

INSCRIPCIÓN DEL MITO EL FAMILIAR EN LA SERIE TELEVISIVA *EL APARECIDO*, DE MARIANO ROSA

Ana Gabriela Aban*

Resumen

En este artículo se propone analizar la inscripción del mito El Familiar en la serie televisiva de ficción *El Aparecido* (2011) de Mariano Rosa. Filmada en el interior de Salta, y desde un formato experimental, la serie narra la historia del kolla Bernabé Montellanos, un enviado de la Pachamama que -encarnando la figura del justiciero- regresa de la muerte para enfrentarse con El Familiar.

Entendiendo que El Familiar es un emergente del folclore rural del Noroeste Argentino que nace con la industria azucarera, a partir del análisis de la trama argumental de la serie, se postula la resignificación y andinización del mito ya que se produce una inversión de su base cristiana, a la luz de una evaluación crítica de las estructuras coloniales de poder en el NOA y su supervivencia en el marco del Estado-Nación moderno.

Entre las conclusiones a las que se arriba, cabe destacar, la presencia de una dimensión política en *El Aparecido* que entra en consonancia con un proceso de democratización y federalización de ficciones televisivas contemporáneas resultantes de la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual; contribuyendo, así, a la construcción de una identidad televisiva nacional más inclusiva y menos centralista.

Palabras clave: Mitología; Cultura Andina; Nación; De-colonilidad del Poder; *El Aparecido*.

INSCRIPTION OF THE MYTH THE FAMILY IN THE TELEVISION SERIES THE APPEARED ONE, OF MARIANO ROSA

Abstract

The aim of this article is to analyze the inclusion of the myth *El Familiar* in the TV series *El Aparecido* (2011) by Mariano Rosa. This series, filmed in inland Salta and with an experimental format, narrates the story of the *kolla* Bernabé Montellanos, a Pachamama's envoy who —personifying the image of the vigilante— comes back to life in order to face *El Familiar*.

El Familiar is a product of the rural folklore of the Argentine Northwest that is born with the sugar industry. From the analysis of the series' plot, the resignification and andeanization of this myth are postulated since there is an inversion of its Christian foundation, in light of a critical assessment of the colonial power structures in the Argentine Northwest, and its survival within the framework of the modern State-Nation. Several conclusions are drawn, among them, it is worth highlighting the presence of a political dimension in *El Aparecido* that is in correspondence with a process of

* Licenciada en Letras, Becaria Doctoral del Conicet, Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura, Universidad Nacional de Tucumán. anagabrielaban@gmail.com

Recibido 18/05/2019 Aceptado 17/08/2019

democratization and federalization of contemporary television fictions resulting from the implementation of the Law on Audiovisual Communication Services; thus, contributing to the creation of a national television identity which is more inclusive and less centralist.

Keywords: Mythology; Andean Culture; Nation; Power Decolonization; *El Aparecido*.

Introducción

En este trabajo se propone analizar la inscripción del mito El Familiar en la serie televisiva de ficción *El Aparecido* (2011) de Mariano Rosa. Filmada en el interior de Salta, y desde un formato experimental, la serie narra la historia del kolla Bernabé Montellanos quien abandona su pueblo de origen para trabajar como peón golondrina en los ingenios azucareros. A partir de este hilo narrativo se van sucediendo diversos episodios que, en distintos tiempos, reconstruyen la vida, la muerte y el regreso del protagonista como “aparecido”. Encarnando la figura del justiciero, Montellanos vuelve para enfrentarse con los dueños del ingenio y con El Familiar, como último destino.

Esta serie forma parte de nuevas ficciones federales resultantes de políticas de Estado destinadas al fomento de la producción televisiva y audiovisual que, a través del INCAA¹ y con la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522 en el año 2009, implicaron no sólo la subvención a proyectos gestados en el interior del país, sino también la incorporación de contenidos regionales, en formatos muchas veces experimentales.

Ganadora por la región NOA del Concurso “Serie de Ficciones Federales” para TDA² en el año 2010, *El Aparecido* es una de las primeras ficciones televisivas que pudo ser rodada íntegramente en Salta, con actores y un equipo técnico local. Realizada por “Chulo Productora Audiovisual” con el apoyo del INCAA y la Universidad Nacional de San Martín, bajo dirección de Mariano Rosa y con guion de Alejandro Leiva, la serie se desarrolla en ocho capítulos de 26 minutos de duración cada uno. Fue emitida, entre los años 2011 y 2016, en los siguientes canales provinciales asociados a la TDA: Canal 10 Salta, Canal 11 Ushuaia, Canal 28 Chaco, Canal 4 Bolougne TV de Buenos Aires, Canal 4 El Dorado de Misiones, Canal 7 Chubut, Canal 9 La Rioja, COLSECOR de Córdoba y Cooperativa Eléctrica La Pampa³. Participó en diversos certámenes, entre los cuales cabe destacar el Festival Internacional de Cine de Almería (2013), en el que *El Aparecido* se presentó en formato de largometraje, compartiendo pantalla con *Django desencadenado* (2012) de Quentin Tarantino.

En cuanto a los realizadores de la serie, es importante consignar que su director, Mariano Rosa, cuenta con una trayectoria afianzada en el campo audiovisual salteño. Su formación estuvo asociada a la figura de Alejandro Arroz, reconocido cineasta salteño que contribuyó al desarrollo del ámbito audiovisual local tanto con sus vastas producciones fílmicas como con la gestación de espacios de formación destinados a jóvenes cineastas de la región⁴. A su vez, en varias de sus realizaciones, Rosa trabajó junto a Alejandro Leiva como coguionista. Por su parte, la animación y el pasaje al comic de algunos momentos de la serie estuvo a cargo dos artistas locales: el dibujante Ángel Quipildor y el caricaturista Felipe Mendoza.

Entre los estudios ya existentes sobre *El Aparecido*, en estas páginas se dialoga con los aportes de Víctor Arancibia (2015) y Ana Grünig (2016) quienes brindan datos relevantes en cuanto al género de la serie, el proceso de realización y la elección de los

actores, además de analizar algunos aspectos de *El Familiar* en la ficción dirigida por Mariano Rosa.

La contribución específica de este artículo consiste en postular la resignificación y andinización del mito a partir de una inversión de su base cristiana y a la luz de una evaluación crítica de las estructuras coloniales de poder en el NOA y su supervivencia en el marco del Estado-Nación moderno. Se entiende que lejos de reforzar una situación de opresión, *El Aparecido* aboga por visibilizar el revés de la trama de la conquista y a los sujetos sociales que aún hoy resisten los avatares del colonialismo.

Otro de los aportes radica en el intento de trazar una genealogía con producciones cinematográficas que tematizan el trabajo indígena en los ingenios. Así, la serie dirigida por Rosa -aunque desde un lenguaje experimental- recupera una problemática presente en filmes como *Horizontes de Piedra* (1956) de Román Viñoly Barreto, *Zafra* (1959) de Lucas Demare, y más recientemente en el documental *Río Arriba* (2004) de Ulises de la Orden. Se busca, con ello, contribuir al estudio y a la construcción de nuestro campo audiovisual nacional y regional.

En términos de filiación con otras narrativas fílmicas, en este trabajo se propone también un análisis de algunos aspectos de *El Aparecido* en relación con la película *El Familiar* (1972) de Octavio Getino. En este punto el trabajo de Fabiola Orquera (2013) resulta de capital importancia para trazar dicha relación por cuanto postula una lectura de la película de Getino en el marco de una mitología andina que reelabora la cuestión colonial en la historia contemporánea.

A su vez, atendiendo a la temática de este dossier, bajo la premisa de que *El Familiar* es un emergente del folclore rural del Noroeste Argentino, estas páginas versan sobre una propuesta audiovisual que busca recuperar y resignificar una narración que estuvo vigente en la región desde los inicios de la industria azucarera, como un modo de explicar el rápido y descomunal proceso de modernización e industrialización -y sus consecuencias desiguales en términos de distribución de las riquezas-, y que fue utilizada en diferentes momentos de la historia social y política del NOA para ejercer el control y el disciplinamiento de los trabajadores en los ingenios y para justificar la desaparición de los zafreiros.

Ahora bien, la inscripción del mito en la serie otorga un rol central a una comunidad originaria -la comunidad kolla- en la resolución de la historia, y la consecuente resignificación del mito. En este sentido, la ficción dirigida por Rosa incorpora la problemática de la subyugación de las comunidades y los pueblos originarios de América Latina, tanto al poder del Estado en determinadas coyunturas históricas, como al poder eclesiástico en complicidad con los propietarios de los ingenios azucareros. Por lo tanto, en este artículo se postula una lectura de la dimensión política de *El Aparecido* en cuanto actualización de la estructura narrativa del mito en el marco de una propuesta que revisa la historia regional en articulación con las estructuras coloniales de poder que aún persisten en el Noroeste Argentino y su relación con la formación de los Estado-Nación modernos.

Nuevas Ficciones Federales

Para contextualizar las circunstancias de producción de la serie dirigida por Mariano Rosa se recurre a los aportes de Alejandra Nicolosi y Noelia García, quienes indagan tanto en las políticas destinadas a la subvención de nuevas producciones audiovisuales que se materializaron en la implementación de diversos Programas y

Proyectos de fomento a la producción televisiva, como en el surgimiento de nuevos realizadores, nuevas modalidades de producción y circuitos de exhibición, y nuevos contenidos.

La sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en el año 2009 y la implementación de la TDA, abrieron un nuevo panorama para la producción audiovisual en nuestro país, en la medida en que fomentaron la realización y difusión de diversos proyectos (en distintos géneros y formatos), apuntando fundamentalmente a la descentralización de la producción y los contenidos audiovisuales.

En el caso de la producción televisiva, el Estado implementó el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales entre cuyos principales objetivos se pueden consignar: “la promoción de contenidos audiovisuales para TV”, “el fortalecimiento de las capacidades productivas de todo el territorio nacional” y “la generación de empleo” (García, 2015: 7). Se crearon entonces “las condiciones para que la emisión de señales en alta definición (HD) llegue a la televisión dentro de un proceso de democratización de nuevas voces y nuevos actores” (Ib.).

Así, en articulación con el INCAA, la Universidad Nacional de San Martín, y con otros organismos públicos como el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios, y el Consejo Interuniversitario Nacional, el Plan Operativo de Fomento impulsó, a partir del año 2010, un Programa de Concursos que convocó “a la presentación de proyectos ficcionales, documentales, cortometrajes de animación y programas de estudio, en formato serie o miniserie de 8 o 13 capítulos, de 26 o 45 min.” (Nicolosi, 2014: 3). Se trató de convocatorias “dirigidas a productoras independientes con y sin experiencia previa” que “se [clasificaron] en federales o nacionales, según se [compitiera] o no por regiones” (Ib.).

Frente a las políticas neoliberales de centralización, privatización y extranjerización de la producción y de los contenidos audiovisuales de la década menemista, las nuevas políticas se re-direccionaron hacia una paulatina descentralización, estatización y federalización de la industria televisiva y de sus contenidos, junto a la generación de nuevos puestos de trabajo en los diferentes rubros involucrados en la producción televisiva. Al respecto, Alejandra Nicolosi sostiene que:

(...) Los Concursos del Plan de Fomento a la televisión digital -impulsados por el Estado y en marco de la Ley de SCA⁵- posibilitan la emergencia de otros realizadores audiovisuales por fuera del circuito porteño como así también, el acceso a pantallas diversas, otras visiones de mundo en disputa devenidas relatos, la federalización de las fuentes de trabajo, y nuevos circuitos de exhibición de ficción (Ib.: 9).

Ahora bien, siguiendo el planteo de la autora, la implementación de estas políticas federales de fomento implicó una modificación sustancial para el campo de la producción televisiva nacional y regional, tanto en su dimensión socio-cultural como en lo económico-industrial. Consecuentemente con ello, se ampliaron las posibilidades materiales de filmar por fuera del área metropolitana y el universo simbólico de representaciones e identidades que ingresaron a la televisión pública.

En lo que se refiere al plano económico industrial, es importante tener en cuenta que la producción audiovisual “es un complejo entramado de fases productivas (pre producción, producción y posproducción) que moviliza gran cantidad de recursos técnicos y artísticos” (Nicolosi, 2014: 15). Por ello, “una concentración geográfica de la

industria audiovisual no implica solamente la centralización simbólica, sino también una fuerte concentración de la mano de obra vinculada a las Industrias Culturales (...)” (Ib.). En este sentido, la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, junto a la TDA y el Plan Operativo de Fomento, implicaron un “impulso hacia la federalización de puestos de trabajo y la consecuente movilización del sector a nivel regional” (Ib.).

En cuanto a la dimensión socio-cultural, la federalización de los contenidos audiovisuales posibilitó la incorporación de distintos actores y sectores sociales, con sus múltiples y diversas representaciones identitarias y en espacios geográficos también múltiples y diversos, lo cual fue allanando el camino para la construcción de una identidad televisiva más inclusiva y menos centralista. Por ello Nicolosi sostiene, refiriéndose al panorama de décadas anteriores:

La problemática se presenta cuando la identidad televisiva nacional (constituida por ambas dimensiones -simbólica y económica-) es hegemonizada por pocos grupos económicos y audiovisuales que construyen e instituyen como fija, unificada y natural una representación de la propia televisión basada en referencias a la clase media urbana porteña, desconsiderando problemáticas, visiones de mundo, paisajes e identidades culturales de otros lugares del país (Ib.: 4).

Nicolosi señala, entonces, que a partir de la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual “aparecen en escena otros realizadores audiovisuales y tramas ficcionales que recuperan la memoria local (diversa y situada históricamente) con sus temáticas, arquetipos y modos de narrar ausentes en la pantalla chica, durante larga data” (Ib.: 5).

En este contexto, *El Aparecido* tras haber participado del Concurso “Serie de Ficciones Federales”, como ya se ha señalado, no sólo pudo ser rodada íntegramente en Salta y con un equipo local, sino que logró además tematizar una problemática vinculada con la realidad social, cultural e histórica de la región del NOA y su mitología. Por lo tanto, como se verá a lo largo de estas páginas, la serie dirigida por Rosa, se hizo eco de un nuevo modelo de identidad televisiva nacional que se planteó desde la diferencia y la necesidad de descentralizar tanto los contenidos audiovisuales como los modos de producción.

Sobre la génesis del mito

Existen diversas y muy variadas versiones sobre el mito El Familiar. Se transcribe a continuación, a los fines más bien prácticos de exponer brevemente la trama argumental del relato, la que consigna Félix Coluccio en el *Diccionario Folclórico Argentino*:

(...) Sostiénese que el Familiar es un perro grande que ronda los ingenios azucareros cuidando los intereses de su amo con el cual tiene pacto. Vive en los sótanos del ingenio y su dueño, cada año, debe entregarle un ser humano como alimento. Si éste no cumple, peligrará la estabilidad del establecimiento. Las rondas del Familiar son siempre nocturnas, pues se asegura que de día permanece encadenado. El ser humano destinado al festín del perro, puede

luchar con el mismo y vencerlo. Para ello debe emplear un “cuchillo sin pecar” y obrar “en nombre de Dios” (1964: 155).

Sobre la génesis del mito existen también diversas explicaciones. Están aquellas que lo interpretan como un relato creado por los dueños de los ingenios para controlar y/o disciplinar a los obreros apelando al terror como mecanismo de coerción. En otros casos, se pone énfasis en el origen popular del mito y su relación con el proceso de modernización e industrialización que tuvo lugar en la región a fines del siglo XIX y principios de siglo XX. De allí que Alejandro Isla sostenga que “se trata de una coproducción (...) en la que participan tanto los sectores hegemónicos como los subalternos” (2000:135).

Más que adherir a una u otra interpretación, en estas páginas se intentará ahondar en la complejidad de un mito que, a decir de Isla, “lleva a diferentes territorios”. Así “la implantación del terror, el disciplinamiento obrero, la explicación del origen de la riqueza” (Ib.), entre otros, son algunos de los sentidos que reverberan en él.

En la línea de análisis propuesta por Eugenia Valentié, Griselda Barale y Raúl Nader, *El Familiar* nace con la industria azucarera como un modo de explicar el rápido y descomunal proceso de modernización e industrialización en la región y sus consecuencias desiguales en términos de distribución de las riquezas. Estos autores consideran que, si bien el mito pudo haber sido utilizado en diferentes momentos de nuestra historia social y política para ejercer control sobre los trabajadores de los ingenios, dicha explicación y/o utilización deja de lado el trasfondo vinculado con el impacto que tuvo a comienzos de siglo el crecimiento de la industria azucarera en el Noroeste Argentino. En este contexto, es importante tener en cuenta que muchos de los obreros temporarios que se trasladaban a trabajar en los ingenios eran campesinos que debían abandonar sus lugares de origen y, consecuentemente, sus modos de vida y sus prácticas habituales. Dice Valentié, refiriéndose a la génesis de *El Familiar*:

Creemos que éste se origina como resultado de las tensiones de una comunidad en conflicto que siente la amenaza de ser devorada por un sistema de producción que contraría sus usos tradicionales y la coloca en una situación de inferioridad económica frente a una minoría dominante que en algunos casos es, además, extraña al lugar (...) No coincidimos con la explicación según la cual el mito del Familiar sería simplemente un cuento inventado por un industrial o un capataz inescrupuloso para aterrorizar a sus obreros. Es posible que, en algunos casos, haya sido utilizado de esa manera, pero esta interpretación reductora no puede dar razón de la totalidad de su sentido (...) (1998: 195-196).

Barale y Nader (1998) retoman el planteo de Valentié y enfatizan en la denuncia de una situación de injusticia que reverbera en la génesis del Familiar. Este carácter de denuncia adquiere además otras connotaciones si se lo piensa en términos culturales. Y aquí es necesario aludir al hecho de que buena parte de los trabajadores temporarios que se trasladaban a los ingenios en época de zafra o eran conchabados forzosamente para tales fines, además de ser campesinos, pertenecían a comunidades originarias ancestrales. Es el caso de muchos de los pobladores de la región andina del Noroeste Argentino.

De ahí que Valentié citando a Montevechio, se refiera al “trauma cultural y étnico” que implicó el proceso de industrialización en la región, “la adopción de la ideología del progreso y la llegada masiva de los inmigrantes a nuestro país” comparable en algunos aspectos a la conquista de los pueblos de América Latina, aunque “sin presentar las características manifiestas de la colonización inicial” (Montevechio en Valentié, 1998: 196).

Ahora bien, sin desmerecer esta línea de interpretación sobre la génesis del mito, Alejandro Isla, insiste en su carácter de coproducción entre grupos hegemónicos y sectores subalternos, a la vez que se detiene a analizar los mecanismos de poder que subyacen a él y que rebasan incluso las relaciones sociales específicamente asociadas a la industria azucarera. Por ello señala que “(...) el mito del Perro Familiar es usado en el discurso ordinario como metáfora de relaciones sociales caracterizadas por fuertes asimetrías de poder y autoridad signadas por la arbitrariedad. De allí que vaya más allá de los confines de las relaciones sociales en la plantación y en el ingenio” (2000: 135).

En ese rebasar lo estrictamente vinculado con las relaciones sociales y de producción en la industria azucarera, Isla se remonta también a la época de la conquista y la colonización de América, en tanto procesos que implicaron el sometimiento, la coerción violenta y simbólica de las culturas originarias. La implantación del terror y los mecanismos de coerción fueron, entonces, de larga data en la región y se reactualizaron y/o resignificaron en diversos momentos de la historia social y política del Noroeste Argentino, como así también el mito adquirió nuevos y diversos significados en función de las múltiples coyunturas sociales, políticas y culturales del NOA. Este aspecto será retomado en los próximos apartados, cuando se analice la inscripción mitológica en la serie *El Aparecido*.

En cuanto a los orígenes europeos del Familiar existe toda una línea de interpretación que postula dicha génesis. Se consigna a continuación una de ellas, a los fines de hacer hincapié en la base cristiana del mito.

En la Europa medieval fue corriente la creencia de que cada bruja contaba para su servicio con un Familiar que podía asumir las formas de un gato, de un perro negro, de una serpiente, de un sapo. Era el intermediario con el demonio. Había que alimentarlo con carne humana. Vivía en sótanos o cuevas, próximo a la vivienda de su amo. Así pasó la leyenda a nuestro continente (Omil, 1988: 41).

Por último, del análisis que realiza Isla, resta subrayar el sentido político que adquiere El Familiar toda vez que es utilizado para “engendrar terror” y producir un “efecto de disciplinamiento” en los trabajadores de los ingenios. De ahí la idea que “el mito tiene un claro sesgo clasista” y “que el terror resplandece (...) en la conciencia obrera, se hace presente en largos períodos, como la dictadura, o en determinadas coyunturas históricas” (Isla, 2000: 153). Éstas y otras implicancias políticas, sociales y culturales serán analizadas en las páginas subsiguientes, sin perder de vista que las diversas interpretaciones sobre los orígenes de El Familiar constituyen, sin duda, aportes significativos que pueden iluminar diferentes aspectos de la propuesta que aquí se realiza.

La trama argumental de *El Aparecido* y su relación con otras obras cinematográficas

Bernabé Montellanos, el protagonista de la serie lleva el mismo nombre que el actor que lo representa. Se trata de “un líder comunitario kolla de San Isidro de Iruya que además es músico y artista” (...) “También fue el representante suplente de los pueblos originarios ante el Consejo Federal de Comunicación Audiovisual” señala Víctor Arancibia. Y agrega:

Entre otros antecedentes se puede mencionar el hecho de que fue uno de los fundadores de ‘Redigital’ una asociación de trabajadores vinculados del sector audiovisual (técnicos, guionistas, directores, productores, actores, estudiosos, académicos, críticos, etc.) fundada en el marco de las acciones que generó la Ley N° 26522. Además de su actividad musical trabajó en varios films dirigidos por Alejandro Arroz (2015: 196).

Por su parte, Ana Grünig sostiene, refiriéndose a la figura de Bernabé Montellanos y a su participación en la realización de *El Aparecido*: “en concordancia con el objetivo de reflejar la cultura andina de la región, se conservó el vestuario real de Bernabé y sus paisajes nativos, convirtiéndolo no sólo en un actor sino también en un asesor en la construcción del guion y en el diseño de arte” (2016: 14). La elección del actor y la cercanía con el personaje que representa revisten, entonces, un carácter político e identitario clave que se retomará a lo largo de estas páginas.

Ahora bien, la figura del kolla o habitante de la zona andina del noroeste argentino que abandona su región de origen para trabajar temporariamente en los ingenios azucareros, tematizada en la ficción dirigida por Rosa, tuvo su lugar en el cine argentino de las décadas del 50 y el 60. Así, esta serie cuenta con el antecedente de los filmes *Horizonte de piedra* (1956) de Román Viñoly Barreto y *Zafra* (1959) de Lucas Demare, cuyo caso según consigna Fabiola Orquera:

(...) abre un camino para una arqueología indígena de las masas argentinas, en cuanto expone el hecho de que los trabajadores de los ingenios son en realidad integrantes de culturas ancestrales trasplantados a espacios ajenos, sometidos a trabajos forzados y anulados como sujetos de conocimiento (2013b: 137).

Más recientemente el documental *Río arriba* (2004) de Ulises de la Orden, filmado en Iruya, recupera los testimonios de habitantes de la zona -entre ellos el del propio Bernabé Montellanos- que se trasladaban al ingenio San Isidro en época de zafra para trabajar como peones golondrinas. En este sentido, *El Aparecido* incorpora una problemática de larga data en la región.

La serie inicia con el regreso, por obra de la Pachamama, de Bernabé Montellanos como aparecido y encarnando la figura del justiciero. El personaje vuelve no a su pueblo natal, sino a un pueblo ubicado en las inmediaciones del ingenio azucarero en el que también residen los patrones. En este escenario, cuya localización no se especifica con nombres pero que corresponde a la zona del ingenio San Isidro (ubicado en la Localidad de Cobos, Campo Santo), se desarrolla la trama principal de la historia⁶. Mientras que los pasajes que corresponden a la infancia del protagonista, como se verá

luego, están localizados en Corralito, Animaná. Ambas localidades situadas en el interior de la provincia de Salta.

Resulta oportuno establecer aquí una relación entre *El Aparecido* y la película *El Familiar* de Octavio Getino en la medida en que en ambas realizaciones la Pachamama, madre tierra, cumple un rol central en tanto figura protectora de los protagonistas. En el caso del filme de Getino, Fabiola Orquera reconstruye la trama argumental de la película y señala:

El hilo básico se desprende de un acto seminal: “Años atrás el dueño de las tierras hizo un pacto con Zupay, el diablo. Zupay aumentaría las ganancias del patrón y éste, en cambio, le daría los cuerpos y las almas de sus peones. Así nació El Familiar, engendro del Zupay, devorador de gentes y protector del Patrón.” Cuando este pacto se proyecta sobre la vida de Juan Pampa / El Árbol (Carlos Lago), arrebatándole a su mujer (Joaquina Verma), éste decide salir en su búsqueda para matarlo (...). Después de recibir la bendición de la Pachamama (Morena Lynch) Juan Pampa ingresa en la Tierra de las sensaciones, cuya entrada está custodiada por “la viuda de los muchos Oscuros devorados por el Familiar”, (Marta Forté) (...) (2013: 61).

Además de la figura protectora de la Pachamama, el personaje de Juan Pampa en el filme de Getino resulta relevante para trazar un paralelismo con *El Aparecido*, por cuanto representa al sujeto indígena. Así, en ambos casos, amparados por la madre tierra, los protagonistas asumirán el desafío de ir en busca de El Familiar, figura mitológica que también ha arrebatado la vida de María (Carolina Terpolilli), la joven de la que se enamora Bernabé Montellanos.

Regresando a la trama argumental de la serie, en algunos capítulos, en forma de analepsis, el protagonista recuerda su infancia en su tierra de origen. Así, en el capítulo 3, se reconstruye el momento en el que el padre de Bernabé (Esteban Bustos) debe abandonar a su familia para trabajar en el ingenio. Idéntico destino le espera al hijo, como lo atestigua la frase con la que se despide su padre: “Bernabé, cuide a su madre y a sus hermanos. Ahora Ud. queda a cargo de la casa. Ya para el año le voy a llevar al ingenio” (En Rosa, 2011).

A medida que avanza la historia se va develando el pasado de Montellanos y los móviles de la trama. Al padre del protagonista lo matan los patrones del ingenio, pues era un kolla “rebelde”, aunque dicha muerte es atribuida al Familiar. Muerto su padre, Bernabé se traslada a trabajar en los cañaverales. Allí conoce a María, hija de otro peón azucarero, que trabaja en el ingenio llevando la comida a los zafreiros. Bernabé y María se enamoran, pero deben huir juntos pues el patrón acosa a la joven. Ambos se refugian en el pueblo que está en las inmediaciones del ingenio. Sin embargo, el patrón logra detenerlos antes de la partida. Mata primero a María y luego a Bernabé. Años más tarde, el protagonista regresará de la muerte para hacer justicia y enfrentarse con los dueños del ingenio y finalmente con el Familiar.

La inscripción mitológica en la serie

“El Familiar es el mismísimo diablo” le dice un chamán (Carlos Armata) a Bernabé Montellanos, en el Capítulo 3 de la serie, en el que se reconstruye la infancia del protagonista. Y el relato continúa así:

Pero no, no se asuste. El Familiar visita los ingenios, no viene nunca por aquí. Dicen que los patrones tienen un pacto con él. Eso significa que hay que hacerles ofrendas. Así como hacemos nosotros a la Pachamama o a las almitas en el día de los muertos, al Familiar hay que ofrendarle el alma de los zafreiros. A veces se llevan muchos, todo depende de cómo viene la cosecha. A veces se llevan uno solo que es lo mínimo que se le puede ofrendar (En Rosa, 2011).

“¿Y mi papá?” pregunta el niño (Diego Chocobar). A lo que el Chamán responde: “Tu papá... Hizo lo que tenía que hacer. Sólo un alma pura puede enfrentar al Familiar. El Familiar busca las almas fuertes, que defienden a los suyos. Ud. ya tendrá su oportunidad” (Ib.).

Este diálogo se produce luego de una serie de escenas en la que el niño presagia, en la vigilia y en el sueño, la desaparición de su padre a través de visiones en las que se le aparece una figura maligna que adopta diversas formas. El capítulo va alternando, así, las escenas de los presagios del niño con otras en las que su padre aparece trabajando en los cañaverales. Allí es humillado, maltratado y azotado por reclamar el jornal: “Montellanos vino rebelde este año. Mirálo vos. Dale, dale unos buenos azotes, a ver si así se le acaba la rebeldía. Y que quede castigado” (En Rosa, 2011), ordena el patrón (Rodolfo Cejas) al capataz (Omar Eguizabal).

Posteriormente el capítulo vuelve al espacio del cañaveral. Es de noche. El padre de Bernabé está atado al tronco de un árbol, sangrando. Dos hombres lo custodian. Llegan el patrón del ingenio y su hermano (Guido Núñez). El patrón, ordena: “éste va para el Familiar. Cárguenlo” (Ib.). En la escena siguiente Bernabé decide ir al encuentro con el chamán. Allí se produce el relato y el diálogo con dicho personaje que sirven, aquí, como punto de partida para comenzar a delinear cómo se inscribe el mito en *El Aparecido*.

En primer lugar, es posible señalar que se recupera una de las versiones más popularizadas del mito, en la que se incluye la referencia a un pacto entre los dueños del ingenio con El Familiar que, según consigna el chamán, representa al “mismísimo Diablo”. Se incluye también la idea de sacrificio u ofrenda (entregar el alma de los zafreiros) para que la cosecha sea óptima⁷. A su vez, en la respuesta que da el chamán al niño se sugiere que el padre de Bernabé ha enfrentado al Familiar y que al protagonista le espera un destino similar. En este sentido, el encuentro con este personaje reviste un carácter oracular.

Ahora bien, mientras el chamán adjudica la desaparición del padre de Montellanos al Familiar, las escenas que alternan con este relato, a la vez que ratifican el carácter de disciplinamiento y el efecto de terror con que es utilizado el mito -el obrero “va para el Familiar” en palabras del patrón- develan la materialidad del acto a través del cual es el dueño del ingenio el que se lleva al peón. Cabe aquí recuperar las reflexiones de Alejandro Isla cuando señala que “(...) la desaparición simbólica de obreros reclamadores e indisciplinados, representa a menudo desapariciones reales, y entre ambas -simbólicas y reales- refuerzan la dimensión social y dramática del mito: su efecto de terror (2000: 147)”.

Es decir, esta primera inscripción del mito en la serie supone ya un giro significativo en la medida en que, si bien en el imaginario popular de algunos de los personajes que construye Rosa, la desaparición de los zafreiros se adjudica al Familiar,

se apunta también a un otro sentido detrás del mito, pues se sugiere que es el dueño del ingenio quien perpetúa la muerte del obrero. Desde el punto de vista de la recepción se apela, entonces, a un espectador capaz de desentrañar las relaciones de poder que subyacen a la dimensión simbólica del relato.

En el capítulo siguiente, la incorporación del mito versa nuevamente sobre este doble sentido: María, la muchacha de la que se enamora Bernabé, se traslada a la finca del patrón para trabajar como cocinera llevando comida a los zaferos. El patrón la acosa y ante las reiteradas negativas de la joven, viene la amenaza: “si te vas, tu tata la va a pasar mal” (En Rosa, 2011), le dice. Se reactualiza así un tópico del cine social rural, presente en la ya mencionada *Zafra* de Lucas Demare, en el que el héroe zafrero rivaliza con el patrón del ingenio. Al final del capítulo, el padre de María (Elio Ramos) presiente al Familiar en los cañaverales. Lo busca -machete en mano- para enfrentarlo, pero el Familiar termina devorándolo.

A su vez, ya en el capítulo 2 de la serie cuando Montellanos regresa como justiciero al pueblo que está en las inmediaciones del ingenio, encuentra a Don Miguel (Miguel Colan), el dueño de la pulpería que había intentado ayudarlos en la huida, y éste le dice: “Perdóname que no los pude ayudar, le pagué al Familiar con mi vista. Después de que te dejé arriba del caballo vino el patrón y me dijo que tenía que pagar por lo que había hecho. Y ahí me sacó el único ojo que me quedaba” (Ib.).

En ambos casos, opera una vez más esa doble dimensión que refiere Isla. Por un lado, la explicación simbólica para los castigos y/o las desapariciones de los zaferos que circula en el imaginario popular (es el caso del chamán y del personaje de Don Miguel) y, por otro, una dimensión que busca desocultar lo que hay detrás del mito. Por ello la asociación entre el Patrón y el Familiar será un elemento recurrente a lo largo de la ficción dirigida por Rosa.

Pero hay otros aspectos del mito que asoman en los primeros capítulos de la serie sobre los que es importante detenerse. Entre ellos el carácter multiforme del Familiar que, además de actualizar un aspecto muy recurrente en diversas versiones, cobra una simbología particular en *El Aparecido*. Se señaló ya que en el capítulo 3 de la serie, Bernabé Montellanos presagia la desaparición de su padre a través de visiones en las que se le aparece una figura maligna que adopta diversas formas: “vi algo en los cerros (...) una cosa negra (...) con patas grandes. No sé si era un lobo o un león, no le vi bien” (En Rosa, 2011), le dice el niño a su madre (Mariana Carrizo). En otra escena, mientras el niño pastorea, se cruza un perro negro.

En el capítulo siguiente, el padre de María presiente al Familiar en los cañaverales. Aquí se hace necesario hacer un paréntesis para referir que la serie experimenta con diversos formatos y recurre, como sucede en esta escena, al animé como técnica utilizada fundamentalmente en los momentos de enfrentamiento. El Familiar aparece, entonces, en formato de dibujo animado, adoptando la forma de un animal grande, negro y de ojos rojos. No es exactamente un perro, aunque conserva algunas de sus características.

“El uso de la animación”, sostiene Ana Grünig, se utiliza “para evitar intervenir en las situaciones de duelo evitando así el choque con imágenes amarillistas o poco verosímiles cuando se trabaja con escasos recursos” (2016: 17). El efecto que se consigue es el paso de la acción en vivo al comic o la animación, suavizando los enfrentamientos violentos.

Ahora bien, el carácter multiforme del Familiar adquiere otras connotaciones a lo largo de *El Aparecido*. Se trata de una connotación simbólica en la que se condensan

diversas relaciones socio-culturales, políticas e históricas. Así la figura diabólica de este animal de múltiples formas puede mutar y trasladarse a la figura del patrón, como se ha mencionado anteriormente, pero también aparecer asociada al poder estatal (a través del ejército y el cuerpo policial) y al poder eclesiástico. Por ello la lectura de *Isla* acerca de que los “ecos [de este mito] rebalsan lo específico de las relaciones de producción en la industria azucarera, alcanzando a figuras políticas y eclesiales, a organismos estatales o paraestatales”⁸ (2000: 136-137) resulta atinada una vez más para analizar la compleja trama de relaciones que subyacen al mito.

La asociación entre El Familiar y el poder del Estado, a través del ejército, se sugiere en el capítulo 6 de la serie en el que dos bagayeros (Felipe Mendoza y Javier Urbano) encuentran el cuerpo de Bernabé Montellanos en unos matorrales.

Previo a ello, en el capítulo 5 se reconstruye el intento de huida del joven Montellanos (Matías Díaz) y María que termina con la muerte de la muchacha y la de Bernabé, quien luego de una golpiza es llevado a los cañaverales, bajo la orden del patrón de ser entregado al Familiar pues “los desgraciados nunca tienen paz en esta tierra” (En Rosa, 2011). A la mañana siguiente Don Miguel, se encuentra con el cuerpo tendido y ensangrentado del joven. Lo deposita en su caballo y dice: “Ojalá alguien te encuentre” (Ib.). El caballo parte con el cuerpo a costas.

El capítulo 6 retoma este episodio, pero muchos años después. Los bagayeros, que vienen huyendo de gendarmería, se topan con el cuerpo de Montellanos que yace en el suelo, junto a su caballo. Se trata, ahora, de un cuerpo maltratado, ajado, avejentado. “Por la pinta que tiene este debe ser un zafrero” dice uno de los bagayeros (B1). A lo que el otro (B2) responde: “Parece que lo ha tirado el caballo. Todo con sangre está, mirá” (Ib.). Y el diálogo continúa así:

B1: No, éste está bien golpeado. A éste lo han matado.

B2: ¿Qué hacemos? Ya nos van a alcanzar los gendarmes. Se hace tarde ya.

B1: Bueno, pero no lo podemos dejar acá. Hoy es el día de las almas. Los muertos se van a enojar si lo dejamos acá.

B2: ¿Qué hacemos? Yo no quiero terminar como éste.

B1: Hay que enterrarlo

B2: Se va a hacer tarde ya.

B1: Ayúdame, lo enterremos (En Rosa, 2011).

Los bagayeros entierran el cuerpo de Bernabé y huyen. El diálogo entre ellos sugiere que el cuerpo golpeado y maltratado de Montellanos, que el patrón había destinado al Familiar en el capítulo anterior, puede ser también el cuerpo violentado de un zafrero en manos de oficiales del ejército. En este sentido, es posible leer, aquí, subrepticamente las huellas de un Estado que durante la última dictadura militar perpetró la desaparición de zafreros y trabajadores de los ingenios.

Sin embargo, la ficción dirigida por Rosa no explicita este tipo de alusiones, más bien las sugiere. Ello se debe, en gran medida, a que la ubicación temporal o el momento histórico en el que transcurre la serie no se precisa con exactitud, en consonancia quizás con la atemporalidad del mito. En todo caso, le cabe al espectador hacer este tipo de conexiones con determinados hechos de la historia social, política y cultural de la región. A su vez, al narrar la vida, la muerte y el regreso del protagonista como justiciero, la serie atraviesa por diversos momentos que pueden asociarse al devenir histórico de la región, aunque las referencias operan más bien en clave elíptica.

De todas formas, en este capítulo, la presencia de gendarmería persiguiendo a dos hombres que rondan los cañaverales, es un guiño importante para que el espectador pueda relacionar este momento de la serie con un contexto histórico en particular. Y si se actualiza aquí la utilización que se hizo del mito en ciertas coyunturas socio-políticas, hay que convenir en que la adjudicación de las desapariciones de los zafros al Familiar fue muy común durante la última dictadura militar y claramente funcional a las políticas represivas y de ocultamiento del Estado dictatorial.

Pero este capítulo tiene además otras implicancias. Luego de que los bagayeros entierran el cuerpo de Montellanos y huyen, llegan los gendarmes y encuentran la tumba. “A la mierda che, parece que los kollas se están muriendo solos” (En Rosa, 2011), dice el Sargento (Roly Serrano) como si les estuvieran ahorrando el trabajo de tener que matarlos ellos. Deciden pasar la noche en el lugar, acampando cerca de la tumba de Montellanos. Al día siguiente, Ortiz (Bernabé Bustos), uno de los hombres que debía custodiar la tumba, amanece muerto. A partir de aquí se inicia un periplo que adquiere un tono tragicómico. El sargento y los hombres a su cargo intentan dejar el campamento en un deambular cíclico que los conduce siempre al mismo lugar: los alrededores de la tumba de Montellanos de donde no logran salir. En una de las tantas vueltas se encuentran con la tumba, ahora, vacía. El miedo y la superstición comienza a apoderarse de todos ellos, salvo del Sargento que se niega a explicaciones de carácter sobrenatural y prefiere creer que el muerto fue comido por alimañas de la zona. Continúan intentando abandonar el lugar y deciden separarse. Finalmente, el Sargento se encuentra con Montellanos: “¿Son Uds., kollas pata sucia?” (En Rosa, 2011), dice espantado. El capítulo termina con la muerte del Sargento en manos de Bernabé.

Se produce, así, la primera inversión en cuanto al destino final de los personajes. Montellanos es el enviado de la Pachamama que regresa de la muerte para hacer justicia y este designio tendrá no un carácter personal sino colectivo. Enfrentar al Familiar, “quien busca las almas fuertes que defienden a los suyos” (En Rosa, 2011) según el vaticinio del chamán, es en este capítulo enfrentar al cuerpo de gendarmería; en los restantes será batirse a duelo con el dueño del ingenio y finalmente con el poder eclesiástico, como se verá en páginas sucesivas.

Al respecto, el testimonio de Mariano Rosa y Alejandro Leiva resulta significativo para entender la importancia de haber construido un personaje como el de Montellanos⁹: “(...) la figura del coya siempre fue la del oprimido, nosotros lo sacamos de ese lugar y lo pusimos como justiciero, entonces tiene una posición de poder diferente” (En Britos Musa, 2017:103-104).

En ese afán por edificar una “posición de poder diferente”, *El Aparecido* no sólo reinscribe la tradición mitológica del NOA, sino que experimenta también con elementos provenientes de otros géneros cinematográficos. Así, además del comic y la animación, se incorporan elementos característicos del western, pero resignificados y/o contextualizados en el ámbito local del mundo andino. Según Arancibia, la serie incorpora “algunos de los elementos que hacen este tipo de films reconocibles y muy populares”, como “pistolas del tipo Smith & Wesson, carteles de delincuentes con la leyenda ‘Buscado’, duelos de pistolas, posiciones corporales que denotan que están a punto de disparar un arma, entre otros recursos (...)” (2015: 197).

Se tematiza también el enfrentamiento entre el bien y el mal, un tópico muy común en el western norteamericano. Sin embargo, en la ficción dirigida por Rosa el hombre blanco representa las fuerzas del mal, mientras que el bien está asociado a la figura redentora de Bernabé Montellanos¹⁰. Es factible postular, así, una andinización del

género si se tiene presente además que tanto la locación como la vestimenta del personaje y la banda sonora de la serie remiten al mundo andino¹¹. De ahí que Ana Grünig (2016) utilice la expresión “western andino” resaltando el carácter local de esta producción.

A su vez, a esta experimentación con diversos formatos y géneros podría sumarse el diálogo con otros clásicos del cine como *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino que también acude a la animación para reemplazar los momentos de violencia o *El bueno, el malo y el feo* (1966) de Sergio Leone que pone en escena, desde el spaghetti western, los famosos duelos de a tres. En este sentido, las alusiones intertextuales son múltiples y variadas y responden muy probablemente a “(...) una pretensión en edificar una ficción televisiva que conserve su carácter de entretenimiento pero que de manera simultánea permita expresar las marcas identitarias del territorio con un trasfondo político-social” (Grünig, 2016: 15).

El capítulo 7 dialoga, precisamente, con la tradición del spaghetti western y pone en escena un duelo de a tres: Bernabé Montellanos, el dueño del ingenio y el comisario del pueblo. Éstos intentan matar al protagonista, pero tras sucesivos disparos, descubren que Montellanos es inmune a las balas. Intervienen aquí los poderes sobrenaturales concedidos por la madre tierra y se reacentúa “el carácter fantasmal del justiciero: sólo el espectro de un indio, una figura que viene de un mundo ‘otro’ (social y simbólico) puede restituir un orden quebrado por la injusticia de los patrones (...)” (Arancibia, 2015: 208). El protagonista mata, entonces, al patrón y al comisario. “Ahora sólo te queda el Familiar” (en Rosa, 2011) le dice Don Miguel al protagonista al final del capítulo. La serie vuelve entonces sobre el mito para darle un último giro en el capítulo siguiente, titulado “El cura sin rostro”.

Este capítulo comienza con la figura de un sacerdote (Cástulo Guerra) que llega al pueblo. Luego se ve a Don Miguel, mucho más viejo -señal de que ha pasado el tiempo-, deambular con su caballo. A continuación, aparecen unos niños que juegan a los pistoleros y hablan en su lengua originaria. Un policía los reprende y le dice a uno de ellos: “Chango acá se habla castellano, hacé caso, sino ya sabés lo que te va a pasar” (En Rosa, 2011).

En la escena siguiente una mujer kolla desafía a Soria (Marcelo Cioffi), el nuevo comisario del pueblo. Le habla también en su lengua materna y luego traduce lo que dice al español: “Ya vas a ver, ya va a venir mi papá de la zafra y va a hacer que te arrepientas” (Ib.). A lo que el comisario responde: “A tu viejo lo tenemos bien vigiladito en los cañaverales. ¿Sabés? Y si se hace el bravo con un par de azotes lo dejamos mansito” (Ib.).

Estas secuencias explican por qué cuando Montellanos reaparece en el pueblo, Don Miguel, sentado frente a la pulpería le dice: “Es bueno saber de vos. En este pueblo la gente no anda bien. Muchos te estábamos esperando” (Ib.).

Como sucede en capítulos anteriores, no hay referencias precisas que permitan situar a este último en un momento histórico particular. Sin embargo, lo que interesa resaltar aquí es cómo la figura del opresor se traslada ahora al cuerpo policial, y con ello se reactualiza la imagen de un Estado que somete una y otra vez a la comunidad kolla, ya a través de la imposición violenta, ya a través del ejercicio de una violencia simbólica que, como en este caso, recae sobre la identidad cultural de la comunidad a la que se le niega el derecho a expresarse en su lengua materna.

Luego de los episodios antes consignados, la trama vuelve sobre la figura del cura que llega al pueblo, revelando ahora la complicidad de este personaje con el cuerpo

policial. “La gente ya empieza a entender. Algunos todavía se hacen un poco los duros, pero de a poco se van callando la boca” (En Rosa, 2011), le dice el comisario Soria al sacerdote, quien lo cita en la iglesia para hacerle un encargo especial.

A continuación, el espectador asiste a una escena en la que el cura se corta la mano con un puñal, envuelve la sangre en un trapo y manda a enterrarla en los cañaverales. “Tome, agarre. Sin miedo (...)”. Le dice a Soria. “Ahora se me va hasta el cañaveral. Ahí donde se cruza el camino de los camiones con la raya que los zafreiros ya machetearon. Ahí entierre este trapo (...) Después que lo haya enterrado, ahí en el mismo lugar, clava este puñal” (En Rosa, 2011).

La ficción dirigida por Mariano Rosa recupera entonces otro de los aspectos de gran simbología en el mito El Familiar: el pacto de sangre. Al respecto Alejandro Isla señala que “en la mayoría de las versiones [del mito] se anuncia un pacto demoníaco que, para alimentarlo provoca “desapariciones” de trabajadores (...) En la imaginación popular, el hambre del diablo es desmesurada, como el hambre de riqueza de las patronales (2000: 136).

Ahora bien, en *El Aparecido* este pacto demoníaco de sangre es perpetrado por el cura en un cuarto secreto de la iglesia. Se produce entonces el último giro significativo en la incorporación del mito: al final de la serie Montellanos se enfrenta con el sacerdote y se devela que éste encarna la figura del Familiar y la del mismísimo diablo. De ahí la iconografía a la que se acude en este capítulo: una cruz invertida que el cura lleva en el pecho.

Sobre la construcción del personaje del sacerdote señalan los realizadores: “el que más se diferencia de todos es el propio diablo o “*familiar*”, (...) ahí sí trabajamos de una manera distinta al resto porque tratamos que hable de otra forma, que hable un poco más neutro, o que sea un poco más español, como para tomar esta figura de poder”. (Rosa y Leiva en Britos Musa, 2017:104). La alusión al colonialismo español queda así manifiesta en palabras de los propios realizadores.

Por su parte, la escena final de la serie en la que Montellanos se bate a duelo con el cura, merece un análisis detenido. Se trata en este caso de una escena en la que el cura desafía a Bernabé: “¿vos todavía crees en el destino? Tu único destino era ser otro zafreiro que El Familiar se tenía que llevar. ¿Qué pensás hacer? Dispará” (En Rosa, 2011). Montellanos dispara, pero el cura es inmune a las balas. Le propone entonces un trato y le dice:

Mandinga, yo, soy un hombre de venganza como Ud. Entiendo muy bien lo que quiere, así que mire, éste es el trato que le ofrezco: si Ud. gana yo le perdono la vida, me llevo el Familiar de acá. Pero si yo gano, vos te venís conmigo. A mí las almas buenas y puras me sirven. ¿Qué le parece? (Ib.).

Montellanos acepta el reto. Se acude nuevamente al animé para representar este momento. Los personajes se enfrentan, pero no se trata ya de un duelo de pistoleros, sino que se recurre ahora a elementos que recuperan, una vez más, la cultura andina y su simbología. Bernabé Montellanos utiliza un machete y una quena, instrumento musical con el que se lo ve deambular a lo largo de la serie y que funciona como índice identitario en la medida en que ocupa el lugar de protección que en las versiones tradicionales del mito le cabe a la cruz.

Se produce así una andinización del mito, que en su origen tiene una base cristiana: en la mayoría de las versiones para vencer al Familiar hay que enfrentarlo con una cruz

y un puñal. Operan, entonces, una serie de desplazamientos semánticos a través de los cuales se invierten los valores de los relatos originarios, como en el caso de la asociación Cura-Familiar-Diablo que se condensa en la imagen de la cruz invertida y se contrapone a la quena, elemento de la cultura andina que acompaña al sujeto indígena.

El protagonista clava el machete en el pecho del sacerdote. Éste se defiende con las uñas. Ambos caen al suelo. El cura está herido, Montellanos con signos de rasguños en el rostro. Los rasguños son una clara referencia a la figura del Perro Familiar. El machete, por su parte, es la herramienta que utilizan los zafreros para cortar la caña. De este modo, la serie contextualiza el enfrentamiento entre los dos personajes no sólo en el marco de la cultura andina y su simbología, sino también en relación con la problemática de los trabajadores en los ingenios azucareros.

Los dos personajes mueren. Pero Montellanos ha vencido al Familiar. El cura se despide con estas palabras: “Bueno, los tratos son tratos, viejo. Vaya tranquilo. Ahora ya podés descansar en paz” (En Rosa, 2011). Sin embargo, el epílogo de la serie remata con la figura del Patrón que aparece, ahora, vestido de cura y pronuncia esta frase final: “Buenos días m’hijo. Fatimum dijo: ¿Cuáles son tus pecados?” (Ib.).

Este nuevo desplazamiento de la figura del Patrón a la del Cura -quien se pronuncia, ahora, en la lengua del conquistador- revela cómo ciertas estructuras de poder emergen una y otra vez, en una especie de movimiento cíclico que converge nuevamente en los siglos de colonialismo español. Al respecto resulta atinado dialogar aquí con el testimonio de Octavio Getino, quien refiriéndose a la figura de El Familiar en su filme homónimo señala:

¿Es el Patrón?, ¿es el Gobierno?, ¿un partido político en el Poder? Con toda probabilidad el Familiar es también el Patrón, el Poder, la Autoridad, el Opressor. Pero no solamente eso. Es la imagen misma de la injusticia, el yugo que sienten hace siglos los pueblos de América Latina sobre sus espaldas (...) (En Isla, 2000: 136)¹².

Teniendo en cuenta entonces estas relaciones de dominación que, como bien consigna Getino, han asolado por siglos a nuestro continente y de las que también se hace eco la ficción dirigida por Rosa, resta reflexionar acerca de cómo se inscribe la cuestión nacional y su articulación con el Estado en *El Aparecido*.

En torno a la cuestión de la Nación

Analizar la cuestión nacional y su articulación con el Estado en *El Aparecido* supone pensar en un doble movimiento. Si se tiene presente que la serie pone en escena la persistencia de estructuras coloniales de poder y que éstas gravitan aún en presencia de la nación moderna, se entiende por qué el Estado aparece o bien diseminado en su rol de garantía de derechos de los sujetos indígenas o bien asociado a las fuerzas represivas en los momentos en los que se recuperan -en clave más bien elíptica- determinadas coyunturas históricas, políticas y sociales, como es el caso del Estado Dictatorial al que se alude en uno de los capítulos.

En este sentido, las reflexiones de Aníbal Quijano en torno a las estructuras coloniales que han acompañado incluso el surgimiento de los Estados-Nación en muchos países de América Latina, incluyendo el caso argentino, permiten entender por qué dicho proceso

(...) fue llevado a cabo en los países del Cono Sur latinoamericano no por medio de la descolonización de las relaciones sociales y políticas entre los diversos componentes de la población, sino por la eliminación masiva de unos de ellos (indios, negros y mestizos). Es decir, no por medio de la democratización fundamental de las relaciones sociales y políticas, sino por la exclusión de una parte de la población (2016: 250).

A lo que agrega el autor:

En este sentido, el proceso de independencia de los Estados en América Latina sin la descolonización de la sociedad no pudo ser, no fue, un proceso hacia el desarrollo de los Estados-nación modernos, sino una rearticulación de la colonialidad del poder sobre nuevas bases institucionales. Desde entonces, durante casi 200 años, hemos estado ocupados en el intento de avanzar en el camino de la nacionalización de nuestras sociedades y nuestros Estados (...) (Ib.: 254).

La problemática de la nación y el Estado en *El Aparecido* se articula entonces en torno a estas estructuras coloniales que persisten en el Noroeste Argentino. Dichas estructuras reverberan en las asociaciones y desplazamientos de las relaciones de poder que subyacen al mito, y que evidencian que aún no se llevó a cabo “un proceso radical y global de democratización de la sociedad y el Estado” (...) (Ib.). En este sentido, la deuda sigue siendo interna y con la nación subalterna, es decir, con aquellos sectores de la población históricamente relegados, como es el caso de las comunidades indígenas en el Norte Argentino y en otras tantas regiones del continente¹³.

Ahora bien, si se tiene en cuenta el rol que la serie otorga al sujeto indígena en la resolución del conflicto, como sujeto social capaz de revertir la trama de la conquista y las estructuras coloniales de poder que aún persisten en las sociedades modernas, se asiste aquí a un segundo movimiento a través del cual, *El Aparecido* puede leerse como una evaluación crítica de dichas estructuras coloniales y, en consecuencia, como una expresión de deseo de una nación más inclusiva y plural, de un Estado que reconozca los derechos fundamentales de dichos sujetos, y -en definitiva- de ese proceso de democratización y descolonización de la sociedad que refiere Quijano.

Una expresión de deseo que en el campo del audiovisual contemporáneo se materializó en políticas federales de fomento a la producción local con contenidos regionales que pudieran dar cuenta de las diversas identidades que gravitan al interior de la nación, incluyendo las subalternas. Al respecto, los aportes de Start Hall en torno a las culturas nacionales y su rol en la construcción de identidades culturales permiten entender de qué manera la ficción dirigida por Rosa contribuyó a la gestación de una identidad televisiva nacional que se sabe más plural y menos centralista.

“Una cultura nacional” sostiene el autor “es un discurso, una manera de construir significados que influencia y organiza tanto nuestras acciones como la concepción de nosotros mismos”. Asimismo, busca unificar a sus miembros “en términos de clase, género o raza (...) dentro de una identidad cultural, para representarlos a todos como pertenecientes a la misma gran familia nacional”. Tales identidades se construyen produciendo significados sobre “la nación” que se pueden identificar y que “están contenidos en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan su

presente con su pasado, y las imágenes que de ella se construyen” (Hall, 1992: 381 y 384). Hall cita a Benedict Anderson (1983) para parangonar la identidad nacional a una “comunidad imaginada”.

Estas referencias abren a la reflexión respecto del tipo de narrativas que se plasmaron durante décadas en nuestras ficciones televisivas y, junto a ello, los paradigmas de identidad nacional que estas ficciones construyeron. Si se retoman aquí algunos de los planteos realizados al inicio de este trabajo, hay que convenir en que efectivamente durante el período que precedió a los mandatos presidenciales de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, las ficciones televisivas construyeron un tipo de identidad nacional no sólo centralista sino también homogeneizante y unificadora, subsumiendo así diferencias culturales, étnicas, de clase y de género, entre otras, o haciendo caso omiso de ellas para forjar esa idea de una “misma gran familia nacional”.

Ahora bien, Stuart Hall aboga por deconstruir la idea de que existen culturas nacionales homogéneas ya que éstas “están atravesadas por profundas divisiones y diferencias internas, y ‘unificadas’ solamente por el ejercicio de diferentes formas de poder cultural” (...) (Ib.: 385). Esas “profundas divisiones y diferencias” son las que comenzaron a circular en las ficciones televisivas contemporáneas surgidas a partir del año 2010, luego de la Sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y la implementación de la TDA.

Divisiones y diferencias al interior de la nación, pero también al interior de cada región en el sentido de que las temáticas de estas narrativas son muy diversas y plurales como también lo son los modos de enfocarlas y los sujetos sociales que en ellas se ficcionalizan. En el caso aquí analizado, la figura del kolla-zafretero que encarna el rol del justiciero adquiere una relevancia que no es menor si se la piensa en términos de una comunidad históricamente subalternizada.

En este sentido, la propuesta de Jorgelina Loza de “dejar de pensar a la nación como un proyecto puramente burgués para entenderla como un proceso que es experimentado de maneras diversas por los distintos sectores de la población, incluyendo voces subalternas (...)” (2016: 87) resulta pertinente aquí en la medida en que permite pensar en cómo las nuevas ficciones federales contribuyeron a la gestación de un proyecto de nación que incluyera también a los sectores subalternos.

A su vez, la necesidad de pensar “la cuestión étnica como un elemento determinante de lo nacional” (Ib.: 89) según consigna Loza al referirse al caso emblemático de México, no es menos significativa para el caso argentino si se tiene presente que las políticas de Estado, durante los años en los que surgieron y se consolidaron las nuevas ficciones federales, también colocaron la cuestión de la diversidad étnica y cultural de nuestros pueblos originarios como agenda nacional prioritaria.

Finalmente, retomando el planteo de Hall, al analizar el modo en el que las culturas nacionales construyen identidades, no se debe perder de vista que, en el caso de nuestro país, dicha construcción estuvo atravesada por una “fractura inicial entre capital-puerto y provincia-interior” (Segato, 2007: 47). Por ello Fabiola Orquera señala que “debido al centralismo que rige la conformación de fuerzas del país, el imaginario de la cultura nacional, lejos de reproducir en pequeña escala las tonalidades de un universo polifónico, se circunscribe habitualmente a las manifestaciones de quienes residen en la metrópoli (...)” (2016).

Ahora bien, en el marco de esa “fractura inicial” entre capital e interior, las políticas de Estado que abogaron por la federalización no sólo del capital económico asociado a la industria televisiva sino también del capital simbólico y cultural, significaron una conquista fundamental¹⁴, logrando así “abrir el panorama de lo que se entiende por ‘cultura argentina’ a contextos regionales, con sus historias particulares y sus conformaciones territoriales” (Orquera, 2016).

Al respecto, el testimonio de Mariano Rosa y Alejandro Leiva resulta significativo, una vez más, para ilustrar el valor que los realizadores otorgaron al mundo andino y a la comunidad kolla:

(...) Lo que tratamos de hacer era plasmar la cultura andina (...) Utilizamos para contar la historia el género western. Entonces teníamos que ver cómo fusionábamos la cultura andina con este género que viene de Estados Unidos (...) Vimos que, en la Argentina, lo poco que se hizo está representado y ligado, más que nada, al gaucho. (...) Queríamos hacer esa diferencia, porque nuestro personaje no es un gaucho, sino coya. Entonces tuvimos que pintar todo este mundo fantástico en el cual está inmerso nuestro protagonista, contado desde la cultura andina (...) (En Britos Musa, 2017: 103-104).

Por último, el planteo de Orquera de que “en cierta forma la producción sostenida en regiones culturales argentinas no centrales siguen hablando desde su lado no colonizado” y “luchando por la persistencia de los estratos culturales previos a la imposición del habla del colonizador” (2016) resulta iluminador si se lo piensa en términos de ese proceso de democratización de la sociedad y de la identidad televisiva nacional al que contribuyeron series televisivas como *El Aparecido*. Y aunque la disputa en torno a los centralismos sigue siendo materia pendiente, “en esa tensión irresuelta se multiplican las voces y las tonalidades, los intercambios y los diálogos, generando tradiciones surcadas de caminos que ameritan nuevas incursiones”. (Orquera, 2016)

Conclusiones

A lo largo de estas páginas se intentó trazar un recorrido por el modo a través del cual el mito El Familiar se inscribe en la ficción dirigida por Mariano Rosa. Dicho recorrido condujo a un análisis minucioso de la trama argumental de *El Aparecido*, en la medida en que en ella reverberan múltiples sentidos asociados al mito. Por un lado, la serie incorpora la problemática de una comunidad ancestral que debe abandonar su lugar de origen para trasladarse a trabajar en los ingenios azucareros. Se actualiza así la interpretación del mito en términos de una comunidad en conflicto que siente amenazada sus formas de vida tradicionales. Por otro, la utilización de este relato folclórico y su efecto de terror, para ejercer control y disciplinamiento sobre los trabajadores y para justificar las desapariciones de los zafreros.

Se señaló también que la inscripción mitológica rebasa las relaciones sociales estrictamente vinculadas con el mundo azucarero, para insertarse en la problemática más amplia de las diversas formas de opresión, sojuzgamiento y subyugación a las que fueron sometidos los pueblos originarios de América Latina, en diferentes circunstancias históricas, políticas y sociales. Así, El Familiar simboliza, en *El Aparecido*, el poder del Estado, el poder eclesiástico y el poder económico de los

dueños de los ingenios en complicidad con el cuerpo policial y con la Iglesia Católica. Por ello cuando, al final de la serie, el protagonista se enfrenta con esta figura mitológica multiforme, se está enfrentado en un plano alegórico a siglos de colonialismo.

En el marco de estas relaciones de poder, la andinización del mito supone un giro sumamente significativo en términos no sólo de visibilización de una comunidad históricamente subalternizada sino también como estrategia de desmontaje de dichas relaciones y, en última instancia, como espacio de empoderamiento del sujeto indígena. De ahí que la elección del actor revista un carácter político e identitario clave en la medida en que se habilita a un integrante de la comunidad kolla como agente social capaz de intervenir en la realización de la teleserie.

La dimensión política de *El Aparecido* radica, entonces, en su capacidad de recuperar una tradición mitológica de raigambre cristiana, y resignificarla a la luz del universo de representaciones del mundo andino y de los sujetos sociales que habitan en él. Interpretada de esta manera, la inscripción mitológica en la serie supone una revisión y una evaluación crítica de la colonialidad del poder y su supervivencia en el marco de la construcción de los Estados-Nación modernos, y en última instancia, una apuesta por la descolonización de las relaciones sociales, políticas y culturales que signaron a nuestro continente.

Esta dimensión política entra en consonancia con el proceso de democratización y federalización de las ficciones televisivas contemporáneas resultantes de la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, contribuyendo a la construcción de una identidad televisiva nacional menos centralista y más inclusiva, y prefigurando, así, un modo de representación de la nación y sus regiones en el que hay lugar para la diversidad y para la diferencia y en la que no se escatiman las desigualdades.

Por último, la experimentación con diversos géneros y formatos, entre los que se destaca el uso del animé, a la vez que confieren a la serie el dinamismo necesario para circular por la pantalla chica, dan cuenta de cómo ciertas temáticas y/o tradiciones cinematográficas pueden ser resignificadas a la luz de propuestas más contemporáneas. Se anhela que el sucinto diálogo con otras obras cinematográficas, propuesto en estas páginas, haya contribuido a tales fines.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993) *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México.

Arancibia, Víctor (2015) *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.

Barale, Griselda y Nader, Raúl (1998) *Demonio, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*. Instituto de Epistemología. Centro de Estudios Antropológicos. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

Britos Musa, Mariana (2017) "Conversaciones. Diálogos: paisajes en primera persona". En C. Siragusa (Comp.), *La imagen imaginada: nueva ficción televisiva en*

los territorios nacionales, Universidad Nacional de Villa María, Villa María, pp. 101-113.

Coluccio, Félix (1964) *Diccionario Folclórico Argentino*. Luis Lasserre y Cía. S. A. Editores, Buenos Aires.

García, Noelia (2015) *Pensando el Audiovisual Contemporáneo Argentino: intersticios entre el territorio y la identidad en la serialidad argentina nacional* [on line]. Disponible en: http://www.alaic2015.eci.unc.edu.ar/files/ALAIC/EJE6/alaic_6_47_8.pdf (consultado el 05-07-18).

Grünig, Ana Karen (2016, abril) “Mitología e identidades en la televisualidad contemporánea”. *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. [On line], n°13. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1097/889> (consultado el 05-07-18).

Hall, Stuart (1992) “The Question of Cultural Identity”. En H. Stuart, D. Held, y T. McGrew, *Modernity and its Future*, Polity Press, Cambridge, pp. 273-316.

Isla, Alejandro (2000) “Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del azúcar”. En Revista *Estudios Atacameños*, n° 19, pp. 135-155.

Loza, Jorgelina (2016) “La nación subalterna. Ideas contemporáneas de nación y región desde una mirada poscolonial”. En Revista *Ciencias Sociales*, n° 91. UBA, Buenos Aires, pp. 86-91.

Nicolosi, Alejandra Pía (2014) *Hacia el des-centramiento de la identidad televisiva nacional. Una mirada desde la ficción televisiva argentina* [on line]. Disponible en: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT11-Alejandra-P%C3%ADa-Nicolosi.pdf> (consultado el 01-07-19).

Omil, Alba (1988) (Comp.) *El problema del mal en cuatro leyendas regionales: La Salamanca, El Familiar, Tesoros Ocultos, Luces Malas*. Secretaría de Ciencia y Técnica. Consejo de Investigaciones. Proyecto N°151, Tucumán.

Orquera, Yolanda Fabiola (2013) “Entre Perón y los Andes: *El Familiar* (1972), de Octavio Getino, o la pulsión mítica del cine político”. En Revista *Páginas*, n° 8. UNR, Rosario, pp. 53-75.

----- (2013b) “Las masas andinas ingresan al llano zafrero. Atahualpa Yupanqui y el cine”. En M. Mestman, y M. Varela, M. (Coord.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 135-149.

----- (2016, noviembre) “Más allá de la ciudad de Buenos Aires: Debates y representaciones en otras regiones culturales argentinas”. *Revista Afuera Estudios de Crítica Cultural*. [On line], n° 17/18. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/0B5WgfB6_mzjmZ1E0bzlCZ0E2SXM/view (consultado el 02-11-19).

Quijano, Aníbal (2016) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Fundación CICCUS, Buenos Aires, pp. 219-264.

Segato, Rita (2007) *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo, Buenos Aires.

Valentié, María Eugenia (1998) *De mitos y Ritos*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

Filmes y Series televisivas

De la Orden, Ulises (2004) *Río Arriba*. Polo Sur Films, Argentina.

Demare, Lucas (1959) *Zafra*. Argentina Sono Film, Buenos Aires.
Getino, Octavio (1972) *El Familiar*. Terfilm, Argentina.
Leone, Sergio (1966) *El bueno, el malo y el feo*. Constantin Film, Italia.
Rosa, Mariano (2011) *El Aparecido*. Chulo Productora Audiovisual, Salta.
Tarantino, Quentin (2003) *Kill Bill*. Miramax, EEUU.
Viñoly Barreto, Román (1956) *Horizontes de Piedra*. Argentina Sono Film, Buenos Aires.

Notas

¹ Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

² Televisión Digital Abierta.

³ Y distribuida a Canal 10 Río Negro, Canal 11 Formosa, Canal 12 Posadas, Canal 4 Mar de Ajó y a CN23 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁴ Entre ellos el Taller Anual de Cine en Salta, en el que participó Rosa, que “iniciado en octubre del 2000 es un proyecto inédito en el Noroeste Argentino (...) Una de las principales intenciones del Taller es posibilitar un espacio creativo con artistas de la región, nutriendo a las películas del talento de músicos, plásticos, diseñadores, escritores, actores, etc. que de otra manera no tienen acceso al medio cinematográfico nacional”. Extraído de: <http://www.alejandroarroz.com/05-educacion.html> (consultado el 10-10-19).

⁵ Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

⁶ Dichas locaciones aparecen especificadas en los créditos de la serie que se consignan al final de cada capítulo.

⁷ Ambos aspectos aparecen también en la escena con la que inicia *El Familiar* de Getino.

⁸ Isla se refiere aquí a órganos como la Triple A y/o “a generales que condujeron la lucha contra la guerrilla en los años ‘70, como Vilas y Bussi”. Y señala que “esta asociación fue explícitamente hecha por un órgano propagandístico de la guerrilla: ‘con Vilas —decían— ha vuelto el Perro Familiar’” (2000: 136-137).

⁹ Se ha señalado ya que Bernabé Montellanos participó también en el documental *Río Arriba* (2005) de Ulises De la Orden, testimoniando sobre su propia realidad y la de muchos kollas iruyeyños que, siendo niños, debieron abandonar su región de origen para trasladarse a trabajar en los ingenios azucareros. Dicho testimonio ofrece una mirada altamente significativa respecto de las relaciones de poder y dominación cultural que han sojuzgado durante siglos a los pueblos originarios de la región. Dice el actor: “Si vos hablás con una persona que tiene una conciencia clara respecto de su cultura, que dice ser indígena, no te va a hablar de Dios, no te va a hablar del Diablo, no te habla de esas cosas. Ahora, cuando llega el español, lógico, hace uso, ahí inventa el Familiar, ahí inventa el mal y el bien, ahí inventa el diablo, inventa la cruz (...)” (En De la Orden, 2005).

¹⁰ Al respecto Arancibia señala que “salvo contadas excepciones, los indios en la matriz del western tradicional formaban parte de los actantes que eran oponentes de los protagonistas -generalmente blancos- ya que cumplían el rol de obstaculizar las acciones del sujeto que llevaba a cabo la acción. En contraste, en la producción de Mariano Rosa, el protagonista de la historia es un personaje que pertenece a las comunidades originarias (el equivalente del indio norteamericano) y juega el rol del ‘bueno’, actualizando y reacentuando el conflicto étnico de los westerns tradicionales” (2015: 198-199).

¹¹ En el caso de la banda sonora “el tema principal” según consigna Arancibia “responde al formato y a las cadencias de las películas de *westerns* -como, por ejemplo, las compuestas por Ennio Morricone- (...)”. Sin embargo, la interpretación se hace “con instrumentos propios de la música andina: charangos, bombos, quenás, sikus, etc.”. Así, “a medida que avanza la serie, la banda sonora de tipo norteamericana es ‘fagocitada’ por la música local y se convierte en una vidala”. Adquiriendo con ello “las características de lamento que tiene este género musical en el Noa (...)” (2015: 200).

¹² Alejandro Isla recupera dicho testimonio del artículo periodístico “Mito y política en un film de Getino”, publicado en “L’ Observatore Romano cuando la película se exhibió en 1973 en Italia, en un Festival de Jóvenes Realizadores Latinoamericanos, y reproducido en La Nación 16/7/1974” (Isla, 2000: 136).

¹³ Esta alusión a la película *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereira no es azarosa, sino que apunta a establecer una posible genealogía entre la figura de este cineasta, la de Alejandro Arroz y la de Mariano Rosa. Arroz participó como asistente de cámara en el film de Pereira, a la vez que integró como miembro

fundador la cooperativa Yacoraite Film encargada de producir dicha película. Por su parte, Rosa además de haber asistido a los talleres de formación y producción a cargo de Alejandro Arroz, participó como asistente de dirección y como camarista, entre otros rubros, en varias realizaciones de este director, como ser *Luz de Invierno* (2005) y *Pallca* (2012). La genealogía que aquí se propone encuentra también algunos puntos en común en cuanto a las temáticas, los espacios geográficos y culturales y los sujetos sociales que transitan por los universos fílmicos de estos realizadores. Así, se puede trazar una línea de continuidad en el interés por el mundo andino y sus habitantes en tanto regiones postergadas y, por décadas, silenciadas. Ahora bien, la brecha generacional que existe entre estos directores constituye un factor importante, entre otros tantos, para explicar las diferencias en cuanto a los modos de enfocar las temáticas que los aquejan. De ahí que Mariano Rosa haya incursionado en una línea más experimental frente a la estética de tipo realista-costumbrista de sus predecesores.

¹⁴ Sobre todo, si se tiene en cuenta que desde el año 2015 en adelante buena parte de los programas destinados al fomento y a la subvención de proyectos audiovisuales regionales disminuyeron sustancialmente y en algunos casos hasta dejaron de existir.