, *El Helenismo y el Auge de Roma: el mundo mediterráneo en la edad antigua II*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

la paz). Si bien, Prelorán expone ciertas fotografías de ese evento, misteriosamente nada dice Hermógenes sobre el contexto de lucha política que involucró a los actores históricos en el Malón de la Paz. Claro que, reemplaza ese hecho por medio de la admiración que éste siente por la religión católica y sus símbolos dominantes. Los propios aparatos ideológicos o institucionales, permiten precisamente esa especie de memoria parcial, mutilada la cual resalta ciertos símbolos y olvida otros. (Douglas, 1996)

Hermógenes, en este momento deja de hablar de lo que carece, y comienza a contar sus vivencias cuando visitó la Basílica de Lujan, los adornos de ese templo y comenta haberse hecho devoto de la Virgen de Lujan una vez regresado; la frase “yo soy el esclavo” resume y condensa parte de los sentimientos en esta clase de apego sagrado entre el protagonista y la religión católica. Por ningún motivo, aun cuando pueden verse símbolos de religiosidad sincréticos, Hermógenes hace referencia a la religión de sus antepasados. Asimismo, se observan varias escenas en donde éste pinta el calvario de Cristo y trata de plasmar su sufrimiento en ese proceso.

Luego, Hermógenes emprende un viaje con su hijo a un pueblo cercano para que conozca el tren. En el mismo, como no podía ser de otra manera se encomienda a la virgen y luego una vez regresado pinta los paisajes por donde estuvo. En primer plano, se observan dos cuadros muy similares en su escenificación al pequeño pueblo donde Hermógenes había estado con su hijo. La religión no es estática a un lugar determinado sino que por el contrario acompaña y protege también cuando se está fuera del hogar antropológico. Pero el punto central, se encuentra en su casamiento bajo liturgia católica (aunque también se observan símbolos de la religión de etnia quechua). Prelorán apunta a la posición de un sujeto auto-narrándose sus propias experiencias; para Hermógenes su anhelo es “*que toda la familia prospere y que reine la paz en su República pero sólo Dios sabrá*”.

Cuando habla de su República, parece hacer referencia a la Argentina como construcción nacional y no a un Estado Quechua; este hecho fundamenta junto con la influencia religiosa la cosmovisión que Hermógenes tiene en cuanto a su mundo. Entre otras formas, las causas y sentidos adquiridos que el protagonista tiene para explicar su propia pobreza. Su estar en el mundo, sobre todo en un mundo sin muchas riquezas, es un pasaje hacia otra vida de abundancia espiritual. Un claro ejemplo, de “falsa consciencia” estatuida por un aparato burocrático (político, económico y militar) cuyas reminiscencias vienen del pasado hispánico en América. (Marx, 1985). O lo que es más elocuente aún, el criticismo nietzcheniano en cuanto a la dominación del *logos sobre el pathos*”. (Nietzsche, 2003)

Una religión que bajo términos etimológicos significa re unificación (del latín religare), ata a Hermógenes en un espacio temporal y un contexto político especí-

MAXIMILIANO
KORSTANJE

HERMÓGENES
CAYO: UN
ANÁLISIS
CINEMATOGRAFICO
CONTEMPORANEO

Pág. 349 a 354

Pág. 351

fico. Existe, entonces, o parece haber una relación explicativa entre la privación material y la adquisición de una forma o liturgia religiosa (como forma compensatoria). En este sentido, el profesor Alejandro Frigerio nos explica existen en los movimientos religiosos dos tipos de compensadores específicos y generales. Según el autor, los individuos buscan lo que perciben como recompensas evitando así los costes; los compensadores, los cuales no son otra cosa que creencias, les permiten justificar la limitación por medio de otros elementos como la promesa, la devoción o el sacrificio.

Explica Frigerio, “*la noción de compensador es la clave para su teoría de la religión, y se halla en la base de su distinción entre magia y religión*” (Frigerio, 1999). Dependiendo de la posición que tomen los compensadores estos pueden ir desde lo general (abstracto) hacia lo específico (concreto). En otras palabras, la promesa de una mejor vida en el otro mundo se convierte en un compensador general mientras que la adquisición de un mejor sueldo en el trabajo se refiere a un compensador específico. Para ciertas necesidades se utilizan a los “santos populares” mientras para otras de mayor peso se utilizan figuras de una religiosidad más marcada como Cristo, Dios, el Espíritu Santo entre otros. Ello no es exclusivo del cristianismo sino también aplicaría para otras “religiones” de naturaleza mesiánica. (Korstanje, 2008b)

En resumidas cuentas, tanto el catolicismo como su forma anterior, el cristianismo obedecen a una mitología en donde se profesan la humildad, la pobreza y privación; claro que como dijo Max Weber, se trata de una religión de alfareros y de individuos cuya máxima aspiración es liberarse de la opresión política y material; el hecho de haber corporizado al propio Dios a la imagen de los hombres ha generado una igualdad sobre todos ellos; es decir, todos los hombres son iguales ante Dios porque Dios se ha hecho hombre. (Weber, 1978)

En este sentido, se nota un vínculo entre las propias privaciones de Hérmogenes, y su devoción a una religión la cual precisamente profesa y habla sobre esas carencias. Taxativamente, Hérmogenes comienza la película hablando de lo que no tiene (privación), y la finaliza haciendo expresa referencia de lo que sí tiene (devoción religiosa) y reemplaza su privación material con súplica espiritual. Entonces, conviene hacer una diferencia conceptual entre *espiritualidad*, como un elemento de adaptación humano a-histórico e irrenunciable (y en esto erraron los pensadores agnósticos alemanes del XIX y el XX) y la religión, como forma institucional histórica y normativa con fines a articular políticamente la espiritualidad humana. Este tema no sólo invita a una reflexión de mayor profundidad, sino establece cierta relación entre tres tópicos que comúnmente se estudian por separado: necesidad, religión y trascendencia.

Finalmente, luego de lo expuesto puede afirmarse que *Hermógenes Cayo, un imaginero de la Puna* no es sólo un film entre tantos del cine argentino, sino que también debe ser considerado una obra de gran valía en la cual se resalta un estilo de vida, segregado, olvidado y a veces oculto de los diferentes “pueblos quechuas”. El aporte fundamental de Jorge Prelorán en esta clase de filmografías es importante desde dos perspectivas; una es documental ya que aporta material etnográfico por el cual se permite trazar ejes teóricos y analizar discursos políticos insertos en una trama subjetivamente sentida; la otra es metodológica, desde el momento en que provee al protagonista una voz y espacio propio permitiéndole a éste crear un eje discursivo propio. A tal efecto, Prelorán combina (en sus trabajos) relatos narrados auto-biográficamente con escenas de paisajes, el rostro del entrevistado en primer plano, y los objetos fruto de su trabajo como artesano y pintor. A través del film de referencia, se puede observar que la posición de la cámara ha sido fijada en el mismo ángulo del los ojos y el rostro del protagonista (encuadrada dentro de un estilo ángulo neutro).

Por los motivos expuestos y por todas sus obras filmográficas, Jorge Prelorán es actualmente considerado uno de los cineastas más reconocidos en una línea de cine independiente y tercermundista como el de Fernando Birri, Octavio Getino o Fernando (Pino) Solanas. Esta corriente “revolucionaria-política” dentro del cine latinoamericano ha sabido guardarse un lugar de privilegio. Una de sus características distintivas es la necesidad de trascender la pasividad del cine como objeto subordinado a la lógica industrial y hegemónica de los Estados Unidos. Según la consigna que el cine debe ayudar a reflexionar sobre ciertos problemas de la vida social, Prelorán enfatiza sus trabajos en las relaciones de subordinación y hegemonía colonial a la vez que plantea un mensaje claro y coherente en “la consciencia del ser” frente a las estructuras políticas.

Maximiliano Korstanje

MAXIMILIANO
KORSTANJE

HERMÓGENES
CAYO: UN
ANÁLISIS
CINEMATOGRAFICO
CONTEMPORÁNEO