

Permanencias y desplazamientos en el modo de representar a los pueblos originario en el cine argentino.

Rodríguez y Alejandra Fabiana.

Cita:

Rodríguez y Alejandra Fabiana (2013). *Permanencias y desplazamientos en el modo de representar a los pueblos originario en el cine argentino. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/902>

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. U.N.C. Mendoza 2013
MESA 105

Título: Historia y Cine: Imaginando Nación, Identidad y Mitos

Coordinadores: Marzorati, Zulema y Tal, Tzvi

**PERMANENCIAS Y DESPLAZAMIENTOS EN EL MODO DE
REPRESENTAR A LOS PUEBLOS ORIGINARIOS EN EL CINE HISTORICO
ARGENTINO.**

Alejandra Fabiana Rodríguez.

Docente investigadora del Depto. Ciencias
Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes

Directora Licenciatura en Ciencias Sociales y
Humanidades. Universidad Nacional de Quilmes

alejandra.rodriguezce@gmail.com

El objetivo de esta ponencia es analizar la representación de los pueblos originarios y de la frontera entre la sociedad indígena-criolla en el cine argentino de ficción, de tema histórico, identificando cómo se vinculan esas versiones fílmicas del pasado con sus contextos históricos y sociales. Nos proponemos dar cuenta de algunas conclusiones del trabajo de investigación de la tesis de Sociología de la Cultura, referidas a la representación de los pueblos originarios en el cine argentino de ficción que toma el período de la independencia hasta la consolidación del estado nacional. Las películas que componen el corpus: *El último malón* (1918), *Huella* (1940) *Pampa bárbara* (1945) *El último perro* (1956), *Guerreros y cautivas* (1989) y *La Revolución es un Sueño Eterno* (2012).

Las hipótesis que guiaron la investigación fueron:

- a. Las películas de ficción argentinas de tema histórico reproducen el orientalismo (Said: 2006), el exotismo como estrategia de separación, como forma de construcción de un *otro*, exterior a un *nosotros* civilizado.
- b. Estas películas mantienen activos –y difunden– los tópicos de *civilización* y *barbarie* acuñados en el siglo XIX, y homogeneizan, y salvajizan, a los pueblos originarios en su representación, construyendo y congelando estereotipos.
- c. El indígena sólo es representado, en ellas, en tanto roza conflictivamente el mundo blanco, y nunca en otra dinámica.
- d. Las películas construyen sentidos acerca del pasado (a través de las decisiones estéticas, dramáticas y narrativas que se expresan en la serie visual y sonora, así como

en el montaje) y estos sentidos están atravesados por los debates políticos e historiográficos de cada contexto histórico.

Gran parte de las preguntas que recorren esta investigación están inspiradas en el planteo de Babha (2010) acerca de que las naciones también son las narraciones que las constituyen, y las nociones de Said acerca de la performatividad del lenguaje en las narrativas de la nación. (Said: 1996) Nos interesó de este último autor cómo logra conectar las obras literarias con el proceso imperial del cual forman parte y cómo analiza las nociones de *sujeto*, y *raza*, que ponen a rodar estos relatos. En este trabajo se comprende al imperialismo como una categoría aplicable no sólo en la relación metrópolis - colonia, sino al interior de la sociedad, durante el avance del estado nacional sobre los pueblos o *naciones indias*, entendiendo que ese proceso fue acompañado a nivel simbólico por la puesta en circulación de determinadas nociones sobre lo indígena que lo unieron a lo salvaje, a lo extinto, a lo prehistórico, legitimando formas de explotación e incorporación subordinada de los pueblos indígenas.

Teniendo presente este proceso, y las concepciones respecto a la cultura como fuerza para subordinar, pero también de producir, y de crear, propusimos revisar un artefacto cultural como son las películas para ver si, esas nociones consolidadas en el siglo XIX, seguían siendo productivas el siglo XX y XXI. En este sentido, el objetivo fue identificar qué versiones de la historia ponen a circular los filmes, de qué modo y a través de qué decisiones las películas dan cuenta de sus ideas sobre la historia y la sociedad, teniendo en cuenta el planteo de Shohat y Stam (2002) sobre que la naturaleza construida del discurso artístico no impide la referencia a la vida social. En este sentido, nos preguntamos qué habían aportaron estas películas en relación a la construcción de la identidad y la alteridad.

Los filmes elegidos corresponden aquellos que conciben la historia como drama. Rosenstone (1996) y por tanto plantean, un verosímil de tipo realista; que se ha pensado (desde Metz) como construcción cultural y arbitraria, como un espacio político ideológico donde se configura lo posible de ser verdadero, lo que está estrechamente relacionado con la formación discursiva y el género. En este trabajo nos preguntamos sobre lo decible sobre los pueblos originarios en cada formación discursiva y si se observan cambios en dicho verosímil y en qué sentidos y momentos.

Para el análisis se partió de la revisión formal de las películas, teniendo en cuenta: la puesta en escena (los contenidos) la puesta en cuadro (la modalidad y tratamiento de los mismos) y la puesta en serie (a los nexos entre ellos) y luego se activó el estudio contextual mediante la investigación bibliográfica y hemerográfica de las mismas con el fin de arribar a posibles significados o interpretaciones.

El Último Malón y la doble representación de los mocovíes

En relación a la representación de los mocovíes expresada en la película, ésta está atravesada por la tensión argumental y documental lo que se evidencia en diversas estrategias para dotar de credibilidad al relato: la elección de los escenarios reales; la presentación de personas que formaron parte de la rebelión; la inclusión de mapas y fuentes periodísticas locales y nacionales; la incorporación de largas secuencias de corte etnográfico; entre otras. Por su parte, del análisis dramático de la trama ficcional se resalta lo innovador del planteo, y de las características con que se reviste el protagonismo indígena, así como la exposición de las complejas relaciones de dominación en que se hallan los mocovíes y la necesidad de subvertir esa relación. Según Alvira (2012) esto ubica a Greca dentro de la corriente previa al indigenismo latinoamericano de los años 20, acercándolo a intelectuales como Manuel González Prada en Perú o Franz Tamayo Bolivia, quienes plantean el problema del *indio* en nuevos términos, articulándolo con el tema de la tierra: el *indio* como cuestión étnico-social y económica, y ya no en términos teológicos, éticos, bélicos o biológicos, como era frecuente anteriormente.

La excepcionalidad del filme también se advierte en la construcción del protagónico femenino que presenta, aunque en estos puntos pueden advertirse los límites ideológicos que llevaron a elegir a actores que refieran a patrones “aceptables” de belleza y blancura para encarnar, y a la vez reemplazar, a los mocovíes protagonistas de la historia de amor.

En tanto obra polifónica, se identifican marcas de varios enunciados respecto a los mocovíes, que van desde la denuncia social hasta la invisibilización, y desde el exotismo hasta su consideración como salvajes. Es enorme la distancia entre las primeras letras, donde la película describía a los mocovíes como raza fuerte y heroica,

pero sometida y despojada; y el momento del ataque, donde se los presenta como victimarios; el discurso del filme cambia cuando los mocovíes transgreden el espacio social y geográfico y, por la fuerza, irrumpen en el espacio urbano. En esa secuencia, la película pone al *indio* en el lugar que le dieran los relatos de conquista: como violador de la frontera blanca. Los carteles, entonces, refieren a “*la saña del indio*”, a lo *salvaje*, en contraposición con “*La valerosa juventud sanjavierana que sale a perseguir a los fugitivos*”.

En este sentido podemos afirmar que, mientras los *indios* se encuentran en la toldería, reducidos, acotados en ese espacio de subalternidad, la película celebra el intercambio entre ambos mundos. Sin embargo, cuando los protagonistas cruzan la frontera espacial y social que los separa de la sociedad de San Javier con el objetivo de subvertirla, la mirada del filme cambia, y se encolumna tras los *vecinos de San Javier*, constituidos en víctimas del alzamiento. La cámara da cuenta de ese nuevo punto de vista. (López y Rodríguez, 2009).

En el acto siguiente, *La caza del indio*, se produce un nuevo cambio: los mocovíes ya no son presentados como sujetos políticos ni como integrantes del malón salvaje, sino como *símbolos vivientes de la derrota*. Este deslizamiento da cuenta de otro discurso social que circula en esos años, el de la “invisibilización de los pueblos originarios”. Éste supone la desaparición de los habitantes originarios o la supervivencia de algunos de ellos como rareza, a los que es necesario tutelar para poder transformarlos en seres “útiles” (Delrio, 2005)¹. Así, el *indio* antepasado del hombre contemporáneo es un anacronismo que ofrece un estímulo para comprender la naturaleza de la evolución humana. Si en gran parte del filme hay un esfuerzo por visibilizar socialmente a los mocovíes, y por hacer presente su historia y sus condiciones de vida, esa intención se pierde en la última secuencia, donde los mocovíes son representados como parte de una

¹ Delrio sostiene que entre los años 1904 y 1916 se abre en nuestro país un período de *invisibilización*, en el cual se vuelven hegemónicas las ideas sobre la desaparición de los habitantes originarios. El autor toma como hito del período la publicación de las cartas de Lucio V. Mansilla en un manual escolar, donde se cristalizan los supuestos de extinción y absorción de los indígenas. Para tranquilidad de su sobrina, Mansilla le explica que ya no debe temer por las sangrientas invasiones indígenas, porque éstas correspondieron a un “período de nuestra historia nacional que se le llama la conquista”, en la cual los indios actuaban por “instinto natural” (lo que es común “hasta en los animales”, afirmaba), mientras que los criollos creían, y con razón, tener derecho a vivir en el país de su nacimiento (...); continuaba, “los pocos que quedan se han civilizado, y los que no, habitan en parajes casi desiertos y tienen frecuente trato con las poblaciones vecinas”.

prehistoria condenada a morir: “Símbolos vivientes de la derrota... se dirigen hacia el Gran Chaco, patria de los indios”

Esta construcción idealizada de vida indígena en el Gran Chaco constituye un final tranquilizador, donde se concilian dos perspectivas: la del orden, de la sociedad sanjavierina que ha eliminado la amenaza indígena a fuerza de fusiles; y la romántica, donde la libertad, la naturaleza y las causas perdidas tienen su lugar. El conflicto social se ha resuelto con el triunfo de la civilización; y el triángulo pasional, con el triunfo del amor: Rosa y Salvador viven ahora en los márgenes, y un amor de novela cierra el cuadro.

En este sentido, algunos cambios de perspectiva que acontecen al interior del filme, se pueden vincular también con la tensión propia de la representación política que el director ejerce, la que incluye no sólo a mocovíes, sino al resto de los habitantes de la localidad, en tanto todos ciudadanos electores. Cierta promesa política con los diferentes sectores sociales tensiona, y hace que el relato se mueva entre el protagonismo indígena y la delegación de su voz (Greca, V y Greca, D: 2011), entre la comprensión de las causas de la sublevación y la exposición de éstas; y la condena a las consecuencias de dicho movimiento.

Así, *El último malón* deja planteada una versión particular y polifónica de la frontera, donde es posible identificar voces provenientes de diversos discursos, las cuales componen un collage donde se yuxtaponen la mirada etnográfica y la orientalista, que exotiza; el discurso histórico y la pintura costumbrista; el documental y el drama amoroso. Puede, por tanto, considerarse a *El último malón* una película de frontera, una película mestiza, que juega en los bordes del documental y la ficción, que mixtura los géneros, los confunde, y hace lo propio con las personas y los personajes.

Temáticamente, plantea la recreación del pasado. Sin embargo, decide empezar la narración en el presente y, a través de un *flashback* y de una elipsis temporal, se unen irremediable y estrechamente ambas temporalidades. Además, si el título y el epílogo del filme intentan clausurar e inscribir a la sublevación y a los mocovíes en un tiempo ya superado, esto no alcanza para borrar lo que la película tiene de denuncia social contemporánea.

Por su parte, es relevante mencionar la estrechez del vínculo entre estética y modo de intervención político que propone el autor, lo que se expresa no sólo en las decisiones estéticas, dramáticas y narrativas asumidas en el filme, sino por la intervención que realiza sobre éste con posterioridad a su estreno comercial en Rosario y Buenos Aires. En este sentido, cabe aclarar que Greca luego de una represión (que tuvo repercusión nacional) en la reducción de Napalpí durante el año 1923² decide intervenir su película, agregándole una *Presentación*, donde aparecen los políticos del momento, (con quien había compartido escaños en la legislatura: Luis Ferraroti³ y Fernando Centeno⁴), y pone el filme a circular, como pieza del debate. De este modo, usa el filme como declaración de doctrina, como manifiesto (Mangone y Warley: 1994) y elige el arte (en este caso al cine) para atestiguar un compromiso cultural y político, que desborda el universo intelectual exclusivamente gráfico, en que se expresan los intelectuales del momento.

Esta operación inscribe a *El último malón* no sólo en el debate por el sentido de la Historia, sino en el debate político de ese presente de producción. Esta voluntad polémica se refuerza con la aparición de artículos y reportajes en diversos medios provinciales y nacionales donde el autor problematiza las políticas que lleva adelante el estado respecto a los pueblos originarios. En estos reportajes alude también a su aún inédita novela “Viento Norte” donde desde otra de las formas de la ficción entrama el problema indígena y la dinámica socio política de la región.

Las Películas de los años 40 y 50

Del análisis de los filmes *Huella* (1940), *Pampa bárbara* (1945) y *El último perro* (1956) se desprende que en la puesta en escena de dichas representaciones se destaca el efecto de indescirnibilidad sujeto-vestuario. Según Alvarado y Mason (2005), la vestimenta y el traje operan como un indicador social y étnico que relaciona al sujeto con diferentes realidades sociales e históricas; y, además, revisten al individuo de un status donde se fija parte de su propia identidad. Los procesos de vestidura y despojo que se materializan a través de la manipulación de la indumentaria y de la pose

² Sobre la dimensión de la represión, Larraquy (2009) sostiene que se trató de una masacre. Echarri (2004) enuncia que no hay suficientes pruebas de que la represión haya alcanzado a doscientos aborígenes. Según este autor están documentadas cuatro muertes. Este tema fue tratado en el Congreso Nacional por los representantes del Socialismo.

³ Abogado de la Federación Agraria y Diputado provincial. A partir de 1928, y hasta 1930, se desempeñó como Diputado nacional.

⁴ Político que proviene de las fracciones conservadoras y que gracias a las políticas de alianza con la “maquina electoral” se convierte en Gobernador de Chaco entre 1923 y 1926, durante la gestión radical de ese territorio nacional.

confluyen en este sentido. El tratamiento estético y de vestuario del filme provoca un “efecto de indiscernibilidad”, una correspondencia entre la individualidad del sujeto y su atuendo, y constituye una forma de presencia “salvaje” detenida en el tiempo, frente a los blancos, que portan consigo –y a través de su vestimenta– la civilización.

En estos filmes, los indígenas son el antagonista de la civilización y se los representan como malón viviendo del saqueo, gobernados por pulsiones e instintos. En ellos el delito es un sobreentendido, construido con los motivos propios del *western*.

Estos enunciados delinear un nosotros criollo, que homogeniza la diversidad y los “desvíos” de esa interioridad blanca, en tanto confronta, con los *indios*, que son representados, como el afuera, como el exterior de esa sociedad argentina, y de la civilización en general.

Respecto a la estructura narrativa, se identificó que el uso del narrador en off y de carteles aportan a la construcción de una la idea evolutiva de progreso, de *lo bárbaro* al a la *civilización*, así como a la desterritorialización de los habitantes originarios, mientras trasforman al colono, que proviene de un afuera territorial, en nativo.

Respecto a la idea de la historia que portan las películas, cabe señalar que comparten cierta idea de lo gauchesco como síntesis de la historia, y de la nacionalidad (interpretación oficializada en 1938 por las autoridades nacionales y provinciales) pero no presentan unidad respecto a la lectura del pasado. Afirmamos que esto no se explica por la laxitud de las interpretaciones cinematográficas, sino por las indeterminaciones de un presente, en el que las interpretaciones del pasado aún están en debate y por cristalizar.

Asimismo, estas películas portan una concepción de la política concebida como lucha facciosa, que puede y debe ser corregida por el profesionalismo del ejército. Además si las películas enfocan lo popular y nacional (entendiendo el gaucho como síntesis), el rol preponderante que *Pampa Bárbara* le otorga al ejército no puede dejar de ser leído a la luz del contexto político abierto tras el golpe de 1943, que refuerza el rol modernizador e interventor de las fuerzas armadas, así como de las nuevas alianzas entre éstas y los sectores populares.

Se podría afirmar que este cine tamizó las narrativas de frontera, desde el western y construyó películas en las cuales la “sociedad” está sometida al vandalismo de los indios, y el Estado apenas asoma (y muy ineficientemente) en *Pampa bárbara*.

La lectura cinematográfica de nuestra historia muestra a los criollos (apenas unos años después de la emancipación) sitiados, acosados y en inferioridad numérica respecto al enemigo *indio*, llevando así la amenaza indígena al paroxismo.

En *Huella* la representación de la pampa como desierto se constituye tanto en la puesta en cuadro como a nivel dramático, y que estas decisiones amplifican el tropos de la pintura del siglo XIX. En esta representación, los *indios* son la fuerza que amenaza desde el fuera de campo, y se ligan sus prácticas a lo animal, al consumo de alimentos crudos, construyéndolos como una alteridad radical.

Respecto de su perspectiva sobre la historia argentina, la película exalta los valores masculinos, gauchescos y federales, y propone una lectura nostálgica de la unidad nacional “perdida” luego de las guerras de independencia, a la vez que entiende las causas políticas como lucha facciosa. A nivel dramático, será el conocimiento de la pampa el que modifique a los personajes, y logre que estos revisen sus postulados y acciones a favor de la unidad nacional. Los gauchos construidos por este filme condensan los valores lugonianos, pues se han moldeado en las luchas por la independencia, en las guerras civiles y contra el indio, y esto los convierte en la síntesis de la historia nacional.

Por su parte, *Pampa bárbara* evidencia la tensión acerca de quiénes son los protagonistas de la epopeya nacional: gauchos o militares. En la representación de los primeros, se impone la perspectiva del gaucho moreirista, ya que el espacio de la frontera es responsable de que los hombres pierdan la compostura. Finalmente, se imponen, sobre ese espacio y sobre esos hombres, los principios del ejército profesional: la disciplina y la mano dura; la cámara acompaña estas transformaciones a las que se les suman todos los componentes de la sociedad. De esta manera, el profesionalismo del ejército corrige los errores de la política, y la civilización aplasta a los *indios* constituidos en villanos a eliminar.

Además, el filme presenta una valoración negativa y una intención polémica respecto de la política rosista hacia los *indios*, que se expresa en las estrategias de verosimilitud empleadas, y en el manifiesto que acompaña el estreno de la película, en el que se refuerza la inscripción del argumento en el referente histórico real. Polémica inscrita en el contexto del debate historiográfico y político encabezado por el revisionismo, que consolida sus posiciones alrededor de la Segunda Guerra Mundial. En este punto, se señala la importancia del cine en la difusión de la Historia, y el rol activo del Estado respecto a la enseñanza de esta disciplina.

Las películas recientes

Guerreros y Cautivas y *La revolución en un sueño eterno* constituyen películas que realizan transposiciones de reconocidos textos literarios. Respecto a la primera, es posible afirmar que si en el cuento de Borges el efecto de conjunto está centrado en la dicotomía *civilización-barbarie*, en el filme, esa tensión está presente, pero al interior de la gran pregunta sobre la construcción de la nación y la identidad y se vale del tono épico del *western*, aunque resignifica el carácter heroico de la intervención sobre el medio adverso, poniendo en cuestión las motivaciones y los valores que sostienen esa epopeya. Cabe señalar que si la película complejiza esa confianza en la idea de civilización, develando prácticas violentas de la modernidad, el polo de la barbarie está mirado con iguales ojos que el cuento. Es posible advertir esta perspectiva mediante el análisis de la puesta en cuadro.

En *Guerreros y cautivas*, los *indios*, a partir del recorte de la cámara parecen empequeñecidos, pegados a la tierra; esto se advierte por ejemplo, cuando son los ojos de Marguerite (en toma subjetiva y desde una angulación en picado) quienes miran a los *indios* o a la cautiva. Por el contrario, cuando es la *india* quien mira a Marguerite lo hace desde una angulación en contrapicado, y su subjetiva contribuye a enaltecer a la francesa. (Lopez y Rodríguez: 2009)

Del mismo modo es notoria la superioridad espacial desde la que se mira a los *indios* en *La revolución es un Sueño Eterno*. Es posible observarlo en las escenas que se desarrollan en la Puerta del Sol de Tiahuanaco: la secuencia inicia con Castelli proclamando la voluntad de la Junta, encuadrado desde un contrapicado que enaltece su figura y la acerca al cielo; desde ese lugar se dirige a los demás. Luego, la cámara

descubre que él (al igual que sus segundos) están montados a caballo, lo que supone un plano de superioridad notable respecto a los indígenas, que se hallan de a pie. Unas escenas después, la voz de Castelli anuncia la llegada de los recuerdos de sus días en Chuquisaca. Un plano abierto da cuenta del protagonista oteando un horizonte en el que, a continuación, y a modo de fantasmas, aparecerá un grupo de *indios* desarropados que “trepan” hacia esas alturas, donde los esperan los revolucionarios, quienes, maza en mano, destruyen las cadenas y grilletes que los sometían. En ambas escenas se advierte una gran desigualdad espacial entre los indígenas y los revolucionarios.

Entonces, si *Guerreros y Cautivas* expande y modifica los sentidos del cuento fuente, y da cuenta de la renovación temática de fines del siglo XX (la película recupera a las mujeres como protagonistas del conflicto matriz, hay presencia de la homosexualidad en la trama), no puede sin embargo, mirar a los pueblos originarios, ni siquiera a la *india blanca*, sino a través de esa diferencia de estatura, de esa superioridad, reproduciendo y amplificando la perspectiva estereotipada que liga lo indígena a lo inferior.

Por su parte, la película de Juárez elabora una genealogía de revolucionarios sin revolución, olvidados, traicionados y empobrecidos (los carteles dan cuenta de las biografías de Moreno, Belgrano, Monteagudo, Agrelo y María Rosa Lynch) y la puesta en serie las une a la dedicatoria al hermano del director, desaparecido durante la última dictadura militar: “*A la memoria de mi hermano Enrique, y a todos los que, como él, soñaron una Patria grande y justa*”. De este modo, queda planteada cierta unidad entre esos revolucionarios de ayer y aquellos más recientes, a los que se ha dedicado la película. Se impone, entonces, una nueva clave de lectura de la historia que está referida a la necesidad de resistencia frente al olvido, y que concibe la memoria como acto ético. En esta línea, la cuestión indígena es parte de la tarea revolucionaria de emancipar América.

Es necesario señalar que se trata del único filme de la serie, en el cual los indígenas hablan su propia lengua, aunque lo hacen para continuar, para traducir el discurso de los revolucionarios. En este sentido, la representación refuerza el carácter de subalternos. Según plantea Spivak (1985), lo son en tanto constituyen una subjetividad bloqueada por el afuera, carecen de espacio de enunciación, y, en este sentido, se trata de sujetos inaudibles. Según Karina Bidaseca (2010), las voces, como instrumentos de agenciamiento, no han sido aún suficientemente pensadas por las Ciencias Sociales;

sostiene, además, que las voces omnipresentes son significativas en tanto operan en la realidad y pueden transformarla, pero que hay otras que no lo logran, y sólo pueden reproducir las voces de otros, sin poder autonomizarse de ellas y, por tanto, emiten meramente ruidos.

En este sentido, si la puesta en escena de lo acontecido en la Puerta del Sol fue imaginada por este filme del siglo XXI, esa imaginación no llegó más lejos que el horizonte de sentido, del verosímil de nuestra época, que parece suponer que los *indios* no interrumpen nunca el discurso dominante. Así, tampoco esta ficción histórica, que hace hincapié en los aspectos más radicales del periodo, escapa del verosímil dominante, que le niega la palabra al indígena y, en consecuencia, lo condena una vez más a la subalternidad.

Al respecto, Shohat y Stam (2002: 214) sostienen que “en las artes visuales, el espacio tradicionalmente se despliega para expresar la dinámica de la autoridad y el prestigio. En la pintura medieval, anterior a la perspectiva, por ejemplo, el tamaño se correlacionaba con el estatus social: los nobles eran grandes y los campesinos pequeños. El cine traduce este tipo de correspondencias de poder social en registros de lo que está en primer término y lo que está en el fondo, dentro y fuera de la pantalla, el habla y el silencio”. En el caso de las películas analizadas, la enunciación de la palabra, el punto de vista y la posición de la cámara dicen mucho sobre esa correspondencia. La altura desde la que se mira a los *indios* en *Guerreros y cautivas*, o la superioridad espacial puesta en juego en *La revolución es un Sueño Eterno*, hablan al respecto.

Conclusiones

En relación con los objetivos propuestos, es posible afirmar que en las películas del corpus se representa a los pueblos originarios en tanto rozan conflictivamente el mundo blanco. La única película de la serie que pretende aportar al conocimiento de esos *otros*, y recrea aspectos de sus relaciones y forma de vida, es *El último malón*; aunque no escapa a esta tendencia, en tanto centra el eje de su relato en el choque violento entre la sociedad de San Javier y los mocovíes de la Reducción. Por otra parte, cabe señalar que los postulados de esta producción santafecina no fueron continuados, ni citados por las

películas del siglo XX; películas que aplanaron la representación, y esgrimieron una visión monolítica de los *indios* sólo como malón.

En las películas de las décadas del 40 y del 50, no hay interés alguno en los pueblos originarios. Esto se advirtió en *Huella*, donde no tienen presencia en cámara; en *Pampa bárbara*, donde se los representa como espaldas que huyen perseguidas por la caballería; y en *El último perro*, en la que son estereotipos bestiales que interesan a la cámara en tanto asedian las postas y las carretas que atraviesan el “desierto”. Por lo expuesto, es posible concluir que las películas analizadas en el segundo capítulo, producidas en las décadas del 40 y del 50, conforman un mismo enunciado, en relación con la representación que hacen de los pueblos originarios y la frontera. A través de estas películas, se expresa una épica nacionalista que busca los auditorios populares, basándose en la exaltación de valores como el coraje, la hombría, el cumplimiento del deber. Todas ellas ponen el protagonismo en los criollos, representados en gauchos y militares, y el antagonismo en todo aquello que impida el cumplimiento del destino de la nación, que es, ciertamente, un destino de unidad. En estos relatos, la épica está dada por las numerosas dificultades de la vida en la frontera, y el *indio* es la principal de todas ellas.

Este enunciado compartido encuentra en el *wéstern* el género para conducir la narración hacia los tópicos deseados. De esta manera, si a principios de siglo hay inestabilidad en la representación, el cine industrial de mediados de siglo dotó al *indio* de una serie de características fijas y estandarizadas, que se repitieron en los filmes. En estas representaciones, los *indios* atacan por naturaleza, y constituyen el obstáculo a superar y dotan, por tanto, de sentido a los grandes combates.

Estas películas dan cuenta de un proceso de alterización a través del que no sólo se diferencia entre un *nosotros* blanco o criollo y un *otro* indígena, sino que también se fija la superioridad del blanco o criollo. En los casos analizados, el proceso de alterización se evidencia en la reiteración de la presentación de los indígenas como antagonistas que acechan desde dentro o fuera de campo. Cuando esto no se cumple, y ese *otro* no funciona como malvado, sino como auxiliar o ayudante, tampoco hay interés en explorar su punto de vista. Además, no sólo la acción dramática los fija en el rol de antagonistas, sino que, en tanto personajes, su tratamiento es desigual al resto, ya que no son considerados individuos, sino arquetipos o símbolos.

La capacidad de sinecdoquización, de asumir distintos roles o identidades que habitualmente muestran los personajes en los filmes, es inexistente en el caso de los *indios*, a excepción de *El último malón*, donde los mocovíes son simultáneamente peones, tienen relaciones familiares y comerciales, mantienen prácticas ancestrales de caza y pesca, se enamoran, se divierten, son sujetos políticos (es decir, muestran múltiples facetas e identificaciones). En las otras representaciones son personajes planos que pueden ser salvajes o sometidos, y no hay mucho más para conocer de ellos.

Por su parte, la puesta en cuadro de los filmes se basa en la repetición constante de ciertos elementos como la semidesnudez; el pelo renegrado, largo y con vincha; y la portación de armas tradicionales como lanzas, arcos y flechas. Estos elementos dotan a los indígenas de una identidad fija, una forma de presencia salvaje que, a fuerza de ser repetida en distintas temporalidades y escenarios, se ha convertido en ícono.

Si en la historia de nuestro país se llevaron a cabo una serie de campañas encabezadas por los poderes locales y, más adelante, por el Estado Nacional, con el objetivo de expulsar a los pueblos originarios e incorporar las tierras a la producción capitalista (proceso que se desnuda en *El último malón* y en *Guerreros y cautivas*), en los relatos cinematográficos de mitad del siglo XX no se da cuenta de este proceso (que se lleva a cabo en el mismo tiempo y espacio en que ambientan sus historias). Por el contrario, las anécdotas argumentales de estas ficciones centran su atención en los ataques de los malones a la civilización.

Esas imágenes moldeadas por el género fueron en igual sentido que las construidas por la literatura del siglo XIX, que postularon el binomio *civilización y barbarie*, y no se alejaron de los postulados de la historiografía tradicional y de la geografía clásica, que consolidaron, durante esos años, ideas sobre la frontera como un territorio casi vacío, ocupado sólo por bandas nómades o seminómades que subsistían gracias al pillaje. En el mismo sentido, estas películas visualizan a los pueblos originarios como “obstáculos a remover” para dar inicio a la Historia Argentina (moderna, occidental y capitalista). En *Huella*, *Pampa bárbara*, *El último perro* y *Guerreros y cautivas* la historia argentina se construye no deudora una con la otra, sino en oclusión. Es necesario terminar con una para que otra empiece. Esta idea se evidencia en ese último filme, que expone a los pueblos originarios integrados a partir de 1880, pero expropiados territorial y

culturalmente, y disuelta su identidad étnica en el compuesto nacional, por lo que ya no son considerados *indios*, sino individuos del país.

Al respecto, sólo las películas de los albores de los siglos XX y XXI (*El último malón* y *La revolución es un sueño eterno*) parecen distanciarse de ese planteo, y muestran algunas características excepcionales en la serie. Por un lado, ambas tematizan la identidad racial también como modo de pertenencia de clase, y consideran que esa identidad forma parte tanto de la Argentina como de una cultura que los precede. En el caso de *El último malón*, lo establece a través de estrategias narrativas y dramáticas que dan cuenta del presente de producción, del pasado reciente y también del pasado remoto. Por su parte, *La Revolución es un sueño eterno*, desde un recorte temporal que la ubica en un contexto muy anterior, los supuso formando parte del proceso emancipatorio y de la ciudadanía, y eligió mostrarlos enmarcados en la Puerta del Sol de Tiahuanaco; ese lugar de la memoria une a los indígenas del siglo XIX con ese pasado civilizatorio.

Respecto a la concepción de frontera que se advierte en las películas analizadas, es posible afirmar que, en las películas de los años 40 y 50, la frontera se estructura a partir de una clara división: la tierra dominada por el *indio* por un lado, y el ámbito de la *sociedad argentina* por el otro. Según el período histórico que represente el filme, las dimensiones del espacio correspondiente a cada parte es mayor o menor (López y Rodríguez: 2009); para *Huella*, que ubica la acción a fines de la década del 20, la llanura es tierra de indios, y la sociedad blanca se concentra apenas en aislados espacios urbanos. En el otro extremo, *El último malón* construye el espacio indio como una pequeña isla en medio de la moderna sociedad santafecina. La película trabaja sobre la idea de frontera interior, que contiene, y separa, una identidad étnica y social de un grupo inmerso, aunque excluido de la sociedad, y, en ese punto, se acerca al planteo de *La revolución es un sueño eterno*. La película de 1917 expuso a los mocovíes adentro de la comunidad nacional, denunció su sometimiento y las relaciones de explotación en las que se hallaban sujetos, mientras, desde lo extracinematográfico, difundía lo que suponía el director que eran algunas de las causas y de las soluciones políticas para transformar esta situación.

Por su parte, la idea de frontera militar como línea divisoria que separa dos bandos enemigos es advertida en *Huella*, *El último perro* y *Pampa bárbara*, películas que, en

este sentido, remiten a las concepciones historiográficas ya mencionadas. Por su parte, en *Guerreros y cautivas*, si bien porta la idea de frontera como línea militar y divisoria, se hacen presentes otro contexto y nuevas concepciones acerca de la frontera, ya que también la concibe como territorio de intercambio: un espacio ambiguo, donde esos dos mundos yuxtapuestos se tocan... Sin embargo, es nuevamente el conflicto (personal y social) con el blanco el que justifica la presencia de hombres y mujeres de los pueblos originarios en esta película.

Por lo expuesto, es posible afirmar que la matriz de pensamiento civilización-barbarie, observable en los discursos del siglo XIX, se reproduce en las películas del siglo XX, estructura los relatos en los filmes de los años 40 y 50, y aparece de manera más inestable en *El último malón* y en *Guerreros y cautivas*, pues ambos filmes, sin escapar de esta matriz dicotómica, intentan complejizar, al menos, alguno de sus términos.

Con respecto a esta caracterización, se ha señalado, a lo largo del trabajo, el problema de la ausencia de la voz de los indígenas como un elemento constante en los filmes. En *el último malón*, los carteles intentan dar cuenta de la supuesta oralidad de los mocovíes, y se los construye como sujetos políticos. Sin embargo, su enunciación está mediada por las voces hegemónicas que hablan por ellos desde los carteles. En las películas del 40 y 50, se construye a los *indios* carentes de diálogo, como si los sonidos que salen por su boca sólo pudieran expresar agrado, dolor o ruido. Esta representación se reitera en *Guerreros y cautivas*, donde los *indios* se comunican imitando los sonidos de los animales. *La Revolución es un Sueño Eterno*, si bien representa a algunos indígenas hablando quechua, estos lo hacen con el objetivo de traducir el discurso de los revolucionarios.

Es decir que, en el cine nacional de tema histórico –que representa desde el período de la independencia hasta la consolidación del Estado Nacional– los *indios* son inaudibles, nunca enarbolan la palabra para interrumpir el discurso dominante, no hay posibilidad de diálogo intercultural, pues se retacea la voz, instrumento político por excelencia.

A modo de síntesis, sostenemos que el lugar que da el cine a los pueblos originarios en la historia nacional es absolutamente marginal, no tiene incidencia alguna en el rumbo de la Historia. En los filmes de los 40 y de los 50 impera una concepción que los considera *otros*, externos a la Nación en concordancia con los conceptos que Walter

sostuvo desde el Círculo Militar en esos años, y que significaron unir la Conquista española, la gesta de la independencia y la guerra contra el indio en un mismo enunciado civilizador. Esta concepción, aunque criticada, permea en películas posteriores como *Guerreros y cautivas*. Por su parte, la primera y la última película de la serie plantean a los pueblos originarios como *otros* internos, e intentan evidenciar el proceso de marginalización material sufrido desde tiempos coloniales (a esa intención no es ajena *Guerreros y cautivas*, por lo que ésta podría considerarse una película de clivaje, intermedia entre ambos discursos). Por su parte, *El último malón* plantea tensiones respecto a los términos de supervivencia o extinción de los indígenas en tanto tales, y su pertenencia como ciudadanos, lo que, sin duda, se relaciona con un contexto político y social en el cual se rediseñan las colonias de indios, se tematiza la cuestión de su mano de obra y, Ley Sáenz Peña mediante, se los concibe como clientela política. No hay dudas de que pertenecen a la interioridad del cuerpo de la Nación, ni de su lugar de marginación.

Por último, varias de las películas aquí analizadas tuvieron una llegada masiva; adquirieron poder referencial dentro de la cultura; y, de hecho, a excepción de *El último malón*, que tuvo características, aspiraciones y una circulación diferente, las demás películas enunciaron ante el gran público la pregunta acerca del origen de la Nación

Fuentes audiovisuales: El corpus lo constituyen:

El último malón de Alcides Greca (1918),

Huella de Luis JMoglia Barth (1940),

Pampa bárbara de Lucas Demare y Hugo Fregonese (1945),

El último perro de Lucas Demare (1956),

Guerreros y cautivas de Edgardo Cozarinsky (1994) y

La revolución es un sueño eterno de Nemesio Juárez (2012).

Fuentes impresas: Periódicos 1904/ 1917/1918/ 1924. Diario de Sesiones, Folletería, Libros:

Borges, Jorge Luis (2005): “Historia del guerrero y la cautiva”, en *El aleph*: Buenos Aires, Emecé Editores.

Rivera, Andrés (2000): *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Alfaguara

Greca, Alcides (1934): *Tras el alambrado de Martín García*, Buenos Aires: Editorial Tor

Bibliografía citada

BABHA, HOMI (comp) (2010) *Nación y narración. Entre la ilusión de identidad y las diferencias culturales*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires

GRECA, VERÓNICA Y GRECA , DANIELA (2011), “*El último malón (1917): un análisis desde la Antropología y la Historia de un relato cinematográfico*”, XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Catamarca. San Fernando del Valle de Catamarca.

LÓPEZ, MARCELA Y RODRÍGUEZ, ALEJANDRA (2009), *Un país de película. La Historia Argentina que el cine nos contó*, Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo.

BIDASECA, KARINA (2010), *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*, Buenos Aires: SB.

SAID, EDWARD (1996), *Cultura e Imperialismo*, Barcelona: Anagrama.

----- (2006) *Orientalismo*, Barcelona: Ediciones Debolsillo.