



Representaciones de lo indígena en el cine argentino: dos casos

Gonzalo Carrillo^(*)

Resumen

El cine de ficción se ha transformado en un medio masivo a partir del cual se divulgan determinadas interpretaciones sobre el pasado, las cuáles están sustentadas en una específica posición ideológica al respecto. Identificarlas permitirá, en nuestro caso, dar una explicación a las caracterizaciones que se hacen sobre el mundo indígena en el cine, en el marco de historias contextualizadas en la Argentina de fines del siglo XIX, etapa reconocida como de construcción del Estado Nacional. Para ello abordaremos dos películas que retratan el período: Martín Fierro (1968) de Leopoldo Torre Nilsson y Guerreros y Cautivas (1989) de Edgardo Cozarinsky.

Palabras clave: cine; indígena; ideología; representación; imaginario

Representations of the indigenous in Argentine cinema: two cases

Abstract

Fiction cinema has become a mass medium from which certain interpretations of the past are disclosed which are supported in a specific ideological position on the matter. Allow to identify, in our case, give an explanation to the characterizations made about the indigenous world in film, contextualized within stories in Argentina in the late nineteenth century, a recognized stage known as the National State building. To this address two films that portray the period: Martin Fierro (1968) of Leopoldo Torre Nilsson, and Guerreros y cautivas (1989) of Edgardo Cozarinsky.

Key words: Cinema; Indian; Ideology; Representation; Imaginary

(*) Escuela de Historia. Universidad Nacional de Rosario, Argentina. E-mail: gonzaloscarrillo@gmail.com



Representaciones de lo indígena en el cine argentino: dos casos

Introducción

“Las películas son un documento esencial para el historiador en la medida en que proveen imágenes a sus espectadores y, por su fuerza de convicción, crean una idea a veces fantástica pero muy fuerte del pasado”. Pierre Sorlin¹

Desde sus inicios, el cine cobró una gran notoriedad como forma de entretenimiento para el gran público, llegando a convertirse en uno de los medios audiovisuales de masas más importantes. Con el tiempo, este nuevo tipo de medios fue en aumento, consolidándose con la posterior masificación de la televisión. En base a esto, puede considerarse al siglo XX como momento en el cual se afianzó un predominio de lo audiovisual en la sociedad, recibiendo esta última una cantidad creciente de información a través de las imágenes.

Esa información incluye lo relacionado al conocimiento del pasado. En una era donde lo visual ha ganado una amplia hegemonía, no es sorpresa comprobar que gran parte de las personas forman su saber histórico a través de lo que reciben de las pantallas. Y el cine ha sido una de esas pantallas que ofreció al gran público una especie de ventana al pasado, una forma de observar y ser testigos de épocas lejanas.

Esta influencia es algo a tener en cuenta en tanto las películas que refieren a ciertos hechos del pasado transmiten a su vez un determinado sentido sobre él. Ello quiere decir que esa reconstrucción se hace en base a un determinado discurso sobre ese pasado que se quiere llevar a la pantalla. Y todo discurso posee una determinada interpretación de los acontecimientos. En esto último es donde reside el interés por analizar ese tipo de films.

Compartimos la idea de Rosenstone, quien plantea la cuestión de como un realizador puede plasmar en imágenes el pasado, tomando al cine como escritura de la historia. El autor sostiene que “el cine histórico es, en si mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos «hacer historia» como el intento de dar sentido al pasado”². En base a ello, es que consideramos que una película construye un discurso histórico al intentar dar cuenta sobre acontecimientos del pasado.

Hasta aquí lo referido a la relación cine-historia. ¿Pero en qué medida esto nos permitirá abordar la conformación de la imagen sobre lo indígena en el cine de ficción? Indagar sobre el discurso histórico de un film nos llevará a encontrarnos con la ideología que lo motiva y, por lo tanto, con aquello que explica las caracterizaciones que se realizan sobre el mundo indígena. Para dar cuenta de ello, es de importancia tener en cuenta tanto el contexto de producción de las películas como las intenciones manifestadas por sus realizadores. Esta información ayudará a comprender el por qué de la elección de una determinada visión del pasado para ser plasmada en la pantalla.

Por otra parte, es relevante el poder de lo audiovisual para inculcar en el imaginario colectivo una determinada representación, en este caso, de lo indígena. Esto es lo que lleva a la formación de un sentido común sobre ello, no carente de prejuicios. Analizar la representación que el cine de ficción hace sobre los pueblos originarios es una tarea que nos permitirá identificar los estereotipos formados sobre ellos en la pantalla, así como indagar sobre los discursos a través de los cuales se construye esa imagen.

Para llevar a cabo esta tarea, se han seleccionado las películas *Martín Fierro* (1968) y *Guerreros y Cautivas* (1989). Ambas tienen como marco la Argentina de fines del siglo XIX, periodo reconocido como de construcción del Estado Nacional. En ellas podemos ver hechos relacionados con ese proceso, en cuyo contexto hace aparición la problemática indígena. A ella se hace referencia a partir de las temáticas relacionadas con la identidad nacional y las fronteras

1 SORLIN, Pierre; “El cine, reto para el historiador”, En: *Istor* N° 20, México, 2005, p. 27.

2 ROSENSTONE, Robert; “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla”; En: CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz y DE CRUZ, Vanessa (Eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, JC ediciones, 2008, p. 10.

territoriales. Es teniendo en cuenta estos dos ejes, trascendentales para la época en la cual se sitúan los films, que abordaremos la construcción de la imagen de los pueblos originarios.

El indígena, un otro para la argentinidad

*Es tenaz en su barbarie;
No esperen verlo cambiar;
El deseo de mejorar
En su rudeza no cabe;
El bárbaro solo sabe
Emborracharse y peliar.*
La vuelta de Martín Fierro, José Hernández.

La versión cinematográfica de la obra de José Hernández fue realizada en 1968 por Leopoldo Torre Nilsson, uno de los directores más reconocidos de la época. Esta película forma parte de una serie histórica llevada a cabo por el director, que incluye “El santo de la espada” (1970), sobre la vida del General San Martín, y “Güemes, la tierra en armas” (1971), sobre el caudillo salteño y la guerra de Independencia en el norte del país.

La temática de estos films no es casual. Durante la dictadura iniciada por el General Juan Carlos Onganía en 1966 se promovió la realización de películas que trataran temas nacionales a través de la ley N° 17.741 de 1968. Desde el Instituto Nacional del Cine se favoreció con subsidios a aquellas obras que cumplieran con ese requisito, además de prohibir la exhibición de aquellas que no se ajustaran a tal norma³.

Bajo este contexto, la serie de Torre Nilsson recorre varios de los personajes considerados representantes de la nacionalidad, centrándose tales películas en el relato de sucesos considerados épicos para la historia argentina. Gustavo Aprea sostiene que “ellas construyen representaciones de figuras ficcionales o históricas que tanto por la linealidad del relato como por el trabajo con estereotipos no son más que una puesta en escena de una iconografía de manual escolar”⁴.

A partir de esto, podemos ver como *Martín Fierro* se inscribe dentro de esa temática al intentar mostrar al gaucho como arquetipo de la nacionalidad, como aquel personaje del pasado en donde se encontrarían los fundamentos culturales de la argentinidad, de lo autóctono. Dentro de ese relato el indígena será representado como un otro, un extraño, alguien que no es parte de la identidad nacional.

Por otra parte, el indígena es asociado a una problemática muy importante para la época en que fue escrita la obra de Hernández: la de la frontera. Esto queda expuesto en la película cuando Fierro llega al fuerte, donde a los recién reclutados se les dice: “Les espera el honroso deber de defender la frontera contra el indio”. Esto se debe a que en las décadas finales del siglo XIX una de las preocupaciones del naciente Estado argentino era el de afianzar su soberanía sobre el territorio aun ocupado por los “salvajes”.

Es por medio del conocimiento de los contextos bajo los cuales se escribió el poema de José Hernández y se filmó la película de Torre Nilsson que podremos comprender los motivos por los cuales ambos autores transmitieron una determinada imagen del indígena en sus obras.

La representación del indígena en Martín Fierro

Como se mencionó anteriormente, al llegar al fuerte se les comunica a los nuevos reclutas que deberán defender a la frontera del indio. Esa es la orden del gobierno, para quien esa tarea era una de las más importantes en el momento en el cual Hernández escribió el *Martín Fierro*. La película nos sitúa en ese momento histórico, donde el indígena es considerado un enemigo en la lucha por defender y extender las fronteras del Estado Nacional.

3 LUSNICH, Ana Laura, “Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo”, En: **Revista Artículos**, p. 51.

4 APREA, Gustavo; “Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado”, ponencia III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012, p. 5.

“Representaciones de lo indígena en el cine argentino ...”

En la obra de Torre Nilsson la amenaza del indio se hará visible en la pantalla rápidamente tras la llegada de Fierro al fuerte. La advertencia de un teniente sobre el robo de hacienda y la posterior lucha entre los soldados y los indígenas insinúan una relación de estos últimos con el hurto y la violencia. La escena del combate es representada al mejor estilo del western norteamericano, con los indígenas apareciendo amenazantes en las alturas y arremetiendo luego contra las tropas obligándolas a emprender la retirada.



Luego de esto, habrá que esperar hasta la mitad de la película para que vuelva a aparecer el indígena, momento en el cual Fierro y Cruz son tomados cautivos por una tribu. Este suceso corresponde al inicio de *La Vuelta de Martín Fierro* de 1879, la secuela del primer libro. El relato del cautiverio de los protagonistas permitirá un ingreso del espectador al mundo indígena, a partir de la exposición de su modo de vida.

Tras ser capturados, se puede apreciar un plano general del asentamiento, que es mostrado de una manera similar a la que se utiliza en el western: un plano amplio y desde la altura que permite una visión de todo el conjunto de viviendas. Como sostiene Gastón Carreño⁵, esta panorámica suele ser seguida por escenas correspondientes al interior del mundo cultural indígena, tal como sucede en *Martín Fierro*.



⁵ CARREÑO, Gastón; “El western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam”; En: SEL, Susana (comp.); **Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada latinoamericana**, Buenos Aires, UBA, 2005, p.136.

Gonzalo Carrillo

Se ve a los indios dialogando en su lengua, algunas escenas de mujeres con sus hijos y la realización de una asamblea en la cual un indígena que habla castellano interroga a Fierro y Cruz para obtener información para realizar un malón. Sinónimo de saqueo y destrucción, el malón fue una preocupación para las autoridades políticas y fuente de temor para las poblaciones cercanas a la frontera. Esta práctica será utilizada por el director para plasmar en la pantalla la naturaleza de esos seres.

En una secuencia de un minuto, ellos saquean, toman cautivas, matan y roban. Forma de representar la violencia y la ferocidad del malón. Forma de representar lo agresivo y destructivo de estos individuos, enemigos y amenaza de las poblaciones de frontera. La amplia panorámica de los campos incendiados, junto con las sombras de los indígenas y sus lanzas acompañados de sus gritos son una manera muy gráfica de transmitir por medio de las imágenes la noción que se tiene del indígena. Una gran síntesis visual de lo primitivo, lo salvaje, lo bárbaro.



Pero tal imagen no sólo queda expuesta en esa secuencia, sino también en el posterior regreso a sus viviendas tras el malón. Allí se ve el desenfreno provocado por el alcohol, las brutales imágenes del degüello de animales y las danzas tras las cuales toda la tribu queda exhausta tirada en el suelo. Frente a ese panorama, se muestra a Fierro contemplando la desidia en la que ha quedado el asentamiento, escena acompañada por una música que genera un clima de total desolación.



¿Será esta la mirada del “arquetipo de la nacionalidad” ante aquellos bárbaros y salvajes no dignos de formar parte de ella? ¿Será esa misma mirada la que se quiere transmitir al espectador? Pareciera ser que el director intenta a través de esa escena emitir una especie de sentencia sobre el comportamiento de los indígenas, mostrándonos al protagonista como alguien

“Representaciones de lo indígena en el cine argentino ...”

ajeno a esa locura. Y su vez, coloca al público bajo la misma óptica de Fierro, contemplando el descontrol de esos otros.

Y si aún quedaran dudas sobre el carácter brutal del indio, el maltrato que estos mostraran hacia las mujeres será otra evidencia para comprobarlo. La tradicional imagen de la mujer a lo largo del Martín Fierro, considerada débil y sometida a la autoridad masculina, servirá para representar la impiedad de los indígenas.



Mostrar en primer plano como se le cortan los pies con un cuchillo a una cautiva que fue atrapada tras intentar huir es una manera de resaltar lo brutal de este acto y de quien lo realiza.

Igual juicio sugiere la escena donde Fierro se topa con un indio golpeando a una mujer con un rebenque. El hecho de maltratarla de esa forma no hace más que remarcar la crueldad del indígena. Para suerte de la víctima, Fierro aparece en escena para darle muerte a este “villano”.

¿Pero qué tipo de discurso es el que lleva al director a plantear esta caracterización del indígena? Dijimos más arriba que la mayoría de los sucesos representados en la película en relación al indígena corresponden a La Vuelta de Martín Fierro, publicada en 1879. Año durante el cual se estaba llevando a cabo la Conquista del Desierto, el avance definitivo sobre la frontera por parte del Ejército Nacional. ¿Habrá sido ese marco una influencia para la descripción del indígena que José Hernández hizo en su poema?

En la primera parte de 1872 Hernández se encarga de denunciar la situación de explotación del gaucho por las autoridades. A ella sólo corresponde en la película, en lo relacionado a lo indígena, la escena del enfrentamiento durante la estadía de Fierro en el fortín. Y el final de ese libro plantea como única solución para el gaucho la huida al desierto ante el abuso del que es víctima.

“Entre los salvajes la vamos a pasar mejor” le dice Fierro a Cruz antes de emprender el viaje.

Y sin embargo, en La Vuelta todo lo vivido en el cautiverio hace a Fierro querer volver, escapar del desierto. Vivir entre esos “salvajes” quizás lo hizo recapacitar. La violencia, la viruela, la muerte de su compañero Cruz, todo eso queda asociado a su permanencia en la tribu. Parecería que Fierro decide huir esta vez de la barbarie. En un pasaje reflexiona:

*He presenciado martirios,
He visto muchas crueldades,
Crímenes y atrocidades
Que el cristiano no imagina,
Pues ni el indio ni la china
Sabe lo que son piedades.*

Y luego, al despedirse de la mujer que rescató de los azotes del indio, dice:

*Ahí mismo me despedí
De mi infeliz compañera:
"Me voy", le dije, "ande quiera,
Aunque me agarre el Gobierno,*

*Pues, infierno por infierno
Prefiero el de la frontera."*

Parece que tanto Fierro como Hernández han cambiado de opinión: antes que el infierno del desierto donde domina el salvaje, es preferible amoldarse a la autoridad del Estado y a la civilización. ¿Será que para Hernández el gaucho tiene posibilidades de formar parte del nuevo orden? Lo que sí está claro es que el indígena no. Y en el marco del avance sobre sus territorios, tal caracterización justificaría esa empresa. Son muy reveladoras las siguientes líneas escritas en La Vuelta, dignas de la ideología del progreso:

*Naidas puede imaginar
Una miseria mayor;
Su pobreza causa horror;
No sabe aquel indio bruto
Que la tierra no da fruto
Si no la riega el sudor.*

Miseria, pobreza, ausencia de trabajo. Nada más cercano de los discursos que legitimaban la apropiación de las tierras indígenas, para explotarlas y ponerlas a producir, para insertar a la Argentina de ese modo en el camino del progreso y el capitalismo mundial.

¿Torre Nilsson se apegó a este discurso sobre el indígena para representarlo en su película? Si como mencionamos al principio, en el contexto de la dictadura de Onganía sólo se permitían realizar obras sobre temas nacionales, la preocupación del director pasaría más por mostrar al gaucho como ancestro de lo autóctono, lo nacional, que en preocuparse por revisar esa concepción del indígena heredada de fines del siglo XIX. Esa imagen construida funcionaria más como oposición de lo que es verdaderamente nacional: el gaucho. Por ello, la representación salvaje, primitiva y violenta del indio, la cual es deudora de los discursos elaborados durante la Conquista del Desierto y el afianzamiento del Estado Nacional. Por ello también, la negación de cualquier relación suya con la nacionalidad.

El indígena, obstáculo para la nación

"[...] los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto".

Historia del guerrero y la cautiva, Jorge Luis Borges

Edgardo Cozarinsky se inspiró en este cuento de Borges para realizar su película *Guerreros y Cautivas* (1989). La historia de una inglesa que decide rescatar a una compatriota suya que hace años vive como cautiva es el hecho del cual toma el argumento de su film. En este caso, se trata de una francesa que llega a la Patagonia, esposa de un coronel de un fuerte que defiende la frontera sur contra el indio.

Teniendo en cuenta las declaraciones del director, donde afirma estar haciendo un film ingenuo y buscando una estética de Billiken⁶, no es sorpresa el relato con el que nos topamos en su obra. El hecho de tomar como referencia la revista infantil que más se preocupó por evocar junto a la escuela las principales gestas de la nación, nos permite entender bastante del contexto histórico bajo el cual nos sitúa la película.

⁶ ESCOBAR, Paz; "Documentos de cultura/documentos de barbarie. La historia regional desde el film *Guerreros y Cautivas*", en: IV Jornadas de Historia Social de la Patagonia Santa Rosa, 19 y 20 de Mayo de 2011, p. 5.

“Representaciones de lo indígena en el cine argentino ...”

Un lugar ubicado en la frontera, rodeado por un extenso desierto, donde el sonido permanente del viento transmite una sensación de vacío y de territorio deshabitado. Esto se intensifica con las amplias panorámicas donde la imagen se divide entre la tierra y la inmensidad del cielo. Ese es el ámbito en donde el país esta por hacerse.



El pueblo de Trapalcó parece estar ingresando en la era de la Argentina moderna, con la llegada de la primera maestra, los planes para instalar el telégrafo y la próxima inauguración de la estación de tren. También puede observarse el fuerte, con la bandera flameando, símbolo de la soberanía territorial del Estado. A su vez, se alude a la inminente firma de un tratado de paz con los indios.

Pese a ser mencionados, estos últimos aparecerán escasamente. Sólo en el final de la película, para mostrarlos como aquellos que van en contra de todo lo que significa la modernidad. Como un obstáculo para la realización de esa nueva Argentina. Poco se nos muestra sobre su forma de vida y costumbres. Sólo entran en escena gritando, simulando ruidos de animales, atacando el pueblo y arrasando el fuerte.

Pero antes de eso, es la cautiva quien tiene mayor protagonismo, más por los intentos de devolverla a su condición civilizada que por mostrarnos algo relacionado a lo indígena. Pese a haber vivido con ellos, es el hecho de ser francesa lo que permite a Margaritte, esposa del coronel, tener la esperanza de “salvarla” y devolverla a su mundo.

Con respecto a los indígenas, hay varios asuntos relacionados con ellos en la película, aunque sus apariciones son breves. Se los ve vendiendo sus productos en el mercado, momento del primer encuentro entre Margaritte y la cautiva. Luego son vistos comerciando caballos con un hombre del pueblo. Pero son escenas fugaces, donde no podemos hallar un acercamiento profundo a su mundo. Lo que sí puede percibirse es la condena que se realiza de ese mundo, pese a que es poco lo que se nos muestra de él.

Un soldado es fusilado por haber vivido con los indios, “habiéndose hecho indigno del ejército, de la patria y de su raza” según afirma la sentencia que le leen. El coronel Garay, al anunciar la entrega de tierras por medio de la Ley Avellaneda, afirma que es una forma de “recompensar a los héroes de la guerra del desierto con esta misma tierra que ellos conquistaron en lucha contra el salvaje, que liberaron para fundar sobre ella la Argentina moderna”. Aquí se evidencia una visión del indígena como alguien a quien hay que erradicar para edificar la nueva nación. La misma connotación negativa se manifiesta cuando Garay muestra a su mujer una niña indígena con sífilis, entregada por un cacique para contagiar a los miembros del fuerte. “El indio es esto, acepta la realidad”, le dice a Margaritte tratando de convencerla de la desconfianza que hay que tener hacia el “salvaje”.

Como vemos, la imagen del indígena puede encontrarse en estos pasajes a partir de lo que dicen de él, aunque es poco lo que el director nos muestra de ellos delante de la cámara. A ello se suma el hecho de que en ningún momento los hablan, ni siquiera en su lengua, negando la expresión del punto de vista indígena. La única visión que cuenta es la del resto de los personajes: la de la Argentina moderna, la cual nacerá a partir del avance definitivo sobre ellos y sus territorios.

Gonzalo Carrillo

Cuando aparezcan en pantalla será para mostrarlos barriendo con todo lo que representa ese ideal a alcanzar. Justo en un acto por el 9 de Julio, en el cual se inauguraba la estación del ferrocarril y se entregaban los títulos de propiedad a los soldados, un malón atacara el fuerte. La cautiva, quien les dio aviso de que la mayoría de la tropa se encontraría en la celebración, será señalada como aquella que traicionó la confianza de Margaritte, quien sólo quería devolverla a la civilización. Este hecho marcará el carácter irrecuperable del “salvaje”.

Mientras el caos se desata en el pueblo y muchos se refugian en la iglesia, los soldados comandados por Garay se movilizan para hacer frente al ataque. A partir de este clímax, Cozarinsky les dará una mayor presencia a los indígenas para dar cuenta de su caracterización. Podemos ver escenas de soldados muertos e imágenes del fuerte incendiándose, muestra de la naturaleza violenta del indio.



El carácter cobarde de esta acción, hecha mientras la mayoría de los soldados se encontraba en el pueblo, es una manera de acentuar la condición traicionera del indígena. Haber aprovechado esa situación no hace más que remarcar esos rasgos inherentes a él ya insinuados en la conducta de la cautiva.

Ella también aparecerá en su gran salvajismo al rasgarse la ropa con la cual Margaritte la había vestido y pintándose el rostro con la sangre de un soldado muerto. Los intentos por recuperarla fueron en vano: el salvaje nunca podrá ser incorporado a la civilización, así como el indígena no podrá ser parte de la sociedad que la Argentina moderna pretende para sí. La única alternativa es su exclusión.



Y esta lucha entre dos mundos, separados por una frontera tanto geográfica como cultural, quedara plasmada en el enfrentamiento entre Garay y un indio. Tras un primer plano del rostro del coronel, se suceden una serie de imágenes: primero de la destrucción causada por el malón y

“Representaciones de lo indígena en el cine argentino ...”

luego de su esposa. Piensa en el salvajismo al que pretende derrotar y en el ideal de la civilización que defiende.

Pero todo termina con el indio cortándole la cabeza con su propio sable. La imagen del indígena sosteniendo la cabeza de Garay y su cuerpo andando decapitado a caballo, son la máxima expresión de la división entre la civilización y la barbarie. La Argentina moderna y la sociedad primitiva irreconciliables. No hay lugar para los dos en ese desierto en donde se pretende construir la nación.



Si Cozarinsky manifestó su intención de buscar una estética de Billiken, es evidente que para construir su relato se basó en el discurso que esa revista transmite sobre la historia argentina. Y si esa publicación se encarga de celebrar las fiestas patrias establecidas por la historiografía tradicional, es entendible el hecho de que en *Guerreros y Cautivas* la lucha contra el indio desempeñe un papel central en la construcción del Estado-Nación. No por nada hasta hace poco podíamos encontrar detrás del billete de 100 pesos la imagen de Roca haciendo alusión a esa importante gesta para el país.

Por algo el film exhibe el papel protagónico del ejército y el amplio territorio desértico en donde debe erigirse la nación moderna. Por algo la aparición de elementos distintivos de ese proceso de fines del siglo XIX: el tren, el telégrafo, la escuela. Y no es raro que bajo el título de Epilogo, Cozarinsky nos muestre en los minutos finales un pueblo ya sumergido en los nuevos tiempos: el paso del tren, el cambio de nombre del pueblo a Coronel Garay, transformado en un mártir del progreso, la maestra en la escuela, el pizarrón escrito con la frase Civilización y Barbarie, el alumno leyendo El Facundo de Sarmiento. Una clara exposición visual de la ideología sostenida por el director.

¿Por qué insistir tanto en esto? Porque es de esta manera que comprenderemos el discurso que se encuentra detrás de esa imagen que se construye del indígena en la película. Si el marco del film es la construcción de la Argentina moderna, la toma de postura con respecto al indígena no es otra que aquella sostenida por quienes fueron impulsores y defensores de ese proceso.

Enemigo del progreso, de la civilización, de la modernidad. Estandarte del salvajismo, la barbarie, lo anacrónico. En esos términos hay que pensar la elaboración de la imagen del indígena, heredera de los discursos que justificaban la campaña de la Conquista del Desierto. Discursos que además lo relegaban de la propia identidad nacional. Y es en el final de *Guerreros y Cautivas* donde queda expuesta esta exclusión. Las manos de Margaritte y Garay se estrechan en una especie de encuentro místico de la mujer con su marido muerto. “Tendrás hijos aquí. Serán nuestros hijos. Serán argentinos”, se oye de fondo decir al coronel. La francesa y el argentino, lo europeo y lo criollo, la civilización de allá y la de acá. Eso somos los argentinos para Cozarinsky. Una confirmación del denominado “mito de la nación blanca”. Herederos de Europa. Y esa idea de identidad es la que se transmite al público.



¿Y el indígena? Sólo alguien a quien hubo que vencer para ser modernos, alguien que no encajaba en los paradigmas de la sociedad civilizada y que por lo tanto fue desconocido como parte de la nacionalidad. Alguien que existió en un pasado, el del surgimiento del país, pero ausente del presente y de nuestra identidad. Su presencia en la historia se termina en 1880.

Como en el caso de *Martín Fierro*, nuevamente vemos como la intención del director no pasa por repensar o cuestionar la visión del indígena heredada de los discursos dominantes de fines del siglo XIX. Su motivación pasa más por el hecho de situar históricamente ese drama de Margaritte y su intento por recuperar a la cautiva. Y como ya hemos mencionado, para hacerlo se toma de lo que nos han enseñado Billiken y la historiografía tradicional sobre ese periodo de nuestra historia.

Discurso y elaboración de la imagen del mundo indígena

“Este reconocimiento, incompleto aún, de las realidades geográfica y etnográfica, constituye un paso fundamental para separar y distinguir de ellas a los componentes ideológicos que participaron en la construcción de las imágenes que se forjaron del mundo indígena y su territorio, imágenes estrechamente ligadas al proceso histórico de constitución del Estado nacional”.

Raúl Mandrini⁷

Como puede desprenderse de los análisis anteriores, tanto *Martín Fierro* como *Guerberos y Cautivas* comparten ciertos puntos con respecto a la caracterización que hacen del indígena. Esto no es casual, ya que ambas historias se sitúan en un momento histórico similar, el cual tiene mucho que ver con los juicios que se hacen sobre ese sujeto.

Tal como planteamos en la introducción, eran las problemáticas de la identidad nacional y las fronteras territoriales a partir de las cuales podíamos abordar la imagen construida de los pueblos originarios. Esto se debe a que fue a través de esos dos ejes que se encaró la política estatal contra los indígenas a fines del siglo XIX. Y ese proceso y esas cuestiones son visibles en ambos films.

Con respecto a la frontera, se observa como esa cuestión esta muy ligada al problema del indio como consecuencia de la necesidad del Estado de consolidar su soberanía sobre los territorios aun ocupados por los “salvajes”. A pesar de su presencia, vemos como ese espacio es denominado “desierto”, como si nadie habitara allí, como si estuviera vacío. Esto se expresa muy bien en el paisaje que se construye a través de la cámara, con las amplias panorámicas en donde sólo podemos distinguir el cielo y la llanura. Terreno en donde habita el bárbaro, al cual

⁷ MANDRINI, Raúl; “La historiografía argentina, los pueblos originarios y la incomodidad de los historiadores”, En: **Quinto Sol. Revista de Historia Regional**, N° 11, Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, 2007, p. 31.

hay que erradicar para levantar la nueva nación. Hogar del salvaje como nos muestra *Martín Fierro*, lugar sobre el que hay que avanzar y civilizar según *Guerreros y Cautivas*.

Desierto y soberanía estatal, esta oposición se expresa a través de la metáfora de la frontera. No solo geográfica, entre un territorio vacío y otro civilizado, sino cultural, identitaria, incluso racial. Fierro que huye tanto del indio como de la barbarie, la cautiva que regresa a su salvajismo pese a los intentos de “reconvertirla” en francesa, los indígenas arrasándolo todo por medio del malón en la escena de *Martín Fierro* como en el ataque al fuerte en *Guerreros y Cautivas*. La convivencia entre los dos mundos se muestra como imposible.

Esto nos lleva a plantear el otro punto, el de la identidad nacional. Dijimos que Fierro era el arquetipo de la nacionalidad. Y que la obra de Cozarinsky plantea el avance territorial del Estado como hecho fundacional de la nación. En ambos, lo indígena funciona como lo opuesto a esos ideales. Se lo presenta como un otro, un extraño. Por lo tanto, la mirada que se plantea desde la narrativa es desde el lugar de lo no indígena, en cuanto el centro de las historias son personajes que se identifican con lo argentino, lo blanco, lo criollo. Ambas películas sugieren un nosotros que excluye al indio.

Ahora bien, ¿de dónde proviene esta imagen del mundo indígena? ¿Es propia tanto de Torre Nilsson como de Cozarinsky? No. Como hemos sostenido, las preocupaciones de ambos directores no pasan por la forma de presentar ese mundo. Sus motivaciones son otras. Como afirma Mandrini, tal imagen proviene de componentes ideológicos ligados al proceso histórico en el cual ambas películas se sitúan: el de constitución del Estado nacional. Por lo tanto, vemos como estas obras toman el discurso de las clases dominantes de fines del siglo XIX, del cual extraen los elementos para representar al indígena, sin la intención de rever o cuestionar la noción que de él se construyó en esa época.

Reflexión final

“El cine se presenta como una creación para y desde el imaginario y no como la reconstrucción de una realidad exterior a él [...]”

María Paz Peirano⁸

Lo audiovisual ha ganado una amplia influencia en la sociedad a lo largo del siglo XX. Las personas se nutren cada vez más de estos medios a la hora de recibir todo tipo de información. El cine posee esta capacidad y como hemos visto ofrece a los espectadores nociones relacionadas con el conocimiento histórico. Las películas transmiten una determinada visión sobre el pasado que llevan a la pantalla. Por más que se haga hincapié o no en un acontecimiento histórico puntual, la sola puesta en escena de ese paisaje lejano nos dice algo sobre la idea que el realizador tiene de ese periodo. Ese juicio proviene del discurso del que se toma para recrear ese mundo, por medio del cual transmite también una determinada representación de los sujetos sociales que intervienen en ese proceso. Y como hemos hecho hasta aquí, en este caso se trata de analizar la caracterización de uno de esos sujetos sociales: el indígena.

Ya llegamos a la conclusión de que las películas analizadas reproducen el discurso ideológico de las clases dominantes del siglo XIX, el cual toman como referencia para construir la imagen del indígena. Ambos films exhiben una concepción de los pueblos originarios ya establecida en la sociedad por la historiografía tradicional. Esa concepción no es cuestionada, sino reafirmada para abordar el tema alrededor del cual podemos sintetizar las dos películas: la identidad nacional.

A partir de la consolidación del Estado, se buscó generar una identidad homogénea para la nueva nación, promoviendo una idea de nacionalidad de la cual lo indígena quedó desplazado, predominando lo europeo y lo blanco. Nada menos que el mito de la nación europea. Todavía hoy muchos continúan sosteniendo que los argentinos venimos de los barcos, especie de mito de

⁸ PEIRANO, María Paz; “Nosotros, los otros”, En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol.11, N° 1, Santiago, 2006, p. 55.

nuestros orígenes. Como si nadie hubiera vivido aquí antes de las inmigraciones de fines del siglo XIX.

Esas nociones perduran hasta nuestros días, y son las mismas que las películas de Torre Nilsson y Cozarinsky transmiten al plantear lo indígena como algo externo a la argentinidad. Ese mensaje es lo que influye en los espectadores y en la idea que la sociedad se forma sobre su propia identidad. A su vez, las representaciones visuales del indio inciden en la conformación del imaginario del mundo indígena: lo bárbaro, salvaje, primitivo, y por sobre todas las cosas, no nacional.

De esta manera, vemos como el cine puede confirmar a través de su lenguaje una idea ya establecida sobre lo indígena en el imaginario colectivo, relacionada con un concepto de la nacionalidad de la cual esta excluido. Identidad de la cual fue marginado tanto del pasado como del presente, al seguir circulando por la sociedad ese discurso que afirma su desaparición pos 1880.

¿Pero podemos recriminarle tanto al cine cuando hasta hace no muchos años la propia historiografía argentina seguía haciendo oídos sordos a la temática indígena? Al fin de cuentas, si Cozarinsky o Torre Nilsson hubieran recurrido a la producción historiográfica sobre los pueblos originarios, no se hubieran encontrado con nada novedoso que los incitara a replantear las visiones tradicionales. Aun en la actualidad, como sostiene Mandrini⁹, pese a los avances en la materia queda mucho por avanzar. No parece justo reclamarle al cine lo que la propia historiografía no hizo hasta hace muy poco. Quizás con futuros progresos en este campo junto con una mayor presencia en la sociedad de los historiadores para plantear estos debates se puedan revisar varios de los estereotipos que aun se mantienen con fuerza en el imaginario de la población.

Será como consecuencia de esto que el cine también se replantee sus modos de caracterizar al indígena en la pantalla, despegándose del discurso tradicional y dando lugar desde la ficción a nuevas formas de presentar ese mundo. Porque a fin de cuentas, “el cine se presenta como una creación para y desde el imaginario y no como la reconstrucción de una realidad exterior a él”.

Bibliografía

- SORLIN, Pierre; “El cine, reto para el historiador”, En: **Istor** N° 20, México, 2005.
- ROSENSTONE, Robert; “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla”; En: CAMARERO, Gloria, DE LAS HERAS, Beatriz y DE CRUZ, Vanessa (Eds.), **Una ventana indiscreta. La historia desde el cine**, Madrid, JC ediciones, 2008.
- LUSNICH, Ana Laura, “Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo”, En: **Revista Artículos**.
- APREA, Gustavo; “Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado”, ponencia III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012.
- CARREÑO, Gastón; “El western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam”; En: SEL, Susana (comp.); **Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada latinoamericana**, Buenos Aires, UBA, 2005.
- ESCOBAR, Paz; “Documentos de cultura/documentos de barbarie. La historia regional desde el film Guerreros y Cautivas”, en: ponencia IV Jornadas de Historia Social de la Patagonia Santa Rosa, 19 y 20 de Mayo de 2011.
- MANDRINI, Raúl; “La historiografía argentina, los pueblos originarios y la incomodidad de los historiadores”, En: **Quinto Sol. Revista de Historia Regional**, N° 11, Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, 2007.
- PEIRANO, María Paz; “Nosotros, los otros”, En: **Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino**, Vol.11, N° 1, Santiago, 2006.

Recibido: 30/10/2015
Evaluado: 30/01/2016
Versión final: 26/02/2016

⁹ MANDRINI, Raúl; “La historiografía argentina, los pueblos originarios y la incomodidad de los historiadores”, En: **Quinto Sol. Revista de Historia Regional**, N° 11, Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, 2007.